



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

La influencia de las teorías de la Institución Libre de  
Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura  
valenciana de paisaje

Autora:

Mari Carmen Hernández Perelló

Directora:

Ester Alba Pagán

Programa de Doctorado en Patrimonio Cultural: Identificación,  
Análisis y Gestión (3050)

Facultad de Geografía e Historia

Universitat de València

2015









VNIVERSITAT E VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

La influencia de las teorías de la Institución Libre de  
Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura  
valenciana de paisaje

Autora:

Mari Carmen Hernández Perelló

Directora:

Ester Alba Pagán

Programa de Doctorado en Patrimonio Cultural: Identificación,  
Análisis y Gestión (3050)  
Facultad de Geografía e Historia  
Universitat de València  
2015



A Diego, Miguel, Martina, y a mi mayor amor Aldo

Muchas veces, con trabajo, esfuerzo, constancia y perseverancia, los deseos se cumplen.



## **AGRADECIMIENTOS**

Una de mis mayores satisfacciones al terminar este trabajo es poder dar las gracias a todas las personas que están en mi vida, y que de una u otra forma, han colaborado en lo que hoy en día ya es una realidad. Por ello deseo dar las gracias:

A mis padres, Rafael y Mari Carmen, por respetar mi decisión de estudiar Historia del Arte y por vuestro inmenso esfuerzo para que pudiera estudiarla.

A mis hermanos, Rafa, Cristina y María, por mostrar interés en cada uno de mis pequeños avances y demostrarme que estáis orgullosos de mí.

A, mi cuñado Paco, por ejercer de taxista cada vez que te he necesitado.

A mi marido, Pablo, por aparecer cuando no te esperaba, para ofrecerme tu amor, ánimo y apoyo más incondicional.

A mi bebé, por ser el motor que me da energía cada día.

Y por supuesto, a mi directora de tesis Ester Alba, por su fundamental e inestimable ayuda desde el primer momento que acudí a ella. Siempre comprensiva ante cada una de las situaciones surgidas durante estos años.

A todos muchísimas gracias



## ÍNDICE

ÍNDICE.....	I
INTRODUCCIÓN.....	1
PRIMERA PARTE: EL ROMANTICISMO ALEMÁN: LA NUEVA INTERPRETACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL PAISAJE.....	21
SEGUNDA PARTE: LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA Y EL NUEVO ENTENDIMIENTO DE LA NATURALEZA.....	257
TERCERA PARTE: INSTITUCIONISMO Y PINTURA DE PAISAJE EN VALENCIA.....	487
CONCLUSIONES GENERALES.....	611
CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS.....	615
ÍNDICE DE CRÉDITOS ILUSTRACIONES.....	661
BIBLIOGRAFÍA.....	667



## INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN.....	1
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN. CONTENIDO E INTERÉS ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN.....	3
1.1. <i>Marco teórico: Investigaciones recientes</i> .....	3
1.2. <i>Aportaciones del presente trabajo</i> .....	8
2. JUSTIFICACIÓN. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO DE LA HIPÓTESIS.....	9
2.1. <i>Objetivos e hipótesis</i> .....	9
3. METODOLOGÍA.....	11
3.1. <i>Sobre el método y el enfoque</i> .....	11
3.2. <i>Organización de la tesis: Esquema de trabajo y estructura</i> .....	13
3.3. <i>Fuentes bibliográficas y organización de la bibliografía</i> .....	16
3.4. <i>Centros de investigación consultados</i> .....	17



**PRIMERA PARTE:  
EL ROMANTICISMO ALEMÁN: LA NUEVA  
INTERPRETACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL  
PAISAJE**

EL ROMANTICISMO ALEMÁN: LA NUEVA INTERPRETACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL PAISAJE .....	21
PREFACIO.....	25
INTRODUCCIÓN: ORIGENES Y FUNDAMENTOS DEL ROMANTICISMO .....	55
CAPÍTULO 1. PRECEDENTES DE LAS NUEVAS IDEAS ROMÁNTICAS SOBRE LA NATURALEZA Y LA MONTAÑA .....	79
CAPÍTULO 2. NUEVA VISIÓN DE LA NATURALEZA EN EL ROMANTICISMO .....	89
2.1. <i>Actitudes teóricas en el nuevo entendimiento de la naturaleza: la Naturphilosophie</i> .....	93
2.2. <i>La naturaleza: tema destacado en la literatura romántica</i> .....	115
2.3. <i>El desarrollo de la geografía moderna</i> .....	125
2.4. <i>La pintura de paisaje en el Romanticismo: Un reflejo de la naturaleza y del alma</i> .....	132
CAPÍTULO 3. EL ROMANTICISMO EN ESPAÑA. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: LA PINTURA ROMÁNTICA EN ESPAÑA .....	209
3.1. <i>La pintura valenciana del momento</i> .....	244
CONCLUSIONES.....	253



## SEGUNDA PARTE: LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA Y EL NUEVO ENTENDIMIENTO DE LA NATURALEZA

LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA Y EL NUEVO ENTENDIMIENTO DE LA NATURALEZA .....	257
INTRODUCCIÓN: EL PAPEL DE LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX .....	257
CAPÍTULO 4. KRAUSE, KRAUSISMO Y SU INCIDENCIA EN ESPAÑA.....	261
4.1. Krause y la filosofía krausiana .....	261
4.2. El Krausismo: Ahrens y Tiberghien .....	274
4.2.1. Heinrich Ahrens (1808-1874) .....	275
4.2.2. Guillaume Tiberghien (1819-1901) .....	290
4.3. El Krausismo en España: Un intento de cambio social.....	306
4.3.1. Situación política y social previa a la creación de la Institución Libre de Enseñanza.....	306
4.3.2. Principales impulsores del Krausismo en España.....	337
4.3.2.1. Santiago de Tejada (1800-1877).....	338
4.3.2.2. Julián Sanz del Río (1814-1869) .....	340
4.3.3. Características del Krausismo español .....	349
CAPÍTULO 5. UN NUEVO MODELO EDUCATIVO: LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA .....	363
5.1. Francisco Giner de los Ríos, el precursor de la ILE .....	363

5.2. Inicio, desarrollo y final de la primera etapa de la ILE .....	375
5.2.1. Centros creados bajo la influencia institucionista.....	383
5.2.1.1. Museo Pedagógico Nacional.....	383
5.2.1.2. Junta para la Ampliación de Estudios.....	385
5.2.1.3. Residencia de Estudiantes .....	386
5.2.1.4. El Instituto-Escuela .....	388
5.2.2. Otros miembros destacados de la Institución Libre de Enseñanza .	392
5.3. Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935).....	397
5.4. Influencias filosóficas en la Institución Libre de Enseñanza.....	402
5.5. Influencias pedagógicas.....	406
5.6. Principios educativos y metodología didáctica .....	410
CAPÍTULO 6. TEORÍAS INSTITUCIONISTAS SOBRE NATURALEZA Y ESTÉTICA: INFLUENCIAS DEL PENSAMIENTO ROMÁNTICO .....	429
6.1. Visión dual de la naturaleza.....	430
6.2. Influencia de la Naturphilosophie.....	432
6.3. Interés por la Geografía.....	433
6.4. Paisaje como conciencia nacional.....	436
6.5. Las excursiones y el redescubrimiento de la montaña.....	438
6.6. Predilección por la pintura de paisaje.....	445
CONCLUSIONES .....	483

## **TERCERA PARTE: INSTITUCIONISMO Y PINTURA DE PAISAJE EN VALENCIA**

INSTITUCIONISMO Y PINTURA DE PAISAJE EN VALENCIA .....	487
INTRODUCCIÓN: LA ILE Y SU DIFUSIÓN POR LA GEOGRAFIA ESPAÑOLA: VALENCIA ...	487
CAPÍTULO 7. EL INSTITUCIONISMO EN VALENCIA .....	491
7.1. <i>Características del institucionismo valenciano</i> .....	493
7.2. <i>Impulsores del institucionismo en Valencia</i> .....	496
7.2.1. <i>Eduardo Pérez Pujol (1830-1894)</i> .....	496
7.2.2. <i>Eduardo Soler y Pérez (1845- 1907)</i> .....	501
7.2.3. <i>José Villó y Ruiz (1837-1907)</i> .....	511
7.2.4. <i>Alfredo Calderón y Arana (1850-1907)</i> .....	514
7.2.5. <i>Aniceto Sela y Sampil (1863-1934)</i> .....	517
7.2.6. <i>Otros institucionistas valencianos</i> .....	521
7.2.6.1. <i>Eduardo Boscà (1843-1924)</i> .....	521
7.2.6.2. <i>Rafael Altamira y Crevea (1866-1951)</i> .....	523
7.2.6.3. <i>José Deleito y Piñuela (1879-1957)</i> .....	527
7.2.6.4. <i>José Navarro Alcacer (1891-1988)</i> .....	529
7.2.6.5. <i>Angelina Carnicer Pascual (1893-1980)</i> .....	530
7.2.6.6. <i>Pascual Carrion y Carrion (1891-1976)</i> .....	532
7.2.6.7. <i>Augusto Comas y Arques (1834-1900)</i> .....	534
7.2.6.8. <i>Luis Morote y Greus (1864-1913)</i> .....	536
7.2.6.9. <i>Adolfo González Posada y Biesca (1860-1944)</i> .....	538
7.2.6.10. <i>Julián Ribera y Tarragó (1858-1934)</i> .....	539

7.2.6.11. <i>Luís Simarro Lacabra (1851-1921)</i> .....	540
7.3. <i>Centros valencianos influidos por la Institución Libre de Enseñanza</i> .....	541
7.3.1. <i>Escuela de artesanos</i> .....	542
7.3.2. <i>Escuela de comercio para señoras</i> .....	544
7.3.3. <i>Institución para la enseñanza de la mujer</i> .....	545
7.3.4. <i>Extensión universitaria</i> .....	546
7.3.5. <i>La Universidad Popular</i> .....	547
CAPÍTULO 8. EL INSTITUCIONISMO COMO FACTOR DE DESARROLLO DE LA PINTURA VALENCIANA DE PAISAJE.....	551
8.1. <i>Aspectos institucionistas en la pintura valenciana de paisaje</i> .....	554
8.2. <i>La montaña, un nuevo elemento en la pintura valenciana</i> .....	560
8.2.1. <i>Sierra de Corbera</i> .....	561
8.2.2. <i>Sierra Calderona</i> .....	576
8.2.3. <i>Valle de Aguas Vivas</i> .....	583
8.2.4. <i>Sierra del Negrete</i> .....	584
8.2.5. <i>Sierra del Menejador</i> .....	586
8.3. <i>Joaquín Sorolla y Bastida, el paradigma del institucionismo en la pintura valenciana de paisaje</i> .....	595
CONCLUSIONES.....	607

## INTRODUCCIÓN

En primer lugar y para empezar, es fundamental señalar que los tres pilares fundamentales sobre los que se sustenta esta investigación son: el paisaje, la Institución Libre de Enseñanza y la pintura valenciana de paisaje. De ello deriva el tema principal de la tesis, que versa sobre la influencia que han tenido las teorías institucionistas, sobre todo, aquellas relacionadas con la Estética y la Naturaleza, en la pintura valenciana de paisaje.

La razón por la que se decidió abordar un trabajo de estas características se debe, en gran medida, a la larga tradición de pintura paisajística que ha existido en la región valenciana. A este hecho se debe añadir, el interés por la naturaleza y el paisaje que se refleja en el ámbito universitario. Hasta hace pocos años, muchas asignaturas impartidas en los cursos de Doctorado de Historia del Arte de la Universitat de València giraban en torno a esta temática, algo que continuó en el Máster Oficial de Patrimonio Cultural del que provengo. Es por ello que estos dos motivos, hicieron que emprendiese esta labor.

Lo que nos interesa en este estudio, y en lo que centraremos nuestra atención, es en el reflejo del medio natural, especialmente, de la montaña en la pintura de paisaje realizada a finales del siglo XIX y principios del XX en la zona valenciana. Se quiere demostrar, por un lado, que la llegada del institucionismo a Valencia influyó en el desarrollo del género paisajístico en la zona, y por otro, que esta pintura refleja en sí misma las ideas sobre la naturaleza que promulgaba la Institución Libre de Enseñanza.

Para ello, en primer lugar se estableció un estado de la cuestión y, posteriormente, se inició la búsqueda de bibliografía, hemerográfica y documental. Una vez localizada ésta, se realizó la recopilación y fichado de datos. Tras el análisis de la información encontrada se procedió, finalmente, a la redacción del trabajo y sus conclusiones.

Tras explicar en qué consiste y cómo se abordó este trabajo, es interesante realizar una breve y aclaratoria explicación de los, ya citados, pilares sobre los que se sustenta.

En lo referido al paisaje, éste fue un descubrimiento del movimiento romántico. En la segunda mitad del siglo XVIII se pasa del predominio de la razón al del sentimiento, y ese cambio lleva a una novedosa manera de entender el paisaje. Hay una nueva valoración de éste, tanto desde un punto de vista más objetivo y científico (geología, botánica, geografía,...) como desde otro más subjetivo y estético (sentimiento, emociones del alma). Se entiende la naturaleza como el orden y el paisaje como expresión de éste.

Por su parte, la ILE fue fundada en 1876 por un grupo de intelectuales procedentes de diversos ámbitos. Desde el punto de vista político, estaba formada por disidentes de la Restauración que querían conseguir una España moderna. Este organismo educativo intentó mantener una neutralidad política, aunque era evidente el trasfondo liberal, ya que era heredero del liberalismo ilustrado y tenía un sentimiento patriótico. En lo referido a la religión, buscaba la secularización, el laicismo y la neutralidad frente al dogmatismo y la confesionalidad, pero sí creía en la sólida moral del alumno y dejaba para las familias, la orientación religiosa de éstos. La ILE estaba en contra de la intromisión de la Iglesia y del Estado en la educación y señalaba dos problemas fundamentales en la sociedad del momento, para los que planteaba una solución muy relacionada con sus teorías sobre estética y naturaleza. El primero ellos era la alienación de la conciencia nacional, por lo que tenían claro que sólo a través del conocimiento del territorio y el paisaje la sociedad se identificaría con su país. La ILE fue la pionera en España en entender el paisaje como patrimonio. El segundo de los problemas era la degeneración del hombre, siendo la educación considerada como el instrumento que permite su regeneración, ya que permite a éste distinguir entre el bien y el mal.

Las teorías institucionistas llegaron a varios lugares de España, y entre ellos a la zona valenciana. Dichas ideas se propagaron por diversos ámbitos (legal, educativo, científico, etc), pero esta tesis se centrará en lo acaecido en el ámbito artístico. Por lo tanto, lo que se pretende analizar es de la mano de quién llegaron las teorías institucionistas, sobre naturaleza y estética, a la zona valenciana; qué papel tuvieron en el desarrollo del género paisajístico; y cómo se reflejaron en la pintura de paisaje realizada en la zona a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN. CONTENIDO E INTERÉS ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

En este apartado mostraremos qué investigaciones se han realizado a lo largo de los años y, en concreto, en las últimas décadas, al respecto de los temas aquí tratados, e indicaremos aquellas novedades que este trabajo pretende aportar

### 1.1. Marco teórico: Investigaciones recientes

La aproximación al estado de la cuestión debe ser abordada desde varias perspectivas de estudio como son la Geografía Humana o Cultural, la Geografía Moderna, la Historia en lo referido a la Institución Libre de Enseñanza y la Historia del Arte en cuanto a la pintura valenciana.

Desde el punto de vista de la Geografía Humana o también denominada Cultural, son importantes los trabajos de Denis Cosgrove (1948-2008), profesor de Geografía en UCLA. Su principal línea de investigación se centró en los significados del paisaje en la geografía humana y cultural, especialmente en Europa occidental desde el siglo XV. Entre sus obras, que en relación a este tema nos interesan podemos encontrar varios títulos, uno de ellos es *Social formation and symbolic landscapes* (1984), en esta obra se explora el paisaje como imagen cultural y se estudia la evolución de éste a partir de sus representaciones iconográficas. Continúa con esta misma visión en obras posteriores, como se puede observar en *Geography and vision: seeing, imagining and representing the world* (2008).

En esta línea de investigación en la que se relacionan la geografía y la cultura también destacan otros autores como los citados a continuación. Alain Roger (1936) es un filósofo y escritor francés que ha sido profesor en la Escuela de Arquitectura de París-La Villette y miembro del Consejo Científico en el Ministerio de Ecología y Desarrollo Sostenible. Ha publicado numerosas obras en las que presta especial atención a la cuestión del paisaje. Entre ellas destaca *Breve tratado del paisaje* (1997), en su momento, uno de los pocos libros traducidos al español sobre teoría del paisaje. En esta

obra la tesis que defiende Roger es que el paisaje es un constructo cultural, una “artealización”, y para ello reflexiona sobre la relación del hombre con la naturaleza y las diferencias entre ésta y el paisaje.

En este mismo ámbito cabe destacar a Joan Nogué i Font (1958), Catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Girona y Director del Observatorio del Paisaje de Cataluña. Sus principales líneas de investigación son el pensamiento geográfico y territorial, y el paisaje cultural. Ha publicado varios libros y artículos sobre esta temática, de los que podemos resaltar especialmente *La construcción social del paisaje* (2007), *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008) y *Paisatge, territori i societat civil* (2011).

Continuando con la Geografía Cultural, es imprescindible hablar de Javier Maderuelo (1950), Doctor en Arquitectura por la Universidad de Valladolid, Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, y Catedrático de Arquitectura del Paisaje en el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá. Maderuelo dirigió el programa *Arte y Naturaleza* de la Diputación de Huesca y las publicaciones editadas bajo ese título, así como los cursos que se han celebrado entre 1995 y 1999. Como continuación de ese programa, dirigió los cursos sobre *Paisaje* del CDAN-Fundación Beulas de Huesca. Una de sus líneas de investigación se centra en analizar diversos aspectos culturales relacionados con el paisaje. Entre sus numerosas publicaciones dedicadas a la temática paisajística es obligado hacer referencia a *Nuevas visiones de lo pintoresco: El paisaje como arte* (1996) y *El paisaje: génesis de un concepto* (2005). Además ha sido editor y coautor de obras como *El paisaje: Arte y naturaleza* (1996), *Paisaje y pensamiento* (2006), *Paisaje y arte* (2007), *Paisaje y territorio* (2008), *Paisaje e historia* (2009) y *Paisaje y patrimonio* (2010)

Siguiendo en el ámbito de la Geografía, pero esta vez más influenciada por la tradición geográfica moderna, son muy importantes los trabajos de Eduardo Martínez de Pisón (1937), Doctor en Filosofía y Letras, y Catedrático de Geografía Física de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus trabajos tratan sobre paisajes naturales, geografía medioambiental y pensamiento geográfico. Aunque geógrafo físico, en sus estudios sobre el paisaje de montaña aporta una clara visión cultural, por lo que muestra

gran influencia de la tradición geográfica moderna, ya que aúna en sus investigaciones estudios físicos y culturales. Son numerosas sus obras, pero en lo referido a este tema destacan *Imagen del paisaje: la Generación del 98 y Ortega y Gasset* (1998), *Estudios sobre el paisaje* (2000), *Cuadernos de montaña* (2000), y *El sentimiento de la montaña* (2002).

Otra figura a destacar es Nicolás Ortega Cantero (1947), Doctor en Filosofía y Letras, y Catedrático de Geografía Humana en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha dirigido sus estudios a la conformación de la nueva visión del paisaje, siempre otorgando especial atención tanto a los aspectos científicos como a los culturales. Es un gran especialista en la configuración de la nueva cultura del paisaje en España, en concreto, ha investigado la relación de la Institución Libre de Enseñanza con la naturaleza, centrándose en el paisaje montañoso de Madrid y Castilla. Uniendo estos dos aspectos de interés ha escrito y editado numerosas obras como *Paisaje y excursiones: Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra del Guadarrama* (2001), *Naturaleza y cultura del paisaje* (2004), *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional* (2005) e *Imágenes del paisaje* (2006).

Continuando con la Institución Libre de Enseñanza, uno de sus principales estudiosos fue Vicente Cacho Viu (1929-1997). Catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid, su principal línea de investigación fue la historia intelectual, profundizando en las grandes propuestas de transformación social del período finisecular. De la Institución Libre de Enseñanza, su gran obra fue *La Institución Libre de Enseñanza* (1962), con la que abrió una importante vía de estudio para investigadores posteriores.

Otro estudioso destacable de la historia de la Institución Libre de Enseñanza es Antonio Molero Pintado, Catedrático de Teoría e Historia de la Educación y Director del Departamento de Educación en la Universidad de Alcalá. Ha centrado sus trabajos en la educación española contemporánea y, entre ellos, encontramos *La Institución Libre de Enseñanza: un proyecto de reforma pedagógica* (1969) y *El modelo de maestro en el pensamiento de la Institución Libre de Enseñanza* (1987).

Pero fundamentales para nuestro trabajo y, sobre todo, imprescindibles para el análisis de la influencia de la Institución Libre de Enseñanza en el territorio valenciano, son los estudios de León Esteban Mateo y Juan Ángel Blasco Carrascosa. El primero es Catedrático Jubilado de Historia de la Educación en la Universidad de Valencia. Como historiador ha publicado una veintena de libros, algunos tan divulgados como *La Institución Libre de Enseñanza en Valencia*, (1974) o *El Krausismo, la Institución Libre de Enseñanza y Valencia* (1990), que le han demandado voces y artículos para *La Enciclopedia Valenciana* y para la edición de los tres tomos *sobre la ILE* y el Krausismo, de la “Fundación Francisco Giner de los Ríos”.

Por su parte, Juan Ángel Blasco Carrascosa es Doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación, con una tesis denominada “La Institución Libre de Enseñanza en Valencia: Eduardo Soler y Pérez. Vida, obra y pensamiento” y Doctor en Bellas Artes. Entre su numerosa bibliografía, las obras que destacan sobre el tema de la Institución Libre de Enseñanza son: *Un arquetipo pedagógico pequeño-burgués* (1980), *El krausisme valencià* (1982) y *Krausisme y Renaixença* (1984), entre otros.

En cuanto al ámbito de la pintura valenciana del período aquí tratado, hay cinco nombres de obligada cita. Carmen Gracia Beneyto (1947) es Doctora en Filosofía y Letras, y Catedrática de Historia del Arte de la Universitat de València. Sus líneas de investigación son la historia del arte valenciano, la pintura del siglo XIX, la teoría del arte, los jardines y paisajes, y la arquitectura rural. Entre sus obras, las que nos resultan especialmente interesantes para nuestro trabajo son los siguientes títulos *Arte valenciano* (1998) e *Historia de l'Art del segle XIX* (2000).

Por su parte, Rafael Gil Salinas, Doctor en Historia del Arte y profesor de la Universidad de Valencia, ha centrado sus investigaciones en el arte contemporáneo, la museología y museografía, y en el coleccionismo valenciano contemporáneo. Algunas de sus obras más importantes son: *Asensio Julià y Goya* (1986), *Dos bocetos inéditos de Sorolla* (1990), *Creando el gusto: arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días* (1991), *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días* (1994), *Manuel Montesinos y su colección artística en la Valencia del siglo XIX* (1998), *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia* (1998), *El conflicto del espíritu decimonónico: El paisaje comprometido, el retrato, el*

*costumbrismo y el anhelado pasado* (2009), *El triomf de l'art entre el públic valencià. El mercat artístic del segle XIX* (2011), entre otras.

Otra figura a destacar es la de Francisco Javier Pérez Rojas, Doctor en Filosofía y Letras y Catedrático Jubilado de la Universitat de València. Su actividad investigadora ha girado alrededor de la pintura y arquitectura de finales del siglo XIX y principios del XX. Es uno de los mayores especialistas en el pintor Ignacio Pinazo Camarlench, de ahí que sea el Director de la Cátedra Ignacio Pinazo creada por la Universitat de València y el IVAM. Entre sus publicaciones podemos destacar en relación a nuestro trabajo *Tipos y paisajes (1890-1930)* (1998), *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930): preciosismo y simbolismo* (2000) e *Ignacio Pinazo* (2013).

Por su parte, Victoria Bonet Solves es profesora titular de Historia del Arte de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia, especialista en Pintura del siglo XIX y en el pintor José Benlliure Gil. Entre sus diversas líneas de investigación presta especial atención a la pintura de paisaje valenciana. Es por ello que se deben mencionar títulos como *Pintura de paisaje en el siglo XIX valenciano* (1988), *La obra de José Benlliure Gil (1855-1937) y la pintura valenciana entre los siglos XIX y XX* (1993), así como de sus numerosos artículos, entre ellos, *Paisaje de la realidad en la pintura valenciana del siglo XIX* (1989), *Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia* (1995), etc, todos ellos centrados en el tema valenciano.

También se debe destacar a Adrià Espí Valdés (1940), Doctor en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, fue profesor titular del área de Historia del Arte en la Universidad de Alicante y es especialista en arte contemporáneo alicantino. Adrià Espí es miembro de las Academias de San Carlos, San Fernando y Sant Jordi y fue Director del Instituto de Estudios Alicantinos y del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación Provincial de Alicante. Ha realizado importantes estudios sobre la pintura valenciana, centrándose en la zona de Alicante. Algunos de ellos son *Centenario del pintor Fernando Cabrera Cantó: Sinfonía Cabrerista* (1966), *Las bellas artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX* (1972), *Siglo y medio de pintura alicantina* (1973) y *La escuela pictórica alcoyana: 1769-1969* (1973), entre muchos otros.

Con todos estos autores y sus obras aquí mencionadas nos hemos aproximado a los estudios realizados que se encuentran más cercanos a los temas que en este trabajo se tratan. Partiendo de ellos, se ha elaborado un discurso que puede resultar de gran interés para la pintura de paisaje valenciana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX

## **1.2. Aportaciones del presente trabajo**

Los estudios realizados hasta el momento sobre la pintura valenciana de paisaje de la época que aquí tratamos, tienen un enfoque más generalista, o bien profundizan en la figura de algún pintor concreto.

Esta investigación pretende aportar una nueva visión, demostrando que la pintura valenciana de género paisajístico no puede tratarse solamente de manera global, sino que debe tenerse en cuenta que una parte de dicha pintura está, claramente, influenciada por los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza.

Este trabajo se basa en la idea de que las ideas de la ILE y, más concretamente, aquellas relacionadas con la naturaleza y el paisaje, que se plasman en la pintura desarrollada por el círculo de pintores madrileños, también se pueden observar en la pintura valenciana de paisaje.

Con esta investigación se profundiza en un aspecto muy concreto de este género pictórico desarrollado en la zona valenciana en el siglo XIX, como es una nueva mirada hacia el paisaje y la visión cultural que surge en torno a éste. Algo que no sólo se observa de manera evidente en la pintura de algunos artistas, sino que también se extrapola a otros ámbitos, como la literatura y la creación de grupos de personas interesadas en la montaña que darán lugar a las sociedades excursionistas. Una cultura montañosa que será muy importante en la zona valenciana a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y cuya impronta todavía pervive en cierta manera hasta nuestros días.

Por lo tanto, como ya se ha dicho en líneas anteriores, lo que aquí se pretende es arrojar más luz a la valoración patrimonial y simbólica del paisaje valenciano llevada a cabo por varios pintores de la región. En esos momentos finales del siglo XIX y principios del venidero, artistas como Rafael Montesinos Ramiro (1811-1877), Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), Javier Juste (1856-1899), Gonzalo Salvà (1845-1923), Fernando Cabrera Cantó (1866-1937), etc, empezaron a apreciar ciertos lugares con los que se identificaban como algo, que en cierta manera les pertenecía, por eso decidieron no sólo representarlos sino también recorrerlos y estudiarlos. Lo cual les permitía, por un lado, conocer mejor la naturaleza que les envolvía y por otro, conocerse mejor a ellos mismos, puesto que eran lugares en los que habían vivido.

## **2. JUSTIFICACIÓN. OBJETIVOS Y PLANTEAMIENTO DE LA HIPÓTESIS**

### **2.1. Objetivos e hipótesis**

Como hemos comentado, el objetivo de esta tesis es demostrar que a finales del siglo XIX principios del XX, en la zona valenciana se produce un desarrollo de la pintura de paisaje que se debe, en parte, a la llegada de las influencias de la Institución Libre de Enseñanza, y a su vez mostrar cómo estas obras reflejan el entendimiento institucionista de la naturaleza.

Nuestra hipótesis se formula en torno a las nuevas ideas sobre la naturaleza desarrolladas en el Romanticismo, que llegaron a España y fueron absorbidas por la ILE, que las reelaboró y dio lugar a nuevas teorías sobre estética y naturaleza que se reflejaron en la pintura de paisaje y, concretamente, en la pintura de montaña. Las nuevas ideas sobre Naturaleza promulgadas por la ILE llegaron a la región valenciana, a través de instituciones e institucionistas establecidos en Valencia. Por lo tanto, debe quedar claro que el Romanticismo europeo y sus ideas más significativas influyeron en la ILE, pero cuando ésta ahondó raíces en la sociedad española y valenciana, hacía mucho tiempo que el Romanticismo en este territorio había decaído, por lo que estos

influjos se reflejaron en la generación posterior que ya se caracterizaba por un mayor realismo<sup>1</sup>.

El título elegido para este trabajo *La influencia de las teorías de la Institución Libre de Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura valenciana de paisaje*, debe ser matizado en dos puntos. En primer lugar, cuando aquí se hace referencia a la pintura valenciana, hay que resaltar que no sólo se considera de este modo a la realizada en la provincia de Valencia, sino por extensión es toda aquella que se lleva a cabo en el ámbito de lo que en la actualidad se conoce como Comunitat Valenciana, y también aquella que es realizada por pintores que nacieron y vivieron en la zona o que pasaron la mayor parte de su vida en esos lugares. Esta acotación tal vez resulte muy estricta, pero sólo de esta manera los lugares pintados por estos artistas podían ser considerados como algo propio, es decir, como patrimonio. En segundo lugar, aunque en el título se habla de pintura de paisaje, una vez que profundicemos en el estudio, éste prestará especial atención a una tipología concreta que es la pintura de montaña, por la cual la ILE siente auténtica predilección.

En los trabajos de investigación, la cronología se convierte en un elemento muy importante a tener en cuenta. En este trabajo se aborda un período cronológico muy concreto, comprendido entre 1876 y 1936, años en los que se fundó y se cerró, debido a la Guerra Civil, la Institución Libre de Enseñanza. Pero cuando tratamos los apartados relacionados con la pintura, las fechas se adelantan para poner en situación lo acontecido a nivel artístico en esa época.

De esta manera, nuestro estudio estaría dentro del primer período de la Institución Libre de Enseñanza, etapa ésta que consideramos de mayor influencia, ya que años más

---

<sup>1</sup> El Realismo en España puede tomar como punto de partida *La Gloriosa*, revolución acaecida en 1868 en la que se destronó a Isabel II y que supuso el triunfo de la burguesía. En él ya no está tan presente la idealización y la subjetividad características del pensamiento romántico, pero a pesar de lo que se cree, el Realismo, en un primer momento, no se opuso al Romanticismo, sino que adoptó ciertas características de éste como el interés por la naturaleza, o lo regional. Para conocer más sobre estos temas, véase: AA.VV.: *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: actas del Congreso Internacional celebrado del 3 al 5 de noviembre de 1987 en la Universidad de Toulouse Le Mirail*, Barcelona, Anthropos, 1988, 615 p.

tarde la actividad de dicha institución fue retomada, aunque desde nuestro punto de vista su influjo fue mucho menor.

### 3. METODOLOGÍA

#### 3.1. Sobre el método y el enfoque

Señalar que hemos utilizado una metodología aglutinadora, aunque principalmente nuestro método se basa en la historia de la cultura, también denominado *cultural studies*<sup>2</sup>. A lo largo de este trabajo daremos igual importancia tanto al estudio de la obra en sí como al contexto en el que fue creada, es decir, otorgaremos la misma atención a aquellos aspectos formales y simbólicos, como a los históricos y sociales.

La historia cultural es una corriente historiográfica que comenzó a utilizarse a partir de la década de 1970, sobre todo, en el ámbito anglosajón y francés. Combina la metodología de la antropología y la de la historia, para estudiar así los aspectos culturales del momento histórico. Los historiadores que aplican esta corriente estudian el desarrollo de los diferentes componentes culturales, como las ideas, la ciencia, el arte, etc.

Los orígenes de la historia cultural se encuentran en la primera mitad del siglo XIX, cuando se comienza a estudiar la historia, no solamente desde el punto de vista de los documentos históricos, sino interrelacionando diferentes esferas de la sociedad como la política, económica, literaria, artística, filosófica, científica, etc. En la década de los sesenta del siglo XX, la historia cultural comenzó a interesarse también por la cultura popular, prestando especial atención a aquellos aspectos de dicha cultura que suceden entre los grupos que no conforman la élite de la sociedad, y a partir de los años setenta comenzó a unir la metodología histórica con la antropológica.

---

<sup>2</sup>Sobre la historia cultural o *cultural studies* véase: BURKE, PETER: *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, 168 p., ó PORRIER, PHILIPPE: *La historia cultural: ¿un giro historiográfico mundial?*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València 2012, 252 p.

Algunos de los historiadores más importantes que siguen esta corriente historiográfica son Roger Chartier (1945), historiador francés, cuya principal línea de investigación es la historia del libro, y el estudio de las relaciones entre la escritura y la Historia Moderna. Algunas de sus obras son: *Libros, lectura y lectores en la Edad Moderna* (1993); *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna* (2000); *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (2002), *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco* (2012), etc.

Robert Darnton (1939), es un historiador norteamericano especializado en la historia de la cultura, concretamente en la historia del libro y la lectura, y en el siglo XVII francés. Algunas de sus obras son: *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa* (1987); *Edición y subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen* (2003); *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado* (2010), etc.

Patrice Higonnet, profesor de historia en la Universidad de Harvard, es especialista en historiografía comparada de la Revolución Francesa y americana; en el tema del suicidio en la literatura e historia francesa; en los siglos XVII, XVIII y XIX; en historia política de los siglos XIX y XX; y en historia francesa contemporánea. Algunas de sus publicaciones son: *Class, ideology and the rights of nobles during the French Revolution* (1981); *Sisters republics: the origins of French and American republicanism* (1988), etc.

Lynn Hunt (1945) es profesora de historia europea moderna en la Universidad de UCLA. Es uno de los estudiosos más importantes de la Revolución Francesa y de la historia cultural europea. Sus principales especialidades, por tanto, son la Revolución Francesa, la historia de los géneros, la historia cultural y la historiografía. Entre sus obras encontramos: *Politics, culture and class in the French Revolution* (1984), *The New Cultural History* (1989), *La invención de los derechos humanos* (2009), etc.

Otros historiadores de la historia cultural son Keith Jenkins y Sarah Mazah. El primero es un historiador británico que considera que la historia tiene una gran carga subjetiva, por lo que diferentes historiadores pueden atribuir distintos significados al

mismo hecho. Fue profesor de teoría de la historia en la Universidad de Chichester. Finalmente, Sarah Mazah es profesora de historia en la Universidad de Northwestern. Es especialista en la historia de Francia del siglo XVIII al XX, prestando especial atención al foco social, cultural e intelectual de la historia.

### **3.2. Organización de la tesis: Esquema de trabajo y estructura**

El presente trabajo está estructurado de la siguiente manera: introducción, tres partes que constituyen el cuerpo propiamente dicho del estudio, conclusiones generales, catálogo razonado de obras y, finalmente, la bibliografía.

En la *Introducción* se explica el cuerpo teórico de la tesis, es decir, las premisas a partir de las cuales se ha elaborado este estudio. De esta manera, se empieza con el apartado denominado *Estado de la cuestión: Contenido e interés actual de la investigación*, en el que se aborda el estado de la cuestión de los temas que conforman la tesis, a la vez que se señalan las principales aportaciones de este trabajo. De ahí que las dos partes de este apartado se denominen *Marco teórico. Investigaciones recientes y Aportaciones del presente trabajo*.

Otro punto abordado es *Justificación. Objetivos y planteamiento de la hipótesis*. Aquí se marcan los objetivos a los que se quiere llegar y la hipótesis formulada, al tiempo que se justifica la elección de título escogido y se acota cronológicamente la investigación.

El último apartado de la parte introductoria, es la *Metodología*, donde se pretende dejar clara la perspectiva del trabajo en el subapartado *Sobre el método y el enfoque*, señalando aquellas corrientes historiográficas que se han tenido en cuenta para el desarrollo de éste. A su vez, se explica la estructura de la tesis en *Organización de la tesis. Esquema de trabajo y estructura*. Posteriormente, continúa con *Fuentes bibliográficas y organización de la bibliografía* y termina con *Centros de investigación consultados*.

A continuación vienen las tres partes principales de este trabajo. La primera de ellas es *El Romanticismo alemán: La nueva interpretación de la naturaleza y el paisaje*. En ella se analizan los cambios que propiciaron el movimiento romántico y sus ideas, principalmente, aquellas relacionadas con el tema de la naturaleza. Esta parte comienza con un *Prefacio* en el que se hace un repaso de las diferentes consideraciones que ha tenido el término paisaje a lo largo de los siglos y se muestra como ha avanzado la pintura de paisaje hasta convertirse en un género en sí mismo. Continúa con una introducción denominada *Orígenes y fundamentos del Romanticismo* y tres capítulos: El primer capítulo es *Precedentes de las nuevas ideas románticas sobre la naturaleza y la montaña*; el segundo capítulo, *Nueva visión de la naturaleza en el Romanticismo* se subdivide en *Actitudes teóricas en el nuevo entendimiento de la naturaleza: la Naturphilosophie*, *La naturaleza: tema destacado en la literatura romántica*, *El desarrollo de la geografía moderna* y *La pintura de paisaje en el Romanticismo: Un reflejo de la naturaleza y el alma*; y el tercer capítulo es *El Romanticismo en España: Entre la tradición y la modernidad: La pintura romántica en España* que contiene un subapartado titulado *La pintura valenciana del momento*. Por último, este apartado finaliza con las *Conclusiones*.

La segunda parte se titula *La Institución Libre de Enseñanza y el nuevo entendimiento de la naturaleza*. Partiendo de sus premisas ideológicas, filosóficas y pedagógicas, y profundizando en las teorías institucionistas sobre naturaleza, estética y paisaje, nos centramos en el redescubrimiento que llevan a cabo de la naturaleza y la montaña, y en las nuevas visiones que aportan de Castilla y de la Sierra del Guadarrama. Esta parte comienza con la introducción denominada *El papel de la Institución Libre de Enseñanza en la segunda mitad del siglo XIX* y se suceden el capítulo cuarto, quinto y sexto. El capítulo cuarto es el llamado *Krause, krausismo y su incidencia en España* y cuenta con varios subapartados: *Krause y la filosofía krausiana*; *El krausismo: Ahrens y Tiberghien*; y *El krausismo en España: Un intento de cambio social* que se subdivide en *Situación política y social previa a la creación de la ILE*, *Principales impulsores del krausismo en España* y *Características del krausismo español*. El capítulo quinto es *Un nuevo modelo educativo: La Institución Libre de Enseñanza* y tiene los siguientes apartados: *Francisco Giner de los Ríos, el precursor de la ILE*; *Inicio, desarrollo y ocaso de la ILE* que se divide en: *Centros creados bajo la influencia institucionista* y *Otros fundadores de la ILE*; *Manuel Bartolomé Cossío*;

*Influencias filosóficas en la ILE; Influencias pedagógicas; y Principios educativos y metodología didáctica.* El capítulo sexto se denomina *Teorías institucionistas sobre naturaleza y estética: Influencias del pensamiento romántico* y cuenta con los siguientes puntos: *Visión dual de la naturaleza, Influencia de la Naturphiosophie, Interés por la Geografía, Paisaje como conciencia nacional, Las excursiones y el redescubrimiento de la montaña y Predilección por la pintura de paisaje.* Por último, esta segunda parte finaliza con sus correspondientes *Conclusiones.*

En la tercera parte titulada *Institucionismo y pintura de paisaje en Valencia* se analiza la incidencia del institucionismo en Valencia, cómo llegó, en qué áreas influyó y quiénes eran sus representantes en la zona valenciana. En la introducción, *La ILE y su difusión por la geografía española: Valencia,* se explica el influjo que proyectó el institucionismo en diversas zonas españolas, haciendo especial hincapié en la zona valenciana. El capítulo séptimo, *El institucionismo en Valencia,* abordamos las *Características del institucionismo valenciano, los Impulsores del institucionismo en Valencia* y los *Centros valencianos influidos por la ILE.* En el último capítulo, llamado *El institucionismo como factor de desarrollo de la pintura valenciana de paisaje,* analizamos qué papel tuvo el institucionismo en el impulso experimentado por el género paisajístico en la zona valenciana, a través de dos apartados: *Aspectos institucionistas en la pintura de paisaje valenciana, La montaña, un nuevo elemento en la pintura valenciana.* En el último apartado de este capítulo, *Joaquín Sorolla y Bastida, el paradigma del intitucionismo en la pintura valenciana de paisaje,* abordamos la relación de Sorolla con la ILE, prestando especial atención a las características institucionistas que se observan en las obras paisajísticas que realizó sobre zonas valencianas. Esta parte se cierra con las *Conclusiones.*

Después de las tres partes anteriormente citadas, es el turno de referirnos a las *Conclusiones Generales* a las que se ha llegado. Con ellas se pretende corroborar y justificar la hipótesis sobre la que se ha elaborado este trabajo, y que hacen de él una investigación científica.

Es fundamental el *Catálogo-Razonado de obras,* en el que aparecerá la imagen y la correspondiente explicación de aquellas obras de la pintura valenciana que consideramos influenciadas por las teorías institucionistas.

Posteriormente, en el apartado *Créditos ilustraciones*, se recoge la información de todas aquellas obras que aparecen insertadas a lo largo del trabajo, con su correspondiente título, autor, año, técnica, medidas, museo y lugar.

Finalmente, viene el apartado de *Bibliografía*, en el que aparece el material bibliográfico y las fuentes utilizadas para la elaboración de este trabajo de investigación. Es importante advertir que toda aquella información que se aporta está justificada, debidamente, con notas para señalar el origen de dicha información.

### **3.3. Fuentes bibliográficas y organización de la bibliografía**

En cuanto al tipo de fuentes que han sido empleadas para la elaboración de este trabajo, se debe remarcar que son fuentes primarias y secundarias. En relación a las primarias se ha utilizado material de archivo. En cuanto a las secundarias, es importante dividir dentro de este grupo entre fuentes directas e indirectas. De las directas se ha consultado prensa, revistas de la época y catálogos de exposiciones. Respecto a la prensa de la época, se han consultado, parcialmente, dos publicaciones periódicas, *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*. De la misma manera se realizó un vaciado del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* en su primer período, que abarca desde 1877 a su desaparición en 1936. Esta publicación centrada en temas relacionados con la marcha del centro, también daba cabida a artículos especializados sobre diversos temas de interés institucionista. Referente a los catálogos de exposiciones, comentar que se han consultado aquellos que eran susceptibles de contener obras que eran de nuestro interés, debido a la participación en ellas de algunos artistas aquí estudiados.

En lo que se refiere a fuentes indirectas, la bibliografía consultada se ha basado, fundamentalmente, en monografías y artículos especializados, principalmente de revistas como *Archivo de Arte Valenciano*, *Ars Longa* y *Saitabi*. Para la primera parte se han utilizado, básicamente, obras relacionadas con el movimiento romántico a todos los niveles tanto filosófico, científico, literario y artístico de autores como M.H Abrams, Rafael Argullol, Javier Arnaldo, Isaiah Berlin, Alfredo de Paz, Hugh Honour, Christoph Jamme y Fritz Novotny, entre otros. En la segunda hay una mayor diversidad

bibliográfica debido a la amplitud de dicha parte que abarca desde el Krausismo en general, hasta el Krausismo en España y la creación de la Institución Libre de Enseñanza. Con respecto a Krause y al Krausismo se han consultado libros de Juan López Morillas, Antonio Jiménez García y Juan José Gil Cremades. Más en relación al Krausismo y al Institución Libre de Enseñanza son fundamentales los escritos de Vicente Cacho Viu, Gonzalo Capellán de Miguel, Antonio Jiménez García, Antonio Jiménez Landi, Antonio Molero Pintado, pero también de otros muchos autores que tratan el tema. Finalmente, en la última parte se pueden hacer dos distinciones, por un lado hemos utilizado obras que tratan sobre la Institución Libre de Enseñanza en Valencia, sobre todo, de León Esteban Mateo y Juan Ángel Blasco Carrascosa y por otro, títulos relacionados con la pintura valenciana del siglo XIX, así como ensayos sobre artistas concretos. Al respecto han sido fundamentales autores como Victoria Bonet Solves y Adrià Espí Valdés.

Por último, para diferenciar las obras consultadas, de las que son meras referencias, la *Bibliografía* se divide en dos apartados, *Obras consultadas* y *Obras de referencia*. También señalar, que para una mayor facilidad del lector, las citas se han ordenado en riguroso orden alfabético, y una vez respetado éste, se ha seguido un orden cronológico.

### **3.4. Centros de investigación consultados**

#### Biblioteca Histórica de la Universitat de València

La Biblioteca Histórica de la Universitat de València fue el origen de esta tesis, ya que para establecer el estado de la cuestión del presente trabajo se hizo un vaciado del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, albergado en esta biblioteca en microfilm. Se seleccionó toda aquella información que podía ser de utilidad, prestando especial atención a los artículos sobre estética, naturaleza y arte.

#### Biblioteca de Humanidades Joan Reglà de la Universitat de València

Junto con la Biblioteca Histórica de la Universitat de València conforma el origen de este trabajo, ya que nos servimos de su amplio fondo bibliográfico para establecer el

estado de la cuestión. También ha sido importante para el desarrollo del cuerpo de este trabajo, ya que muchos de sus libros nos han ayudado a desarrollar cada una de sus partes. Fundamental, también ha resultado la Hemeroteca, donde hemos podido consultar numerosos artículos, sobre todo, de tres publicaciones: *Ars Longa*, *Saitabi* y *Archivo de Arte Valenciano*.

#### Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

En el caso de la visita a este archivo, el objetivo era el mismo, es decir, encontrar más información sobre obras de nuestro interés que se habían presentado a diferentes exposiciones. El material consultado fue documentación, catálogos de exposiciones de Bellas Artes, y libros. Referido a la documentación, consultamos el *Legajo 1-55-4. Secretario General. Representación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. 1858-1880*. Concretamente el *55-4/1 Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Lista de las obras que se proponen para ser adquiridas para el Museo Nacional*, donde se citan una serie de obras, entre ellas paisajes, que fueron adquiridas para el Museo Nacional; y *Sesión del 11 de enero de corriente año 1867. Por el jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866 y aprobada por Real Orden del 13 de febrero de 1867*, aparecen las obras premiadas con las diferentes medallas en esta exposición. En lo referido a los catálogos, consultamos el *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes 1884, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, Impresor de Cámara de su Majestad. Signatura LF II/H-c/5884*, donde encontramos obras de Javier Juste y Francisco Jesús Reguera presentadas a la Exposición del mencionado año; *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, Madrid, Establecimiento tipográfico de R. Álvarez, Signatura LF II/H-c/5887*, en este catálogo también aparecen obras de paisaje de diferentes artistas valencianos como de Pedro Ferrer Calatayud, Agustín Gisbert, Constantino Gómez Salvador, Andrés Gras Naya, Antonio Muñoz Degraín, José Ortiz Gamundi y Ramón Stolz Seguí; *Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1897, Madrid, Celestino Apaolaza Impresor, Signatura LF/II-c/5889*, donde también aparecen citadas otras obras de paisaje de Manuel Benedito Vives, Augusto Comas, Ramón Stolz Seguí y Pedro Ferrer Calatayud. Entre los libros consultados, hay dos obras de especial mención, por un lado la obra *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, Reproducción autotípica de las obras más notables, reseña crítica, por Don Francisco Alcántara*, donde encontramos reseñas

críticas de obras de paisaje de Agustín Lhardy y Jaime Morera; y por otro *Fernando Cabrera Cantó, catálogo completo*, donde se habla de la trayectoria de Fernando Cabrera, haciendo también mención a su obra como paisajista.

#### Biblioteca del Museo del Prado

Nos sirvió para acercarnos a la figura de determinados artistas, sobre todo, gracias al gran número de monografías y catálogos sobre pintores que alberga. Así también, para consultar diccionarios de artistas del siglo XIX donde encontramos información de algunos pintores de los que apenas teníamos datos.

#### Biblioteca Valenciana

Se consultó la prensa de la época, con el objetivo de encontrar información sobre las exposiciones de Bellas Artes y, en concreto, sobre obras que fueran de nuestro interés. Nuestra búsqueda se centró en dos publicaciones periódicas, *Las Provincias* y *El Mercantil Valenciano*.

#### Archivo y Biblioteca del Museo Sorolla

En este archivo pudimos estudiar la correspondencia que enviaban Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío a Joaquín Sorolla. De esta manera pudimos corroborar con la documentación consultada, la estrecha amistad existente entre Giner, Cossío y Sorolla, lo cual es muestra de la mentalidad institucionista del pintor, que se veía reflejada en sus obras. Además, también tuvimos la oportunidad de consultar aquellos artículos que nos interesaban del archivo de artículos especializados en la figura de Sorolla que alberga el museo. También es de destacar el uso de la biblioteca del Museo Sorolla, donde pudimos consultar bibliografía del artista y un amplio número de títulos relacionados con la pintura de paisaje del siglo XIX.

#### Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País Valenciano

Fue uno de los centros de cultura más importantes en el período cronológico de nuestro estudio. Por este motivo, y por el interés que dedicó a la promoción del arte valenciano con las exposiciones que organizaba, visitamos su archivo para investigar la

documentación existente sobre las exposiciones celebradas en 1867, 1882 y 1883. El objetivo era encontrar información sobre obras citadas que se presentaron a las exposiciones llevadas a cabo en esos años, pero nuestra búsqueda en este caso fue infructuosa.

## PRIMERA PARTE

# EL ROMANTICISMO ALEMÁN: LA NUEVA INTERPRETACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL PAISAJE

“El Romanticismo es lo primitivo, lo carente de instrucción, lo joven. Es el sentido de vida exuberante del hombre en su estado natural, pero también es palidez, fiebre, enfermedad, decadencia, la *maladie du siècle*, La *Belle Dame Sans Merci*, la danza de la muerte y la muerte misma. Es la cúpula de vidrio multicolor de un Shelley, aunque también su blancura radiante de eternidad. Es la confusa riqueza y exuberancia de la vida, *Fülle des Lebens*, la multiplicidad inagotable, la turbulencia, la violencia, el conflicto, el caos, pero también es la paz, la unidad con el gran “yo” de la existencia, la armonía con el orden natural, la música de las esferas, la disolución en el eterno espíritu absoluto. Es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados, cuernos de caza, duendes, gigantes, grifos, la caída de agua, el viejo molino de Floss, la oscuridad y sus poderes, los fantasmas, los vampiros, el terror anónimo, lo irracional, lo inexpresable. También es lo familiar, el sentido de pertenencia a una única tradición, el gozo por el aspecto alegre de la naturaleza cotidiana, por los paisajes y sonidos costumbristas de un pueblo rural, simple y satisfecho, por la sana y feliz sabiduría de aquellos hijos de la tierra de mejillas rosadas. Es lo antiguo, lo histórico, las catedrales góticas, los velos de la antigüedad, las raíces profundas y el antiguo orden con sus calidades no analizables, con sus lealtades profundas aunque inexpresables; es lo impalpable, lo imponderable. (...)”<sup>3</sup>.

(*Las raíces del Romanticismo*, Isaiah Berlin)

El término romántico se remonta al “romanz” del francés antiguo, que al igual que en castellano antiguo, se utilizaba para designar las “lenguas romances” frente al latín, el idioma culto. “Romances” fue el nombre que más tarde se dio a las narraciones, en

---

<sup>3</sup>BERLIN, ISAIAH: *Las raíces del Romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000, p. 37.

verso o en prosa, de las aventuras caballerescas. En francés y en alemán, el término “roman” se emplea, aún hoy, con el significado de novela. En este sentido, romántico significa algo fantástico. En el siglo XVII el inglés Thomas Baily emplea por primera vez el adjetivo “romantick” en 1650, y lo hace para criticar la inverosimilitud de las ficciones novelescas. En el siglo XVIII el término “romántico”, se usaba para designar aquello que en los paisajes y las ruinas hacía revivir la ingenuidad de las antiguas novelas de caballería. En la segunda mitad de dicho siglo, se le atribuye la connotación de libertad ante las reglas, inverosímil e increíble, por lo que también se relaciona con ciertos lugares de carácter salvaje, fascinantes y extraños. Francisco Javier de la Plaza Santiago señala “Una de las apariciones más tempranas de la palabra se encuentra en *La Nueva Eloisa* de Jean Jacques Rousseau (1712-1778)<sup>4</sup>, ya en temprana fecha como 1761 se alude a lo romántico como algo vago e indefinido, como algo mágico y sobrenatural”<sup>5</sup>. A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX este vocablo ya formaba parte del vocabulario común, en Inglaterra designaba lo fantástico y lejano, y en Alemania y Francia entró a formar parte de la esfera literaria. Autores como Menene Gras Balaguer creen que las modificaciones que después experimentó el uso de este término con frecuencia desvirtúan su significado sin reparar en que, en determinado momento histórico, sirvió para designar el nacimiento de una nueva sensibilidad y, en definitiva, de la modernidad<sup>6</sup>.

Aunque el concepto de Romanticismo es muy difícil de definir y acotar, tanto temporal como espacialmente, es necesario intentarlo debido a la gran importancia e influencia que ha tenido en el pensamiento occidental. La evolución del mundo occidental impulsa la aparición del Romanticismo que se sitúa entre finales del siglo XVIII hasta 1850 aproximadamente. Surgió en Alemania como una reacción contra el culto a la razón llevado a cabo por la Ilustración, De la Plaza escribe “(...) es, sin embargo, en Alemania donde se sitúa el nacimiento del Romanticismo porque es quizá el país donde tuvo su más exacta conceptualización teórica a través de los colaboradores

---

<sup>4</sup> Consúltese: GROETHUYSEN BERNARD: *Jean Jacques Rousseau*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 402 p.; STAROBINSKI, JEAN: *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983, 385 p.

<sup>5</sup> DE LA PLAZA SANTIAGO, FRANCISCO JAVIER: “El movimiento romántico”, *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 21, 2002, p. 98.

<sup>6</sup> GRAS BALAGUER, MENENE: *El Romanticismo como espíritu de modernidad*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1983, p. 17.

de la revista *Athenaeum* ...”<sup>7</sup>. Su carácter revolucionario es indudable, además es importante señalar que el momento en el que surge es una época de revoluciones<sup>8</sup>.

El Romanticismo se extendió por varios países, lo cual no quiere decir que su aparición en cada país se debiera a las mismas causas y tuviera los mismos objetivos. Sí se debe remarcar que, aunque con distintas características nacionales, el Romanticismo de los diferentes marcos geográficos comparte una misma manera de sentir y una misma manera de concebir el hombre, la naturaleza y la vida.

El Romanticismo no es sólo un momento histórico sino que como muchos autores señalan, es un estado del alma o una característica innata a muchos seres humanos, de ahí que posteriormente a la época romántica, el Romanticismo continúa dándose en diferentes manifestaciones. Uno de estos autores es Alfredo de Paz, quien escribe “(...) el Romanticismo puede entenderse también como una actitud del alma humana sin connotaciones inmediatamente históricas, que diseña en cada individuo humano la actividad misma, una disposición del sentimiento, un estado de ánimo nostálgico y angustiado cuyas manifestaciones pueden encontrarse en artistas de épocas totalmente distintas, antes o después de los límites temporales del auténtico Romanticismo”<sup>9</sup>.

Es importante hacer hincapié en dos cuestiones muy significativas. Por un lado se debe señalar que la expresión “romántico” es coetánea de la época y de las producciones a las que se refiere, al contrario que otros términos que surgen con posterioridad a su momento histórico. Por otro lado, se debe tener en cuenta que la recuperación del arte de la Antigüedad clásica iniciada durante la Ilustración se extiende durante la primera mitad del siglo XIX siendo prácticamente simultáneo al Romanticismo. Por lo tanto, Clasicismo y Romanticismo coincidieron en el tiempo, siendo dos reacciones diferentes a la misma situación.

---

<sup>7</sup> DE LA PLAZA SANTIAGO, FRANCISCO JAVIER: (2002), 99.

<sup>8</sup> En esta época se suceden la Revolución Industrial, la Revolución Francesa y, por supuesto, la Revolución Romántica.

<sup>9</sup> PAZ, ALFREDO DE: *La revolución romántica: poéticas, estéticas e ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 12.



## PREFACIO

### 1- Acerca del concepto de paisaje

En Occidente, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, el territorio ha sido más trabajado que contemplado, es decir, ha existido una visión predominantemente utilitaria de la naturaleza, pero con el paso de los siglos comenzó a aparecer el sentimiento estético de ésta. Consecuencia de ello, es el hecho de que el paisaje<sup>10</sup> se ha considerado en diversos ámbitos (literatura, pintura, etc.) como el fondo en el que transcurren los hechos, es decir, como el “escenario” en el que se desarrolla la acción humana. Pero en el siglo XVIII, concretamente en la segunda mitad, se experimentó un cambio con respecto a la consideración del paisaje, que pasó de ser un mero complemento a convertirse en protagonista principal.

En la actualidad, el término paisaje se utiliza en diversos campos del saber, adquiriendo diferentes significados, por lo tanto, existen distintos puntos desde los que puede ser abordado. Mencionar a modo de reseña, que la Real Academia Española de la Lengua, define el término paisaje con tres acepciones: extensión de terreno que se ve desde un sitio; extensión de terreno considerada en su aspecto artístico y pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno.

#### - Origen y evolución en la consideración del paisaje

Desde el punto de vista etimológico, en Europa el término paisaje tiene dos raíces lingüísticas: por un lado, la germánica (Landschaft, landskips, landscape), que se refiere

---

<sup>10</sup> A propósito de esta breve introducción, sin extendernos en la abundante bibliografía existente, quisiéramos remarcar por su importancia: CLARK, KENNETH: *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, 206 p.; MADERUELO, JAVIER: *El paisaje: génesis de un concepto*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura”), Madrid, Abada Editores, 2005, 341 p.; MILANI, RAFAELE: *El arte del paisaje*, edición de Federico López Silvestre, (“Colección Paisaje y Teoría”), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, 250 p.; ROGER, ALAIN: *Breve tratado del paisaje*; edición de Javier Maderuelo, (“Colección Paisaje y Teoría”), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, 211 p.

al área geográfica o aspecto de un territorio; y por otro, la latina (Paesaggio, paisaje, paisagem), que deriva de la raíz latina *pagus* que significa aldea, distrito o can

Éste es un concepto que ha ido evolucionado a lo largo de la historia. Fue en China donde apareció por primera vez dicho término, debido a los retiros individuales a la naturaleza practicados por el Taoísmo<sup>11</sup>, que ya consideraba la belleza de ésta y descubría el paisaje como tal.

En época minoica, los griegos fueron adaptando el lenguaje en función del medio y utilizaban palabras descriptivas para referirse a determinados lugares “(...) los primeros hablantes griegos se vieron obligados a utilizar perífrasis descriptivas para denominar un medio que les era en principio desconocido y al que fueron sucesivamente aplicando otros calificativos en función de su utilización (como vía de comunicación), de su aspecto o de su contenido. Algo similar sucedió con algunos términos que designaban rasgos característicos de la naturaleza o el paisaje griego, como los nombres de pájaros y plantas, o con determinados topónimos (...)”<sup>12</sup>. En época arcaica se realizaron breves descripciones de paisajes, ejemplo de ello es la *Odisea*<sup>13</sup> de Homero, donde dichas descripciones están llenas de sensibilidad, algo que se puede observar tanto en aquellas que hacen referencia a paisajes bucólicos, como en las que se refieren a paisajes hostiles. Ya en época clásica, cabe destacar el Epicureísmo<sup>14</sup>, fundado por Epicuro (341

---

<sup>11</sup>El Taoísmo es una tradición filosófica y religiosa que lleva más de dos milenios influyendo en los pueblos del Extremo Oriente. El taoísmo filosófico se desarrolló a partir de los escritos de Laozi y Zhuangzi. Según la leyenda china, Laozi vivió durante el siglo VI a. C. y, tradicionalmente, se fecha en ese siglo la redacción del *Dàodéjing*, aunque según algunas investigaciones actuales es bastante posterior. La esencia de la filosofía taoísta se encuentra en el *Daodejing* (el libro de la vía y el poder, o del camino y la virtud). El taoísmo religioso se fundó en el siglo III a. C., pero no se convirtió en un movimiento religioso organizado hasta el siglo II d. C. Véase ELORDUY, CARMELO: *Libro de los cambios*, Madrid, Editora Nacional, 1983, 320 p.; LAO-TSE: *Tao te ching: los libros del Tao*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, 544 p.; WATTS, ALLAN: *El camino del Tao*, Barcelona, Editorial Kairós, 1976, 183 p.

<sup>12</sup> GÓMEZ ESPELOSÍN, F. JAVIER: *Los griegos. Un Legado universal*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 33.

<sup>13</sup> El poema épico griego, *La Odisea*, narra el periplo de Odiseo para regresar a su hogar en Ítaca, después de la Guerra de Troya (ca. XIII a.C o XII a.C), y reencontrarse con su esposa, Penélope y su hijo, Telémaco. Se atribuye al poeta griego Homero (ca. VIII a.C) y está conformada por 24 cantos, que equivalen en el tiempo a los diez años que tardó el protagonista en regresar a su hogar después de la guerra. Véase HOMERO: *La Odisea* (introducción de Manuel Fernández Galiano; traducción de José Manuel Pabón), Madrid, Gredos, 1982, 518 p.

<sup>14</sup> La doctrina más conocida del Epicureismo es que el placer constituye el bien supremo y la meta más importante de la vida. Se prefieren los placeres intelectuales a los sensuales, que tienden a perturbar la paz del espíritu. La verdadera felicidad, según Epicuro, consiste en la serenidad que resulta del dominio del miedo, es decir, de los dioses, de la muerte y de la vida futura. El fin último de toda especulación epicúrea

– 270 a.C), que puede ser considerado como un precedente, muy importante, en la consideración y transformación del territorio en paisaje. Es interesante también destacar la *Periégesis*<sup>15</sup> de Pausanias que, aunque no destaca a nivel literario, si realiza importantes descripciones de lugares. Pero la civilización griega, en general, se caracterizaba por una unidad entre el hombre y la naturaleza, veían el paisaje desde una mentalidad mágica y animista, y ejemplo de ello es Arcadia<sup>16</sup>. Aunque era una región de la antigua Grecia, se convirtió en un lugar imaginario creado, sobre todo, por poetas y artistas. Arcadia es el “paraíso” en el que reina la felicidad, la tranquilidad y un ambiente idílico habitado por pastores que viven en total consonancia con la naturaleza que les rodea. Los *Idilios*<sup>17</sup> de Teócrito son un ejemplo de literatura bucólica, en la que el escenario principal es Arcadia.

En Roma no existió una conciencia de paisaje ni un término para referirse a él. Pero continuando con el mito de Arcadia, la poesía pastoril hacía referencia al *locus amoenus*, concepto que puede traducirse por “lugar ameno o placentero”, haciendo referencia a un lugar idealizado, generalmente con connotaciones de edén, en el que se situaba a los personajes. Muestra de ello son las *Bucólicas*<sup>18</sup> de Virgilio, profundamente influenciadas por los *Idilios* de Teócrito, en las que se describe un entorno de frescos ríos y arroyos, con grandes y verdes árboles, en donde el campo no se trabaja sino que se disfruta. En estos paisajes bucólicos el ganado pasta tranquilamente y los pastores son conocedores de poesía, música y mitología. Pero tanto, en la literatura como en la pintura, es importante remarcar que el recurso natural era tan sólo utilizado con un

---

sobre la naturaleza es eliminar esos miedos. Para profundizar más en este tema, veáse LLEDÓ, EMILIO: *El epicureísmo: una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Barcelona, Montesinos, 1984, 144 p.; LLEDÓ, EMILIO: *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, 142 p.

<sup>15</sup> La obra *Periégesis* fue escrita por el griego Pausanias (ca. II d.C) y, a lo largo de sus diez libros, realiza descripciones de lugares que visitó, de monumentos, así como de leyendas y cultos locales. Veáse PAUSANIAS: *Descripción de Grecia* (traducción Antonio Tovar), Barcelona, Ediciones Orbis, 1986, 3v.

<sup>16</sup> Una obra que permite incidir más en este tema es: SNELL, BRUNO: “Arcadia: El descubrimiento de un nuevo paisaje natural”, en *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe, 1965, pp. 395-426.

<sup>17</sup> Los *Idilios* del poeta Teócrito (ca. 310 a.C-260 a.C) muestran una naturaleza sencilla. Son una serie de poemas de amor cantados por los protagonistas, los pastores, en un marco natural identificado por el autor como Arcadia. Veáse BRIOSO SÁNCHEZ, MÁXIMO: *Bucólicos griegos*, Madrid, Editorial Akal, 1986, 416 p.

<sup>18</sup> Estos diez poemas, se cree que fueron escritos entre el 43 a.C y el 37 a.C. Su autor Virgilio, se inspiró en la obra de Teócrito, por lo que son una continuación del tipo de poesía pastoril en la que se dan todos los estereotipos de ésta: entorno natural arcádico, pastores como protagonistas y todo centrado en torno, al tema principal, el amor. Veáse VIRGILIO MARÓN, PUBLIO: *Bucólicas* (Edición Antonio Ramajo Caño; traducción Luis de León), Madrid, Editorial Castalia, 2011, 320 p.

objetivo decorativo. A lo cual habría que sumarle una visión de carácter utilitario, como ocurría con los jardines en la antigua Roma, empleados como huertos o como lugar en el que crecían las plantas que luego se ofrecían en las ofrendas.

En la Edad Media, la Fe cristiana no contemplaba el mundo que le rodeaba, se basaba más bien en la mirada interior y en la aceptación de los dogmas revelados, de ahí que no existiera el término paisaje. Fue en el siglo XIII, cuando se comenzó a tomar conciencia del entorno debido, en gran medida, a los estudios de ciencia natural llevados a cabo por Alberto Magno (1193/1206-1280)<sup>19</sup>, que se dedicaba a estudiar las funciones de la naturaleza. Entre sus obras cabe destacar *De Vegetalibus*, *De mineralibus* y *De animalibus* realizadas alrededor de 1240, en las que estudiaba y clasificaba especies vegetales, clases de minerales y tipos de plantas. Otra de las grandes novedades del pensamiento de Alberto Magno, es la consideración de que había lugares que eran más importantes por el placer de contemplarlos que por su utilidad productiva. De esta época también se ha destacado una carta de Francesco Petrarca (1304-1374)<sup>20</sup>, fechada en 1336, en la que narra su ascensión al *Mont Ventoux*. Sobre ella existen disparidad de opiniones, hay quienes piensan que es el primer documento en Europa que muestra un interés estético por el paisaje, y quienes consideran que este escrito es realmente una metáfora sobre creencias religiosas, concretamente, relativo a las dificultades por las que atraviesa un buen cristiano. Pero si una figura debe destacarse en la Edad Media es la del peregrino, que en sus viajes ya mostraba una gran sensibilidad hacia la naturaleza, algo que muchos recogen en sus escritos.

En la Edad Moderna, concretamente en el Renacimiento, el Humanismo<sup>21</sup> centraba su interés en el hombre, y el paisaje ocupó un lugar secundario. En esta época es

---

<sup>19</sup> Este Doctor de la Iglesia, nacido en el siglo XII en el Sur de Alemania, se dedicó al estudio de diversos campos del saber. Centrado, especialmente, en las ciencias naturales, su gran aportación fue afirmar que la observación de la naturaleza es un método científico, ya que hasta el momento la aproximación a ésta se realizaba desde una perspectiva mística. Para una visión más completa de la figura de Alberto Magno, consúltese: CRAEMER-RUEGENBERG, INGRID: *Alberto Magno*, Barcelona, Herder, 1985, 165 p.

<sup>20</sup> Es considerado uno de los poetas líricos modernos más importantes. La labor principal de este humanista fue intentar armonizar el legado grecolatino con las ideas del cristianismo. Además promovió la unificación de Italia, ya que pensaba que de esta manera volvería a recuperar el esplendor que tuvo durante el Imperio Romano. Tenía un amplio conocimiento de los poetas antiguos, restauró el latín clásico e instauró el italiano como lengua literaria. Para profundizar en su figura veáse: FOSTER, KENELM: *Petrarca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1989, 272 p.

<sup>21</sup> Veáse: BURCKHARDT, JACOB: "El descubrimiento del mundo y del hombre" en *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Editorial Edaf, 1996, pp. 251-306.

importante diferenciar entre el Renacimiento de los países del norte de Europa y el italiano. Después de muchos problemas teológicos y religiosos, fue entre el siglo XIV y XVI, en la zona de los Países Bajos donde surgió el concepto de paisaje “(...) en una sociedad secularizada y burguesa”<sup>22</sup>. El término *Landschaft*<sup>23</sup> fue usado en Holanda, Bélgica, Suecia, Dinamarca, Suiza, Austria y Alemania, para referirse al espacio que la vista podía cubrir. Mientras que es en el siglo XVI en Italia, cuando se empieza a desarrollar un mayor interés por la naturaleza, ejemplo de ello es el nuevo modelo que adoptaron las villas renacentistas, en las que se incorporaron miradores cuya función ya no era meramente defensiva sino más bien contemplativa de la naturaleza. Fue Andrea Palladio (1508-1580)<sup>24</sup> uno de los primeros arquitectos en darse cuenta de la posibilidad de contemplación del paisaje desde las villas, pero tampoco se debe olvidar que Leon Battista Alberti (1404-1472)<sup>25</sup> y Leonardo da Vinci (1452-1519)<sup>26</sup> también utilizaron elementos paisajísticos en sus tratados.

Posteriormente, en el siglo XVII ya hay un mayor interés por la naturaleza, con la excepción de las zonas montañosas. Los viajeros en sus rutas se alejaban, todo lo posible, de las montañas y si había algún interés en ellas solía ser más científico que estético. Incluso poco antes del desarrollo de la Ilustración la visión de la montaña seguía siendo igual de negativa. Esto no sólo se debía a razones objetivas como pueden ser las físicas, sino más bien a cuestiones subjetivas relacionadas con la religión, en concreto, con el desastre del Diluvio y el castigo divino. De esta manera, la montaña, los glaciares y el océano se ven como elementos cargados de connotaciones negativas. Ya en el siglo XVIII, en plena Ilustración esta visión negativa comienza a disiparse, debido a las obras realizadas por autores como Jean Jacques Rousseau (1712-1778) y

---

<sup>22</sup> MADERUELO, JAVIER: (2005), 75.

<sup>23</sup> El término alemán *Landshaft* significa paisaje.

<sup>24</sup> Es de interés: PALLADIO, ANDREA: *Los cuatro libros de arquitectura*, Madrid, Editorial Akal, 2008, 512 p.; ACKERMAN, JAMES: *Palladio*, Madrid, Xarait, 1987, 151 p.

<sup>25</sup> Véase: ALBERTI, LEON BATTISTA: *Los diez libros de arquitectura*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977, 428 p.; BARDESCHI, M. DEZZI: *Leon Battista Alberti*, Barcelona, Stylos, 1988, 204 p.; BETRÁN, RAMÓN: *Leon Battista Alberti y la teoría de la creación artística en el Renacimiento*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1992, 302 p.

<sup>26</sup> Existe una amplia bibliografía sobre este genio, pero entre todas ellas, fundamentales sobre Leonardo da Vinci son: CLARK, KENNETH: *Leonardo da Vinci*, Madrid, Alianza, 1986, 141 p.; KEMP, MARTIN: *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*, Madrid, Akal, 2011, 380 p.; MARIAS, FERNANDO: *Leonardo da Vinci*, Madrid, Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, 126 p.

Horace Bénédict de Saussure (1740-1799)<sup>27</sup>, en las que se comienza a descubrir y exaltar las montañas, en concreto Los Alpes suizos.

Es importante destacar a finales del siglo XVIII, el *Grand Tour*<sup>28</sup> que es el viaje que realizaban por Europa los hijos de las familias acomodadas inglesas. En 1770 esta práctica se convirtió en habitual y fue adoptada por familias de otros países. El *Grand Tour* pretendía ampliar los conocimientos aprendidos durante los años académicos, y quería mostrar los triunfos conseguidos por civilizaciones anteriores. En definitiva, el objetivo principal era ilustrar al viajero. Toda esta actividad viajera, dio lugar a una interesante literatura de viajes<sup>29</sup>, fruto de la observación, en la que se describían los lugares visitados y en la que predominaba la objetividad y la imparcialidad por parte del viajero-escritor. El viaje ilustrado fue una clara consecuencia del gran objetivo de la Ilustración, el uso y predominio de la razón como único medio para conocer la realidad.

Otro término surgido para referirse al paisaje fue *Landscape*<sup>30</sup> que apareció en el ámbito anglosajón, y se aplicó a la técnica usada por los pintores para representar la naturaleza. Al igual que en el caso inglés, en castellano este vocablo también surgió unido a la pintura, hasta que finalmente se aplicó, de igual manera, al territorio. Fue en el siglo XVIII cuando en castellano se comenzó a usar la palabra *Paisaje* referida a la extensión de un territorio que el observador alcanza.

Es importante señalar que en la creación del término *Landschaft* y *Paisaje* influyeron varios factores: la exigencia de registro y medición de propiedades; la invención de instrumentos de medición más exactos; la mejora de técnicas y métodos topográficos; la

---

<sup>27</sup> Véase: SIGRIST, RENÉ: *H.B. De Saussure: (1740-1799): un regard sur la terre*, Gêneve, Georg, 2001, 540 p.

<sup>28</sup> Para profundizar en el tema: BLACK, JEREMY: *The grand tour in the Eighteenth century*, Gloucester, Alan Sutton, 1997, 355 p.; GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAS: *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, 184 p.

<sup>29</sup> De gran interés son: FARINELLI, ARTURO: *Viajes por España y Portugal: desde la Edad Media hasta el siglo XX: divagaciones bibliográficas*, Madrid, (s.n), 1920, 511 p.; FOULCHÉ DELSBOSC, RAYMOND: *Bibliographie des Boyages en Espagne et en Portugal*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1991, 370 p.; GARCIA CASTAÑEDA, SALVADOR: *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, 307 p.; PEÑATE RIVERO, JULIO: "Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje", en *Revista de literatura*, Tomo 73, Nº 145, 2011, pp. 245-268

<sup>30</sup> La traducción literal de este término es paisaje.

edición de manuales agrimensores; la creación del dibujo en perspectiva; y la aparición de mapas catastrales.

Pero, el verdadero interés hacia la naturaleza surge con el Romanticismo<sup>31</sup>. En la segunda mitad del siglo XVIII, aparece una nueva sensibilidad, una nueva percepción y una nueva representación de la naturaleza. Como señala Nicolás Ortega Cantero refiriéndose al Romanticismo, “Inaugura un nuevo sentimiento moderno, de la naturaleza y del paisaje”<sup>32</sup>. Pero además, en este momento es cuando se revaloriza la montaña. En la “invención” romántica de la montaña no sólo participaron los poetas sino también dibujantes, pintores y grabadores, a lo que habrá que añadir el gusto deportivo. La visión romántica de la naturaleza y del paisaje se adentra en éste para conocer sus componentes objetivos (carácter científico) y sus valores subjetivos (carácter estético). Los románticos consideraban como la máxima expresión de la naturaleza libre (no civilizada) los paisajes montañosos, los cuales eran vistos como símbolo de libertad, ascenso físico y elevación espiritual, mientras que los paisajes de bosques frondosos eran considerados lugares de paz y libertad. Sin embargo, tenían una visión negativa de la llanura, de los campos de cultivo, porque para ellos representaba la naturaleza degradada sometida al hombre.

En el Romanticismo la actividad viajera continuó, pero el sentido del viaje cambió. Lo más importante ya no era conocer la realidad desde la objetividad de la razón, sino dejarse llevar por la sensibilidad y, así, por la subjetividad. Es decir, el objetivo principal del viaje romántico<sup>33</sup> ya no era ilustrar, sino comprender la realidad de los lugares a los que viajaban. Pero este predominio de los sentimientos no era incompatible con una visión científica y objetiva, y ello se observa en la literatura de

---

<sup>31</sup> Sobre este tema son fundamentales: ABRAMS, M.H: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores S.A., 1975, 591 p.; ARNALDO, JAVIER: *El movimiento romántico*, Madrid, Historia 16, 1989, 159 p.; HONOUR, HUGH: *El romanticismo*, Madrid, Alianza, 2002, 446 p.; JAMME, CHRISTOPH: *El movimiento romántico*, Madrid, Akal, 1998, 80 p.; WOLF, NORBERT: *Romanticismo*, Madrid, Taschen, 2007, 96 p.

<sup>32</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “El paisaje de España en los viajeros románticos”, en *ERIA: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 22, 1990, p. 124.

<sup>33</sup> Un claro ejemplo de literatura de viajes romántica es la obra de IRVING, WASHINGTON: *Cuentos de la Alhambra*, Madrid, Espasa Libros, 2011, 291 p. Además, veáse: ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “El paisaje de España en los viajeros románticos”, en *ERIA: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 22, 1990, pp. 121-137; ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Romanticismo, paisaje y geografía: Los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX”, *ERIA: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 49, 1999, pp. 121-128.

viajes desarrollada en estos momentos, en la que se da una dualidad objetiva-subjetiva. Es por ello, que el viajero romántico otorgó mucha importancia a la Naturaleza, con el objetivo de conocerse mejor a sí mismo. El viaje se convirtió en una experiencia personal, en la que buscaban la soledad en lugares apartados, de ahí que sus zonas predilectas fueran las montañas, los bosques, el mar, etc. Mientras que en el *Grand Tour* uno de los destinos obligados era Italia, en los viajes románticos se revalorizaron lugares como España y Marruecos.

Tradicionalmente, al paisaje se le ha relacionado con la memoria histórica y la identidad nacional, éste ha tenido siempre un papel relevante en la formación de identidades territoriales, tal y como, se puede observar en el Romanticismo. Además, la creación de las naciones en el siglo XIX influyó, notablemente, en el desarrollo del paisajismo geográfico moderno. Concretamente, la montaña fue fundamental en la simbología nacionalista del siglo XIX. Este interés por dicho elemento dará lugar a un movimiento conservacionista del paisaje, al alpinismo y al excursionismo.

El auténtico paradigma en la relación entre territorio e identidad, es Alemania, un pueblo históricamente arraigado e identificado con su paisaje y su territorio, en el que existe una fuerte unión entre la naturaleza y la sociedad. En el siglo XIX Alemania no era una nación como tal, sino un conglomerado de Estados, fue en 1871 cuando se constituyó como país. Los alemanes rechazaban la invasión napoleónica<sup>34</sup> de 1806 y la pérdida de aspectos propios que ésta había supuesto. Por lo que sintieron la necesidad de recuperar su identidad nacional, y lo hicieron a partir de dos cuestiones, por un lado, revalorizando el pasado común<sup>35</sup> anterior a la invasión, y por otro, a través del paisaje, ya que la historia de los pueblos va íntimamente ligada a éste. El pueblo alemán está especialmente identificado con la Selva Negra<sup>36</sup> porque históricamente fue una frontera

---

<sup>34</sup> Para más información: CHANDLER, DAVID: "Introducción a la batalla", en *Austerlitz 1805: la batalla de los tres emperadores*, Madrid, Ediciones del Prado, 1994, pp. 5-44; LEGGIERE, M.V: "Leipzig, la Batalla de las Naciones", en *Desperta Ferro. Historia Moderna*, nº 4, 2013 (Ejemplar dedicado a: 1813: Napoleón contra Europa), pp. 30-39.

<sup>35</sup> *Volkgeist* es como se denominó a la recuperación del pasado que se llevó a cabo en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX. Querían recuperar todos aquellos aspectos que les identificaba como pueblo: las tradiciones populares, el folclore, vestimentas tradicionales, etc. Veáse: SMITH, ANTHONY: *La identidad nacional*, Madrid, Trama Editorial, 1997, 176 p.

<sup>36</sup> Veáse: ARAMBURU, FERNANDO: "Selva Negra", en *Viajes National Geographic*, nº 154, 2013, pp. 28-39; DOMINGUEZ UCETA, ENRIQUE: "Selva Negra", en *Viajes National Geographic*, nº 138, 2011,

natural al imperio romano. Hasta ella llegó el pueblo germano de los suevos<sup>37</sup> que se unió a los alemanes<sup>38</sup>. Los primeros, eran un pueblo germánico que procedía del norte de Europa, de la zona del Mar Báltico. Migraron hacia el sur y el oeste de, lo que hoy en día es, Alemania. Por su parte, los alemanes (o alamanes) eran un conjunto de tribus germánicas asentadas en el sur de Alemania que estuvieron en conflicto permanente con el Imperio Romano, hasta que en el 406 unidos a los suevos, penetran en él, y en el año 409 ya estaban presentes en Hispania. El ejemplo de recuperación de la identidad nacional llevado a cabo por Alemania, sirvió como ejemplo a otros países, entre ellos, como ya veremos a lo largo del trabajo, a España.

Finalmente, a partir del siglo XX diversas disciplinas se interesaron por el tema del paisaje, como son la geografía, la arquitectura y el arte. En el caso de la geografía tanto la física como la humana se interesan por la naturaleza pero desde diferentes puntos de estudio. Por un lado la geografía física<sup>39</sup> se dedica a estudiar el espacio geográfico natural en sus aspectos climatológicos, geomorfológicos, orográficos, hidrológicos, etc; por otro, la geografía humana<sup>40</sup> y, en concreto, la geografía cultural<sup>41</sup> se centra en las relaciones del ser humano con el medio, concretamente en la influencia que tiene el territorio sobre la identidad cultural y las huellas de la cultura en el paisaje. Se encarga de estudiar las diferentes culturas, la difusión de elementos culturales, las representaciones culturales, los paisajes culturales y las transformaciones que provocan las culturas en su entorno. En arquitectura destaca la arquitectura de paisaje, que aunque

---

pp. 54-65.; DREYMÜLLER, CECILIA: "La Selva Negra", *Viajes National Geographic*, nº 114, 2009, pp. 54-63.

<sup>37</sup> Para ampliar conocimientos sobre este estema se puede consultar: REINHART, WILHELM: *Historia general del reino hispánico de los suevos*, Madrid, Seminario de Historia Primitiva del Hombre, 1952, 143 p.

<sup>38</sup> Veáse: CAYO CORNELIO, TACITO: *De las costumbres, sitios y pueblos de la Germania* (Recurso Electrónico), Santa Fe, El Cid Editor, 2004, 57 p.

<sup>39</sup> Resultan interesantes: BIROT, PIERRE: *Tratado de Geografía Física en general*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1973, 475 p.; CUCHLAINE, KING: *Geografía física*, Barcelona, Oikos Tau Editorial, 1984, 544 p.; LÓPEZ BERMÚDEZ, FRANCISCO; CUADRAT, JOSE MARIA; RUBIO, JOSÉ MANUEL: *Geografía Física*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, 596 p.

<sup>40</sup> Para más información sobre esta disciplina consúltese: CLAVAL, PAUL: *Evolución de la Geografía Humana*, Barcelona, Oikos-Tau Editorial, 1974, 240 p.; DERRUAU, MAX: *Geografía Humana*, Barcelona, Vicens Vives, 1985, 477 p.

<sup>41</sup> Veáse: CARTER, GEORGE: *Man and the land*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968, 588 p.; COSGROVE, DENIS: *Social formation and symbolic landscape*, ("Cromm Helm Historical Geography Series"), Londres, Croom Helm, 1984, 293 p.; SAUER, CARL: "La Geografía cultural", en GÓMEZ MENDOZA, J.; MUÑOZ JIMÉNEZ, J. y ORTEGA CANTERO, N. *El pensamiento geográfico. Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 349-354.

surgió en el siglo XVIII tuvo su gran desarrollo en el siglo XX. La arquitectura de paisaje consiste en la planificación, diseño, gestión, conservación y rehabilitación de parques y espacios de recreación. Otro punto de vista es el patrimonial, donde existe un gran interés por el paisaje, tanto a nivel de la conservación de sus aspectos naturales como de sus aspectos culturales. El último de los casos mencionados es el del arte, cuya gran novedad en el siglo XX ha sido el *Landart*<sup>42</sup>, que se sirve del marco natural y de sus recursos para alterar con un sentido artístico el paisaje, con el objetivo de crear en el espectador el máximo de sensaciones.

A pesar de la importancia, por motivos de espacio nos vemos obligados a centrar el tema en el mundo occidental sin extendernos en Oriente. Pero a manera de apunte explicaremos, brevemente, el paisaje entendido en el Lejano Oriente, especialmente, en China<sup>43</sup>. Históricamente, en China la naturaleza se ha concebido como un ente en continuo fluir, del que el hombre forma parte. El concepto de paisaje surgió en estrecha relación a los valores religiosos y místicos, a los que se unirán después el disfrute estético. El paisaje en China también se ha utilizado como instrumento de poder y de prestigio social.

Existen dos conceptos que van íntimamente ligados al término “paisaje” en esta civilización. Por un lado, la unión del hombre con el Tao que es equivalente a la unión del hombre con la Naturaleza. “Así, decir unidad con el Tao, es hablar de plenitud, felicidad y de serenidad, de integración cósmica con ese entorno natural, y de un estado psicológico de paz, en el que la mente está en calma y nada distorsiona la clara percepción de la realidad”<sup>44</sup>. La naturaleza entendida como el Tao se define como una entidad independiente que funciona por sí misma y que no está dividida en diferentes esferas delimitadas, sino que responde a un conjunto de procesos entrelazados que siguen las leyes de lo espontáneo en su desarrollo. Por otro lado, encontramos el concepto de centro, como lugar cósmico en donde tiene lugar esa unión. “El concepto de centro hace referencia al *topos*, al espacio, físico o simbólico, que hace que esa

---

<sup>42</sup> Interesante es: KASTNER, JEFFREY: *Land and environmental art*, London, Phaidon Press, 2001, 304 p.; TIBERGHIE, GILLES: *Land art*, Paris, Carré, 2012, 312 p.

<sup>43</sup> Una obra fundamental para acercarse al concepto de paisaje en China es: YEH, WEN-HSIN: “When is a Landscape like a body?” en *Landscape, culture and power in chinese society*, Berkley, Institute of East Asian studies, 1998, pp. 1-23.

<sup>44</sup> MEZCUA LÓPEZ, ANTONIO JOSÉ: *El concepto de paisaje en China*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2007, p. 8.

unidad tenga lugar tanto en la esfera individual, como en la sociedad entera. Y este centro, espacio de la unión, brotará de un nivel simbólico, para manifestarse en un espacio geográfico y físico”<sup>45</sup>. El centro está unido al concepto de paisaje y, a su vez, a los dos elementos que sirven para distinguirlo, la montaña y el agua. “La montaña es el símbolo del pilar central del universo, *axis mundi*, y el lugar en donde el sabio y el soberano obtienen la unidad con el Tao. El agua, como el receptáculo y la fuente, útero y vagina, que se relaciona con la imagen que se relaciona con la imagen de la caverna y del valle, lugares residencias de los inmortales y lugares de iniciación del sabio y del rey en busca de las escrituras sagradas”<sup>46</sup>.

En la cultura tradicional china, el concepto de paisaje se ha extendido a otras manifestaciones culturales como la literatura, la religión, la mitología, etc. De esta manera surgirá el paisajismo.

La gran evolución que ha sufrido el concepto de paisaje y la consideración de éste hasta nuestros días es consecuencia del interés que a lo largo de la historia ha despertado el medio natural. Dependiendo del momento histórico este interés ha sido mayor o menor, con un carácter negativo o positivo, con una mirada utilitaria o contemplativa, pero lo cierto es que nunca ha sido ajeno al ser humano porque juntos forman un todo.

#### - Pintura de paisaje: su desarrollo a lo largo de la historia

El término paisaje ha surgido en el ámbito del arte para designar un género de pintura. Éste ha tenido una importante evolución, en un primer momento acompañaba a otras temáticas, posteriormente se convirtió en un género pictórico con una gran riqueza simbólica y en los años 60 del siglo XX, ya se utilizaba la propia naturaleza para hacer obras artísticas.

---

<sup>45</sup> MEZCUA LÓPEZ, ANTONIO JOSÉ: (2007), 8.

<sup>46</sup> MEZCUA LÓPEZ, ANTONIO JOSÉ: (2007), 10.

En el Antiguo Egipto<sup>47</sup> se conservan algunas representaciones de paisajes esquemáticos en las tumbas de los faraones y de los nobles, grabadas en relieve durante el Imperio Antiguo y pintadas al fresco en el Imperio Nuevo, suelen enmarcar escenas de caza o ceremonias rituales. El objetivo de estas escenas era representar la vida cotidiana y la naturaleza para que pudieran ser recreadas en la otra vida del difunto. Aunque más que representaciones de la naturaleza como tal, se representaban escenas de trabajos agrícolas e incluso jardines, todo ello con la técnica esquemática del arte egipcio en el que las figuras aparecen de perfil, las escenas se superponen, hay ausencia de perspectiva y los colores utilizados son planos. Estas características se recogen en una escena de un fragmento de pintura de la tumba de Nebamon (1400 a.C) (**Figura 1**), en donde se representan sicomoros y palmeras, árboles presentes en los jardines de las clases acomodadas y de los sacerdotes.



Figura 1: *Fragmento de pintura de la tumba de Nebamon, (1400 a.C)*

En el arte griego<sup>48</sup> las representaciones de paisajes no eran muy comunes, pero si podemos encontrar algunas decoraciones. En concreto en la pintura minoica<sup>49</sup> (III

---

<sup>47</sup> Para profundizar más en la historia del antiguo Egipto véase: FRANKFORT, HENRI: *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*, Madrid, Cátedra, 1982, 464 p.; MANNICHE, LISE: *El Arte egipcio*, Madrid, Alianza, 1997, 516 p.; STEVENSON SMITH, W: *Arte y arquitectura del Antiguo Egipto*, Madrid, Cátedra, 2000, 482 p.

<sup>48</sup> Consúltese: BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO: *Grecia*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 1998, 130 p.; BLANCO FREIJEIRO, ANTONIO: *Arte griego*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, 404 p.; BOARDMAN, JOHN: *El arte griego*, Barcelona, Destino, 2002, 304 p.; ROBERTSON, MARTIN: *El arte griego*, Madrid, Alianza, 1985, 434 p.

milenio a.C - II milenio a.C) se recubrían las paredes de los palacios con frescos que representaban paisajes, y cuya función principal era la religiosa. En lo referido a la temática destacan escenas relacionadas con la vida palaciega pero también escenas de paisajes. En ellos se representan plantas cretenses o, en ocasiones, egipcias (papiros, lotos y palmeras de Egipto). Los animales son representados en movimiento, con el llamado "galope minoico". Es una iconografía en la que se entremezcla el mundo vegetal y animal, o diversas actividades humanas relacionadas con los ritos o ceremonias cortesanas. Por lo tanto, la naturaleza es una gran fuente de inspiración, repleta de plantas y animales en movimiento. Un ejemplo es el *Fresco de la ciudad de Akrotiri* (ca. 1600 a.C- 1480 a.C) en donde se representa una ciudad, pero también su entorno natural y los animales que allí había (**Figura 2**). Por su parte, la pintura micénica<sup>50</sup> está muy influida por la minoica, tanto en el tema como en el estilo. A las procesiones religiosas, escenas de animales, plantas y motivos abstractos, se suman escenas de guerra. Hay una mayor preferencia por los temas de acción o desfiles, que por los temas de la naturaleza. En general, frente a la naturaleza amable e idílica de los modelos minoicos, en las pinturas micénicas predominan las escenas de caza o de guerra, un mundo heroico característico de la aristocracia micénica. Tampoco se debe olvidar que en la cerámica griega también podemos encontrar numerosas representaciones de elementos naturales, como animales y plantas.



Figura 2: *Fresco de la ciudad de Akrotiri*, (ca. 1600 a.C- 1480 a.C)

<sup>49</sup> La cultura minoica (3000 a.C – 1400 a.C) corresponde al período de la Edad de Cobre y de Bronce que se dio en la isla de Creta (Grecia).

<sup>50</sup> El periodo micénico abarcó desde el 1600 a.C hasta el 1100 a.C., es decir, el período comprendido entre la Edad de Bronce y la época arcaica, cuando Micenas era uno de los centros más importantes de la civilización griega.

En el arte etrusco<sup>51</sup> también hubo cierto interés por representar la naturaleza. Un ejemplo concreto es una pintura mural de una tumba de Tarquinia, *Tumba de la Caza y la Pesca* (siglo VI a.C) (**Figura 3**), en la que el artista realizó un sorprendente paisaje marino: rocas, barcos, delfines y aves.



Figura 3: *Tumba de la caza y la pesca* de Tarquinia, (s. VI a.C)

En Roma las representaciones paisajísticas se desarrollan, sobre todo, en la pintura mural y en los mosaicos<sup>52</sup>. En la pintura mural del estilo arquitectónico<sup>53</sup>, que surge en Roma en el 90 a.C ya se usaban elementos naturales y en los últimos treinta años del siglo I a.C los pintores de este estilo utilizaban la parte central de la pared para la representación de paisajes o de escenas mitológicas que parecían verse a través de una ventana. Una muestra es una *Pintura mural de la Villa Boscotrecase* en Pompeya (s. I a.C) (**Figura 4**). En ella la naturaleza se utiliza de manera temprana como escenario de la acción humana. El recurso de los paisajes se empieza a utilizar desde el segundo estilo en adelante. Posteriormente, se continuó con las obras de paisaje pero de menor tamaño, en unas aparecen edificios en entornos rurales o costeros y en otras campesinos

---

<sup>51</sup> Veáse: GIULIANO, ANTONIO: *Etruscos, esplendor de una civilización: frescos, oros, bronce, vasos: las obras maestras del Arte Etrusco*, Madrid, Anaya, 1992, 318 p.

<sup>52</sup> Sobre el tema, son importantes: BLANCO FREIJEIRO, ANTONIO: *Mosaicos romanos de Itálica*, Madrid, Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro, 1978, 66 p.

<sup>53</sup> Corresponde al siglo I a. C., y pervivió hasta los comienzos del Imperio. En estas representaciones ya se utiliza una cierta perspectiva con el objetivo de ofrecer una sensación de profundidad. Para lograr esto incluye arquitecturas pintadas: entablamentos, columnas, ventanas, etc, que conducen a un paisaje imaginario. El mejor ejemplo de este estilo pictórico es la *Villa de los Misterios* de Pompeya.

dedicándose a sus labores. Otro ejemplo de pintura de paisaje de gran tamaño se encuentra en la estancia subterránea de la Villa Livia de Prima Porta<sup>54</sup>, en ella se representa una escena continua de un jardín sobre el fondo de color azul en la que aparecen pájaros, insectos, árboles, frutos y flores. En lo referido a los mosaicos son numerosos aquellos en los que aparecen paisajes, unas veces el recurso es más primitivo como en el caso de *Cazadores ofreciendo un sacrificio a Diana (Figura 5)* en el mosaico de la “Pequeña cacería” de la Villa Casale de Piazza Armerina en Sicilia (310-330), y en otras ocasiones está más conseguido como en *El juicio de Paris (Figura 6)*, de Antioquia en Siria (s. III d.C). En todas estas obras ya se muestra una importante observación de la naturaleza, a pesar de que se utilizaba como escenario para el tema principal.

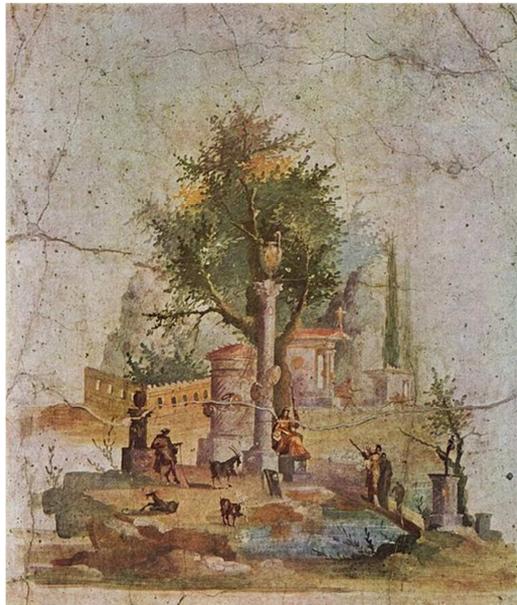


Figura 4: *Pintura mural de la Villa Boscotrecase en Pompeya, (s. I a.C)*

---

<sup>54</sup> Interesante es: CLARK REEDER, JANE: *The Villa of Livia ad Gallinas Albas: A study in the Augustan Villa and garden* (Archeological Transatlantica Series), Providence (EE.UU), Joukowsky Institute for Archaeology & the Ancient World, 2001, 138 p.



Figura5: *Cazadores ofreciendo un sacrificio a Diana*, en el mosaico de la Pequeña Cacería, en Villa Casale de Piazza Armerina, Sicilia, (310-330 d.C).



Figura 6: *El juicio de Paris* de Antioquia en Siria, (s. III d.C).

En época bizantina<sup>55</sup> se utilizan elementos naturales como recurso decorativo o incluso vistas paisajísticas y al igual que en época romana se representaban en las pinturas murales y en los mosaicos, pero la diferencia es que en este caso acompañaban a escenas religiosas. Un ejemplo es el mosaico del *Sacrificio de Isaac* (segundo cuarto del siglo VI) (**Figura 7**), en la Iglesia de San Vital de Rávena, en el que la escena religiosa queda enmarcada por elementos naturales. Este gusto por los recursos naturales fue frecuente en el Imperio Bizantino, pero se vio truncado en el año 726 con

<sup>55</sup> Veáse: YARZA LUACES, JOAQUÍN: *El arte bizantino*, Cátedra, Anaya, 1991, 96 p.

la Iconoclastia<sup>56</sup> cuyo iniciador fue el Papa León III (750-816), que se oponía al culto a todo tipo de reliquias y representaciones religiosas, lo cual conllevó a la destrucción de muchas imágenes. Una vez superada la Iconoclastia, se vuelven a realizar pinturas religiosas, y en ellas aparecen de nuevo vistas paisajísticas en las que ya existe un interés por el entorno, algo muy novedoso en el momento. En el Menologio de Basilio II (985), concretamente en la representación de *Jonás*, se muestra un gran entusiasmo por el escenario, que está conformado por montes, árboles e incluso una fortaleza al fondo.

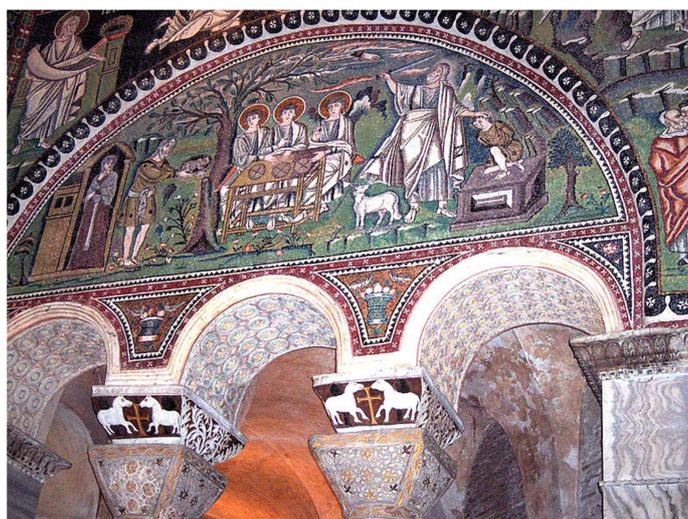


Figura 7: *Sacrificio de Isaac*, Iglesia de San Vital de Rávena en Italia (segundo cuarto del siglo VI)

La Edad Media, en líneas generales, no se ha caracterizado ni por observar, ni por representar el paisaje. Además, el arte realizado en estos momentos destaca por su esquematismo y no por su naturalismo, aunque poco a poco, se van introduciendo elementos naturales en las representaciones. En el siglo XIV, artistas como Giotto di Bondone<sup>57</sup> (1267-1337), prestan atención al territorio y a su entorno, y comienzan a

<sup>56</sup> El Papa León III prohibió la adoración de las imágenes que representaban a Cristo y a los santos. Lo hizo por razones de orden religioso y político. Su hijo, Constantino V (741-775), heredó un grave enfrentamiento entre la población mayormente a favor del uso de imágenes y la postura oficial, que finalmente concluyó utilizando su poderío militar. Tras el segundo concilio de Nicea en 787 se afirmó la veneración de iconos, con base en la concilio de Nicea en 787 de Jesucristo en hombre. Véase: GRABAR, ANDRÉ: "Los iconoclastas", en *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, Madrid, Akal, 1998, pp. 133-212.

<sup>57</sup> Sobre la figura de este pintor se puede consultar: BANDERA BISTOLLETTI, SANDRINA: *Giotto: catálogo completo de pinturas*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1992, 159 p.; BRANDI, CESARE: *Giotto*,

representarlo. No obstante, estas primeras representaciones siempre quedaban en segundo plano, actuando, únicamente, como contexto para la escena religiosa principal. En la obra *El llanto por el Cristo muerto* (1306) (**Figura 8**), el austero escenario subraya el desarrollo de los acontecimientos y resalta su significado simbólico y narrativo. El perfil de la roca desnuda que corta el panel en diagonal y apunta al cuerpo de Cristo incrementa la tensión del momento dramático de la muerte y plasma el ambiente de profundo desconsuelo y dolor. En estas obras la naturaleza no sólo sirve de escenario para la escena religiosa, sino que la enfatiza, es decir, el lugar representado y la manera de representarlo, acentúa el dramatismo.



Figura 8: Llanto por el Cristo muerto, Giotto, 1305-1306, Fresco, 200 x 185 cm, Capilla Scrovegni, Padua, Italia.

Pero en el período medieval los manuscritos miniados suponen una excepción en cuanto a la representación de la naturaleza. Ejemplo de ello son los paisajes representados en los Libros de Horas<sup>58</sup>, manuscritos iluminados que contienen oraciones y escenas referentes al cristianismo. Uno de los más conocidos es *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (**Figura 9**), encargado por el mismo, alrededor de 1410, a los

---

Barcelona, Carroggio, 1984, 191 p.; WOLF, NORBERT: *Giotto di Bondone, 1268-1337: la renovación de la pintura*, Köln, Taschen, 2006, 96 p.

<sup>58</sup> Veáse: DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA: *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 138 p.; WIECK, ROGER. S: *Time sanctified: the Book of Hours in medieval Art and life*, New York, George Braziller, 1988, 230 p.

hermanos Limbourg<sup>59</sup>. Pero en este caso, aparte de los salmos, también se representan los distintos meses del año y las labores agrícolas que se realizan en cada uno de ellos, lo que da lugar a escenas paisajísticas muy detallistas, en las que se observa un mayor naturalismo en la representación de la naturaleza, que en este caso, predomina en la obra.



Figura 9: *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, 1410, Museo Condé, Chantilly, Francia.

En el Renacimiento, las representaciones paisajísticas, que en un primer momento sólo se utilizaban en láminas médicas, miniaturas iluminadas y como acompañamiento en las escenas religiosas, se fueron independizando de la escena principal debido al uso de la perspectiva. Fueron los pintores flamencos<sup>60</sup> los primeros en concebir el entorno natural en su conjunto, y esto desembocó en el descubrimiento de la pintura de paisaje. En la mayoría de obras de este período suele haber siempre referencias al paisaje, a través de escenas al aire libre en entornos naturales o en el caso de una escena de interior, a través de una ventana. La pintura flamenca llevaba a cabo una representación

---

<sup>59</sup> Los hermanos Limbourg, Herman, Paul y Johan, eran pintores miniaturistas que estaban activos a principios del siglo XV. Para conocer más sobre ellos es recomendable: DÜCKERS, ROB; ROELOFS PIETER: *The Limbourg brothers [Recurso electrónico]: reflections on the origins and the legacy of three illuminators from Nijmegen*, Leiden, Boston, Brill, 2009, 216 p.

<sup>60</sup> Interesante para este tema son: BALIS, ARNOUT: *La pintura flamenca en el Prado*, Zaragoza, Ibercaja, 1989, 318 p.; VOS, DIRK DE: *The flemish primitive: the masterpieces*, Princeton, Princeton University Press, 2002, 216 p.

de la naturaleza muy realista y minuciosa. Alberto Durero (1471-1528)<sup>61</sup>, se considera el primer artista que pintó paisajes en sus acuarelas y gouaches de juventud. Maderuelo señala que “La pintura holandesa de paisajes centra su interés en mostrar a través de su infinidad y variedad de detalles, que la naturaleza posee una grandeza y una profundidad dignas de ser contempladas con ojos estéticos”<sup>62</sup>. Por su parte, la pintura italiana continúa con el interés por el paisaje pero desde una mirada más idealizada. La obra de Pietro Perugino (1448-1523)<sup>63</sup> es ejemplo de la evolución que sufrió el paisaje en la pintura del Renacimiento italiano<sup>64</sup>. En sus primeras obras como *San Bernardino cura de una úlcera a la hija de Giovanni Petrazio da Rieti* (1473) (**Figura 10**) el paisaje se observa al fondo de la arquitectura, a través de una arcada, pero en obras más maduras como *El combate entre Amor y la Castidad* (1503) (**Figura 11**) la escena principal ya transcurre en plena naturaleza. Pero en el Renacimiento, fue Joachim Patinir (1480-1524)<sup>65</sup> el precursor del paisajismo. Su auténtico interés radicaba en la representación del paisaje, motivo por el cual le otorgaba un gran protagonismo en sus obras, aunque utilizaba como pretexto otros temas, como el religioso. Es el caso de *Descanso en la huida a Egipto* (1518-1520) (**Figura 12**), en el que ya se observa un predominio del paisaje.

---

<sup>61</sup> Es muy amplia la bibliografía sobre este artista, pero hay dos obras que nos acercan a la figura de este maestro: PANOFISKY, ERWIN: *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982, 484 p.; WOLF, NORBERT: *Alberto Durero, 1471-1528: genio del Renacimiento alemán*, Köln, Taschen, 2006, 96 p.

<sup>62</sup> MADERUELO, JAVIER: (2005), 287.

<sup>63</sup> Fundamental para profundizar en la figura este artista es: VASARI, GIORGIO: *Vida di Pietro Perugino*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1914, 198 p.

<sup>64</sup> Numerosa es la bibliografía sobre este tema, pero podemos destacar: BURKE, PETER: *El Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1993, 121 p.; CHASTEL, ANDRÉ: *El Renacimiento italiano*, Madrid, Akal, 2005, 830 p.; GARÍN, EUGENIO: *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986, 267 p.; PAOLLETTI, JOHN T.: *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, 555 p.

<sup>65</sup> Véase: AA.VV.: *Patinir. (Exposición) estudios y catálogo crítico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, 401 p.



Figura 10: *San Bernardino cura de una úlcera a la hija de Giovanni Petrazio da Rieti*, Pietro Perugino, 1473, Temple sobre tabla, 76 x 56'5 cm, Galeria Nacional de Umbría, Perugia, Italia.



Figura 11: *El combate entre Amor y la Castidad*, Pietro Perugino, 1503, Temple sobre tabla, 160 x 191 cm, Museo del Louvre, Paris, Francia.



Figura 12: *Descanso en la huida a Egipto*, Joachim Patinir, 1518-1520, Óleo sobre tabla, 121 x 177 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Fue en el siglo XVII, cuando la pintura de paisaje ya tiene entidad propia en Europa. De nuevo, hay que diferenciar entre aquella desarrollada en los países del norte y la realizada en el sur. En el siglo XVI la Reforma Protestante<sup>66</sup> de los países del norte de Europa prohibía la representación de escenas de la Biblia, por lo que los artistas se centraron en retratos, bodegones y paisajes. Otro hecho que hizo que el gusto artístico se decantara por estos nuevos géneros fue la aparición de la burguesía comerciante, que ya no tenía interés por la compleja pintura de historia y se decantaba más por temas cotidianos. Los artistas se especializaron y cada uno se dedicaba a un tipo concreto de paisaje. Unos se centraban en los paisajes característicos de los Países Bajos con sus molinos de viento, sus canales, etc, cómo es el caso de Jacob Ruysdael (1628-1682)<sup>67</sup> y su obra *Orilla del río* (1649) (**Figura 13**); otros pintaban llanuras con animales pastando como Paulus Potter (1625-1654)<sup>68</sup>; o marinas como hizo Jan Van de Cappelle (1624-1679)<sup>69</sup>. También hubo quien representó paisajes urbanos como es el caso de Johannes Vermeer (1632-1675)<sup>70</sup>. Mientras, en el Sur de Europa, concretamente en Italia se

<sup>66</sup> Veáse: ÁLVAREZ CAPEROCHIPI, ANTONIO: “La Reforma protestante y la génesis del mundo moderno”, en *Reforma protestante y Estado moderno*, Madrid, Civitas, 1986, pp. 5-63.

<sup>67</sup> Para más información: AA.VV: *El siglo de oro del paisaje holandés*, cat. exp., Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994, pp. 182-214; SUTTON, PETER C: *Masters of the Seventeenth Century Dutch Landscape Painting*, cat. exp., Boston, Museum of Fine Arts, Ludion, 1987, pp. 90-95.

<sup>68</sup> Veáse: SUTTON, PETER C.: (1987), 73-74; VALDEVIESO GONZÁLEZ, ENRIQUE: *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1973, pp. 147 y 342.

<sup>69</sup> Consúltase: RUSSELL, MARGARITA: Jan van de Cappelle, California, F. Lewis, 1975, 112 p.

<sup>70</sup> Muy interesantes son: BLANKERT, ALBERT: *Vermeer: obra completa*, Barcelona, Polígrafa, 2007, 238 p.; BOZAL, VALERIANO: *Johannes Vermeer de Delft*, Madrid, TF Editores, 2002, 309 p.; SCHNEIDER, NORBERT: *Vermeer, 1632-1675: sentimientos furtivos*, Köln, Taschen, 2006, 96 p.

desarrolla una pintura en la que se representan paisajes bucólicos llenos de una importantísima carga alegórica que todavía servían de marco a escenas, principalmente, religiosas o mitológicas. Este es el caso de las obras realizadas por Nicolas Poussin (1594-1665)<sup>71</sup> y Claude Lorrain (1600-1682)<sup>72</sup>. Una obra de éste último que ejemplifica lo expuesto es *Paisaje con Eneas en Delos* (ca. 1671) (**Figura 14**).



Figura 13: *Orilla del río*, Jacob Ruysdael, 1649, Óleo sobre lienzo, 134 x 193 cm, Scottish National Gallery, Edimburgo, Escocia.



Figura 14: *Paisaje con Eneas en Delos*, Claude Lorrain, ca. 1671, Óleo sobre lienzo, 100 x 134 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.

---

<sup>71</sup> Ejemplos concretos podemos encontrar en: AA.VV: *Poussin y la Naturaleza*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007, 554 p.; THUILLIER, JACQUES: *La obra completa pictórica de Poussin*, Barcelona, Noguer, 1972, 135 p.

<sup>72</sup> Veáse: CECCHI, DORETTA; ROETHLISBERGER, MARCEL; ALCÁNTARA, FRANCISCO: *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*, Barcelona, Noguer, 1982, 128 p.; DANIEL, SERGEI: *Claude Lorrain (Recurso electrónico)*, New York, Parkstone International, 2012, 255 p.

A lo largo de la historia de la pintura el paisaje siempre ha estado presente, pero no fue hasta el Romanticismo, cuando el género paisajístico adquirió entidad propia. Ortega Cantero escribe “Porque éste (el paisaje) tal y cómo lo entendemos, es un descubrimiento moderno, directamente conectado con el romanticismo, que no fue sólo un movimiento estético, sino un horizonte mucho más amplio, vital e intelectual, cultural y científico, que renovó profundamente los modos de pensar y de sentir de su tiempo. Con el romanticismo comenzó la modernidad, de la que formaron parte, junto a manifestaciones literarias y artísticas de variada índole, concepciones científicas que promovieron, entre otras cosas, nuevas maneras de acercarse a la naturaleza y al paisaje”<sup>73</sup>. Con la evolución de la geografía se generaron nuevos temas en la pintura de paisaje, entre los cuales destacó la alta montaña. A finales del siglo XVIII, incluso comenzaron a aparecer libros ilustrados sobre excursiones a la montaña. El término sublime se referirá a estas obras en las que la naturaleza dominante es contemplada por algún ser humano que aparece minimizado, e incluso en algunas solamente se representa la naturaleza. El pintor romántico asciende a las montañas, donde encuentra gran variedad de modelos para sus composiciones. Los elementos más representados en las obras de Caspar David Friedrich (1774-1840)<sup>74</sup> o Philippe Otto Runge (1777-1810)<sup>75</sup> son: la alta montaña, glaciares, desfiladeros, tormentas, cascadas y mares. Un poco después surge lo pintoresco, categoría pictórica en la que predomina el carácter rústico, campestre y sencillo. Los elementos representados en estas obras son rocas, árboles, casas de campo, y animales domésticos. El movimiento romántico también creó una visión del mar<sup>76</sup> diferente a la del siglo XVII: violenta, salvaje, es decir, sublime, que es consecuencia de un doble sentimiento, por un lado provoca terror, pero por otro, admiración. Esto da lugar a la lucha constante entre naturaleza y hombre, éste se siente capaz de intervenir en ella, pero también es consciente de que puede ser dominado por

---

<sup>73</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “El lugar del paisaje en la geografía moderna”, en *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, 269, Julio-Diciembre 2010, pp. 367-393.

<sup>74</sup> Estos ensayos profundizan en la figura de Friedrich y su obra: AA.VV.: *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos* [exposición, Madrid 1992], Madrid, Museo del Prado, 1992, 309 p.; JENSEN, JENS CHRISTIAN: *Caspar David Friedrich: vida y obra*, Barcelona, Blume, 1980, 256 p.; WOLF, NORBERT: *Caspar David Friedrich, 1774-1840: el pintor de la calma*, Köln, Taschen, 2003, 96 p.

<sup>75</sup> Para entender mejor la obra de Philippe Otto Runge y otros artistas del momento: WOLF, NORBERT: (2007), 36-37.

<sup>76</sup> Sobre esta cuestión resulta de interés el ensayo: SELMA, JOSE VICENTE: *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, 204 p.

la naturaleza. La pintura de paisaje ha sido utilizada, sobre todo, a partir del Romanticismo, como vehículo de orgullo e identidad nacional.

Posteriormente cabe destacar la Escuela de Barbizon<sup>77</sup>, formada por un grupo de jóvenes artistas, que alrededor del año 1830 se fueron a vivir al bosque de *Fontainebleau*, cerca del pueblo de Barbizon. Estos pintores optaron por vivir en un entorno natural y pintar, directamente, la propia naturaleza. La máxima de su arte era la pintura a *plein-air*. Sus miembros fueron Camille Corot (1796-1891), Théodore Rousseau (1812-1867), Charles François Daubigny (1817-1878) y Jules Dupré (1811-1889), en ellos se puede observar una gran influencia del movimiento romántico, en cuanto al interés por la naturaleza y el predominio de esta en la obra, pero sus pinturas no muestran una sensibilidad tan intensa. En este mismo siglo el Impresionismo<sup>78</sup> continuó con el interés por el paisaje. Del grupo romántico heredaron la nueva manera de observar la naturaleza, y de la Escuela de Barbizon el hecho de pintar a *plein air*, pero si por algo se interesaron fue por la captación de la luz y el color, con el objetivo de crear una representación fiel a la percepción que tiene el observador. Estos preceptos se pueden observar de manera clara en las obras de los impresionistas Claude Monet (1840-1926)<sup>79</sup>, Camile Pissarro (1830-1903)<sup>80</sup> y Alfred Sisley (1839-1899)<sup>81</sup>. Un claro ejemplo de lo que aquí señalamos es la obra *Étretat durante la puesta de sol* (1883) (**Figura 15**) de Claude Monet.

---

<sup>77</sup> En relación a la Escuela de Barbizon y sus máximos representantes se realizó una exposición cuyo catálogo puede ayudar a conocerla mejor: AA.VV: *L'école de Barbizon, peindre en plein air avant l'impressionisme* (Exposition: Lyon, musée des Beaux-Arts 22 juin-9 septembre 2002), Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2002, 319 p. También trata el tema; GRACIA BENEYTO, CARMEN: *Historia de l' art del segle XIX*, Valencia, Universitat de València, 2000, 247 p.

<sup>78</sup> Es muy amplia la bibliografía sobre el tema, pero destacaremos: HERBERT, ROBERT: *El impresionismo: arte, ocio y sociedad*, Madrid, Alianza, 1989, 324 p.; POOL, PHOEBE: *El Impresionismo*, Barcelona, Destino, 1997, 286 p.; REWALD, JOHN: *Historia del Impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 540 p.

<sup>79</sup> Veáse: HEINRICH, CHRISTOPH: *Claude Monet, 1840- 1926*, Hong Kong, Taschen, 2004, 96 p.; WELTON, JUDE: *Monet*, Barcelona: Blume, Paris, Museo Marmottan, 1993, 64 p.; ZEILER, BIRGIT: *Monet*, Colonia, Könemann, 2000, 95 p.

<sup>80</sup> Una de las publicaciones más actuales sobre Camile Pissarro y su obra es: SOLANA, GUILLERMO; PISSARRO, JOACHIM; BRETTELL, RICHARD: *Catálogo de la Exposición de Pissarro*, Madrid, Ed. Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2013, 208 p.

<sup>81</sup> Sobre Sisley consúltese: ARGAN, GIULIO CARLO: "La realidad y la conciencia" en *El arte moderno. Del iluminismo al movimiento moderno*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1991, pp. 91-95; PICKVANCE, RONALD: *Alfred Sisley (1839-1899): Impressionist Landscape*, Reino Unido, Nottingham University Art Gallery, 1971, 43 p.

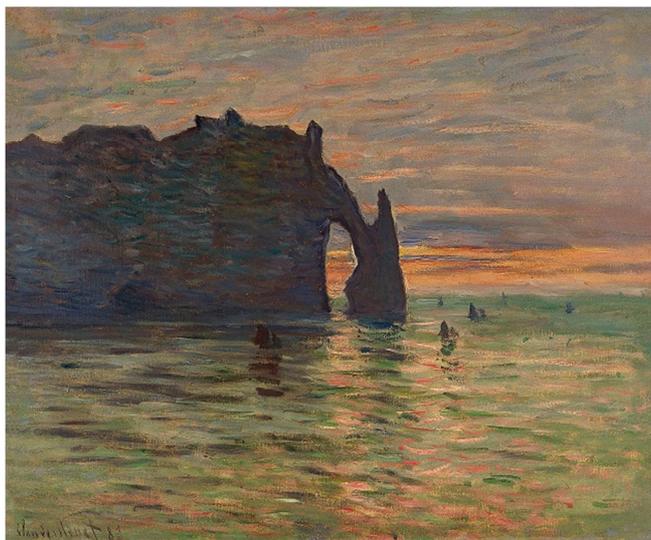


Figura 15: *Étretat durante la puesta de sol*, Claude Monet, 1883, Óleo sobre lienzo, 70 x 73 cm, Museo de Bellas Artes de Nancy, Francia

A principios del siglo XX, con las vanguardias<sup>82</sup> se dio una gran variedad de pintura de paisaje, que iba desde aquellos artistas más naturalistas a otros más sintéticos y llenos de subjetivación. En el caso del Cubismo<sup>83</sup>, su preocupación ya no radica tan sólo en la luz y el color, sino que su mayor interés se centra en el tiempo y el espacio. Dos de sus máximos representantes fueron Pablo Picasso (1881-1973)<sup>84</sup> y Georges Braque (1882-1963)<sup>85</sup>. En el caso concreto del primero, uno de los momentos en el que experimentó mayor interés por el paisaje fue en su etapa en *L' Horta de Sant Joan*, en la primera década del siglo XX. Allí pintó en 1909 varios paisajes: *Le réservoir (Horta d'Ebre)* (**Figura 16**), *Briqueterie à Tortosa* y *Maisons sur la colline (Horta de Ebro)* (1909). En estas obras reconstruye el paisaje y los elementos que lo conforman,

<sup>82</sup> Las siguientes obras de referencia abordan los movimientos de Vanguardia: BRIHUEGA, JAIME: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo D.L, 1981, 582 p.; DE MICHELI, MARIO: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, 364 p.

<sup>83</sup> En relación al Cubismo, encontramos: GOLDING, JOHN: *El cubismo: una historia y un análisis, 1907-1914*, Madrid, Alianza, 1993, 199 p.; KAHNWEILER, DANIEL HENRY: *El camino hacia el Cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, 102 p.; PIERRE, JOSÉ: *El cubismo*, Madrid, Aguilar Editorial, 1970, 208 p.

<sup>84</sup> Entre el gran número de publicaciones que existen, veáse: DAIX, PIERRE: *Picasso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1991, 151 p.; PERUCHO, JOAN: *Picasso, el cubismo i L' Horta de Sant Joan*, Barcelona, Columna, 1993, 226 p.; WARNCKE, CARSTEN-PETER: *Pablo Picasso 1881-1973*, Koeln. Benedikt Taschen, 1992, 380 p.

<sup>85</sup> Sobre Georges Braque, consúltese: CARRÀ, MASSIMO: *La obra completa pictórica de Braque de la descomposición cubista a la recuperación del objeto 1908-1929*, Barcelona, Noguer, 1976, 111 p.; MASINI, VINCA LARA: *Georges Braque*, Barcelona, Ediciones Nauta, 1971, 95 p.; MULLINS, EDWIN: *Braque*, London: Thames and Hudson, 1968, 216 p.

reinterpretando las formas a partir de la geometrización. Por su parte el Surrealismo<sup>86</sup> muestra una visión onírica de la naturaleza. En la obra de Salvador Dalí (1904-1989)<sup>87</sup> son representativos los paisajes, ya que en ellos se observa la evolución que sufrió su propio arte. En obras como *La jornada (paisaje de Cadaqués)* (1923) (**Figura 17**), en donde el paisaje es el tema principal, queda patente una primera influencia del Cubismo. Sin embargo, en obras posteriores totalmente surrealistas, el paisaje, que siempre aparece en ellas, ya tiene un papel secundario como escenario del tema principal. Este es el caso de *Cristo de San Juan de la Cruz, Construcción blanda con judías hervidas, Cisnes que se reflejan como elefantes* (1937) (**Figura 18**), donde los paisajes, aunque representados de manera realista, reflejan un mundo onírico. Al contrario de lo que se suele pensar, la pintura de paisaje no desapareció con las vanguardias sino que ésta continuó.



Figura 16: *Le réservoir (Horta d'Ebre)*, Pablo Picasso, 1909, Óleo sobre lienzo, 61'5 x 51'1 cm, MOMA, New York, EE.UU.

---

<sup>86</sup>Son interesantes: BONET CORREA, ANTONIO: *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, 283 p.; DUROZOI, GERARD: *El Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, 307 p.; NADEAU, MAURICE: *Historia del Surrealismo*, Valencia, Ahimsa, 2001, 195 p.

<sup>87</sup> Veáse: AZCUE BREA, LETIZIA: *Salvador Dalí, Salamanca*, Publicaciones del Colegio de España, 1990, 94 p.; DESCHARNES, ROBERT: *Salvador Dalí*, Koeln, Benedikt Taschen, 1992, 224 p.; GIBSON, IAN: *La vida desafortada de Dalí*, Barcelona: Anagrama, D.L. 1998, 957 p.

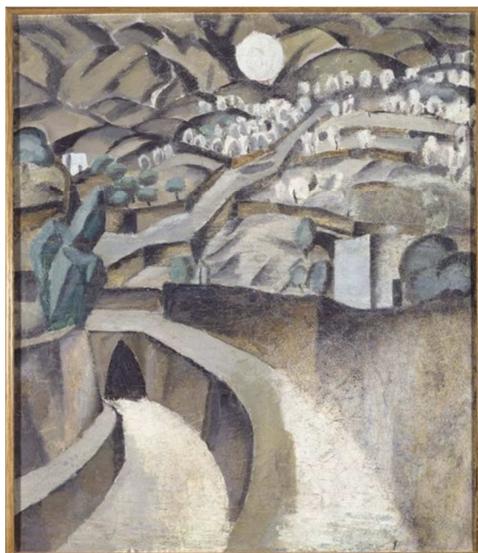


Figura 17: *La jornada (paisaje de Cadaqués)*, Salvador Dalí, 1923, Óleo sobre lienzo, 69 x 59 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.



Figura 18: *Cisnes que se reflejan como elefantes*, Salvador Dalí, 1937, Óleo sobre lienzo, 51 c 77 cm, Cavalieri Holding, Co. Inc., Ginebra, Suiza.

En la segunda mitad del siglo XX es el *Landart*, el que recupera el verdadero interés por el entorno natural. Sus obras artísticas usan de la propia naturaleza y las materias primas que en ella se encuentran, un ejemplo es la obra *Spiral Jetty* (1970) (**Figura 19**) del escultor Robert Smithson (1938-1973)<sup>88</sup>. El *Landart* es un intento de regreso al pasado rechazando la tecnología, sus obras alteran el paisaje de forma artística y efímera.

---

<sup>88</sup> Consúltese: AA.VV: *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González 22 abril / 13 junio 1993*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, 301 p.



Figura 19: *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970, Bloques de basalto negro, 450 x 4,5 m, Gran Lago Salado, Utah, EE.UU.

Geógrafos y artistas han ofrecido las visiones paisajísticas del mundo, contemplando el entorno desde los diversos puntos de vista de sus disciplinas y mostrándolo a partir de la cartografía y el arte, “La représentation paysagère est une pratique commune à l’art et à la science en tant qu’elle offre de manière structurée la visualisation de choses concrètes et d’idées plus abstraites. Mais si la peinture pose la représentation comme une fin en soi, la géographie la comprend comme un moyen parmi d’autres pour décrire le caractère d’un pays”<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> “La representación paisajística es una práctica común en el arte y ciencia en tanto que ofrece de forma estructurada la visualización de cosas concretas y de ideas más abstractas. Pero si la pintura plantea la representación como un fin en sí mismo, la geografía la comprende, como un medio entre otros para describir el carácter de un país”, veáse: SAULE-SORBÉ, HELENE: *Art e géographie dans les représentations modernes du paysages, le cas des Pyrénées*, en “Estudios Geográficos”, Vol. LXXI, 269, p. 475.



## INTRODUCCIÓN: ORÍGENES Y FUNDAMENTOS DEL ROMANTICISMO

El Prerromanticismo<sup>90</sup> es la fuente del movimiento romántico. El término prerromántico se usa para designar una tendencia que surgió a partir de la segunda mitad del siglo XVIII como reacción, principalmente literaria, al predominio de la razón, contra el intelectualismo que valoraba el conocimiento y menospreciaba la sensibilidad, reivindicando la imaginación y el sueño. Según Alfredo de Paz “En la mayor parte de los países europeos (...) el Prerromanticismo se presentó como un conjunto de tendencias confusas, especialmente de carácter sentimental, que comenzaron a expresarse sobre todo en las obras literarias, unas obras que, bien con retraso respecto a la evolución de la sensibilidad, o bien precediéndolas o influenciándolas, ofrecían sólo una imagen imperfecta de dichas tendencias y pretendían, a menudo torpemente, expresar sentimientos nuevos con las formas tradicionales”<sup>91</sup>.

El Prerromanticismo fue una evolución de la sensibilidad seguida de una evolución del gusto literario. Comenzó a exigir la libertad de los sentimientos en una sociedad en la que predominaba la razón y éstos estaban limitados, quería dar salida a los impulsos subjetivos y emocionales que posteriormente serán característicos del Romanticismo. Las causas del progreso de la sensibilidad en la segunda mitad del siglo XVIII se deben, en gran medida, a la evolución general de la sociedad, dependiendo también de un gran número de factores económicos y políticos. Tras conquistar la razón, y vivir bajo sus constricciones, el nuevo objetivo era conseguir la libertad de los sentimientos y las pasiones.

En el Prerromanticismo se dan una serie de aspectos, que lo diferencian del Clasicismo. En primer lugar, existe un predominio del sentimiento frente a la razón. En sus obras, los escritores expresan sus sentimientos más tristes y exaltados. También se

---

<sup>90</sup> Para este tema véase: ARMAS AYALA, ALFONSO: Algunas notas sobre el prerromanticismo español, en el *Museo Canario*, nº 21, 1960 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Simón Jiménez Padilla (I)), pp. 79-92; BROWN, MARSHALL: *Preromanticism*, California, Stanford University Press, 1991, 500 p.

<sup>91</sup> PAZ, ALFREDO DE: (1992), 21.

rechazan las "reglas", aunque algunos escritores prerrománticos las aceptan. Frente a la naturaleza tranquila, típica de los escritores neoclásicos, los prerrománticos y más tarde los románticos prefieren lugares esotéricos y misteriosos, como cementerios, escenas nocturnas, tormentas, apariciones de fantasmas, etc. En esos momentos, se produjo también una renovación del sentimiento religioso, no desde el punto de vista del culto y el dogma, sino que sí se creía en la existencia de un Dios creador. Finalmente, el Prerromanticismo sentía nostalgia del pasado, ya que consideraba que el mundo en el que vivían era totalmente contrario al mundo ideal, de ahí que evocaran modelos de vida desaparecidos. Se considera que "La causa de esta evocación del pasado hay que buscarla en el hecho de que el medio más fácil y seguro de satisfacer la exigencia de un cambio moral era despertar el recuerdo de una civilización que, a pesar de haber desaparecido, permanecía latente en los espíritus"<sup>92</sup>. En una época racionalista, sólo se evocaba el pasado para despertar la espiritualidad y las emociones.

Una de las figuras más importantes del Prerromanticismo es el suizo Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778), que tuvo un gran influjo en toda Europa. Era deísta<sup>93</sup>, es decir, aceptaba la existencia y la naturaleza de Dios a través de la razón y la experiencia personal, en lugar de hacerlo a través de los elementos comunes de las religiones teístas<sup>94</sup> como la revelación directa, la fe o la tradición. Otra de las premisas de su pensamiento es que creía en la bondad primitiva del hombre. Rousseau afirma en su discurso *Sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (1775) que la civilización ha envilecido al hombre. Él pretendía que el ser humano regresara al estado primitivo, al hombre natural en su esencia. En su novela *Emilio o la Educación* (1762), de carácter pedagógico y sentimental, expone cómo debe educarse al hombre en ese ideal de sencillez. En su obra *La Nueva Eloísa* (1761), novela que subtitula *Cartas de dos amantes que habitan en una ladera al pie de los Alpes*, se hallan todos los aspectos que han de dar lugar al posterior Romanticismo: una exaltada pasión amorosa cuya acción transcurre en un paisaje melancólico. En ella introduce a los lectores en la nueva sensibilidad, mostrando aquello que hasta el momento había quedado relegado al

---

<sup>92</sup> PAZ, ALFREDO DE: (1992), 26.

<sup>93</sup> El Deísmo es la creencia según la cual el universo ha sido creado por uno o más dioses que no interactúan directamente en él. Sobre el Deísmo, y en relación al tema aquí tratado, consúltese: PINTOR RAMOS, ANTONIO: *El Deísmo religioso en Rousseau*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca. Servicio de Publicaciones, 1982, 238 p.

<sup>94</sup> Por su parte, según el Teísmo los dioses son inmanentes en el universo, pero lo trascienden.

ámbito privado. En la obra inacabada *Sueños de un paseante solitario* (1782), ya enfrenta su sentimentalismo con la Naturaleza.

En Inglaterra entre los escritores más importantes de este movimiento sobresalen<sup>95</sup>: Allan Ramsay (1686 - 1758)<sup>96</sup>, cuyos poemas de amor de tema medieval fueron muy importantes para el Romanticismo inglés; James Thomson (1700 - 1748)<sup>97</sup>, quien redescubre la inocencia de la naturaleza salvaje y de la vida rural en libertad a los poetas británicos a través de su poema *Las Estaciones* (1730); James Macpherson (1736 - 1796)<sup>98</sup>, que publicó *Poemas gaélicos* (1765), atribuyéndolos a un supuesto poeta celta de los siglos II y III llamado Ossian. En ellos exalta los sentimientos primitivos (el amor y la venganza) con gran lirismo<sup>99</sup>; Horace Walpole (1717-1797)<sup>100</sup>, es considerado el padre de la novela gótica, donde plasma sus gustos eclécticos y evocadores de lo exótico, que le llevaron igualmente a construir el primer edificio neogótico, *Strawberry Hill* (1748); Thomas Chatterton (1752 - 1770)<sup>101</sup>, que creó un autor ficticio, el monje medieval Rowley, cuyas obras logró hacer pasar por verdaderas inspirándose en Macpherson; Edward Young (1683 - 1765)<sup>102</sup>, fue el capellán de Jorge II. Obtuvo una rápida fama con sus *Pensamientos nocturnos* (1745), obra cargada de meditaciones fúnebres. Young es quien introduce en la poesía romántica europea el tema de la noche y de la luna; Thomas Gray (1716 - 1771)<sup>103</sup>, cuya fama se debe,

---

<sup>95</sup>Para incidir más en la literatura inglesa del momento, consúltese: GORING, PAUL: *Eighteenth-century literature and cultura*, London, Continuum, 2008, 158 p.

<sup>96</sup> Consúltese: MACRAE RICHMOND, HUGH: *Allan Ramsay* en "The age of Milton. An Encyclopedia of Major 17 th-Century British and American Authors", Westport (EE.UU), Greenwood Publishing Group, 2004, pp. 267-269.

<sup>97</sup> Veáse: LETHBRIDGE, STEPHANIE: *James Thomson's Defence of Poetry*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, 278 p.

<sup>98</sup> Sobre este poeta, destacan: GASKILL, HOWARD: *The poems of Ossian and Related Works*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 1996, 573 p.; STTAFORD, FIONA J: *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and The poems of Ossian*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1988, 200 p.

<sup>99</sup> Más tarde, se supo que todo era una invención de Macpherson, aunque su influjo en toda Europa, y más aún en la escuela romántica, ya se había producido.

<sup>100</sup> Se puede consultar una obra de referencia sobre este escritor como HONOUR, HUGH: *Horace Walpole*, Harlow (Essex), Longman Group, 1970, 40 p. y una obra del mismo como WALPOLE, HORACE: *El castillo de Otranto*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 272 p.

<sup>101</sup> Son interesantes: HEYS, ALISTAIR: *From Gothic to Romantic: Thomas Chatterton*, Bristol, Redcliffe Press, Limited, 2005, 144 p.; KELLY, LINDA: *The Marvellous Boy. The life and myth of Thomas Chatterton*, Londres, Faber and Faber Ltd, 2012, 176 p.

<sup>102</sup> En relación a Edward Young, consúltese: PETIT, HENRY: *The correspondence of Edward Young 1683-1765*, Oxford, Clarendon Press, 1971, 624 p.

<sup>103</sup> Entorno a éste, podemos destacar diversos ensayos como: MACK, ROBERT L.: *Thomas Gray: a life*, New Haven, Yale University Press, 2000, 718 p.; McCARTHY, B. EUGENE: *Thomas Gray: the progress of a poet*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, 279 p.

principalmente, a su *Elegía en un cementerio de la aldea* (1751), que inicia el tono melancólico que caracterizará posteriormente a la poesía romántica. Tanto él como Edward Young pertenecen al grupo de los llamados poetas de cementerio por cultivar este tipo de poesía lúgubre y William Cowper (1731-1800)<sup>104</sup>, preocupado por el amor a la Naturaleza, a los animales y a la vida rural.

Por otro lado, en Francia<sup>105</sup>, uno de los principales prerrománticos es Denis Diderot (1713-1784)<sup>106</sup>. Aunque fue una figura muy importante en la Ilustración, en la que resaltó como filósofo, escritor y enciclopedista, finalmente se entregó a sus emociones, anunciando ya el Romanticismo. Otras figuras que destacan como prerrománticos en Francia son: Louis-Sébastien Mercier (1740 - 1814)<sup>107</sup>, discípulo de Rousseau. Inventó el costumbrismo literario francés con su *Tableau de Paris* (1788), indagó en la ficción científica con su ucronía<sup>108</sup> *L'An 2440* (1770) y promovió la ruptura con la tragedia neoclásica francesa con su *Essai sur l'Art Dramatique* (1765 ca.), en la que defiende la creación de un teatro nacional vivo y atento a la sociedad de su tiempo, a la vida cotidiana y cuyo destinatario fue el pueblo común; Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737 - 1814)<sup>109</sup>, es el autor de la célebre novela *Pablo y Virginia* (1787), idilio que transcurre en la isla de Santa Elena. En esta obra se puede apreciar con claridad su ideología claramente rousseauniana.

En Alemania el *Sturm und Drang*<sup>110</sup>, fue un movimiento literario prerromántico que se dio entre finales de 1760 y principios de 1780. Buscaba separar al hombre de la

<sup>104</sup> Consúltese: NICHOLSON, NORMAN: *William Cowper*, Harlow (Essex), Longman Group, 1970, 40 p.

<sup>105</sup> A propósito de este tema, véase: MONGLOND, ANDRÉ: *Le préromanticisme français*, Francia, Grenoble, 1930, 527 p.

<sup>106</sup> Para la figura de Diderot, son interesantes: FURBANK, PHILIP NICHOLAS: *Diderot: biografía crítica*, Barcelona, Emecé, 1994, 522 p.; SZIGETI, JOZSEF: *Denis Diderot: une grande figure du matérialisme militant du XVIIIe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, 94 p.

<sup>107</sup> Véase: WEBB PUSEY, WILLIAM: *Louis-Sébastien Mercier in Germany: His Vogue and Influence in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1939, 243 p.

<sup>108</sup> La ucronía es un género literario que también podría denominarse novela histórica alternativa, y que se caracteriza porque la trama transcurre en un mundo desarrollado a partir de un punto en el pasado en el que algún acontecimiento sucedió de forma diferente a como ocurrió en realidad.

<sup>109</sup> Una obra que profundiza en el entendimiento de la naturaleza de este escritor y botánico francés es MORNET, DANIEL: "S'ils sont souvent gâtés par le "poème en prose", ils devancent vraiment parfois Bernardin de Saint Pierre" en *Le sentiment de la nature en France: de J.J Rousseau à Bernardin de Saint Pierre*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, pp. 433-435.

<sup>110</sup> Existe una obra muy interesante sobre este tema: RÜHLE, VOLKER: *En los laberintos del autoconocimiento, el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*, Madrid, Akal, 1997, 80 p.

tradición para ayudarlo a definir su personalidad y se mostraba hostil al Clasicismo. Este grupo se formó en Estraburgo, alrededor de Johann Gottfried Herder<sup>111</sup> (1744-1803) y luego en Francfort del Meno y Weimar alrededor de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832)<sup>112</sup>. Sus integrantes provenían de diferentes regiones de Alemania y de capas sociales muy distintas. Se rebelaron contra el predominio de la razón, contra la estrechez de la vida político-social, y contra los tabúes y normas que impedían el libre desarrollo del individuo en su carácter de hombre íntegro. El *Sturm und Drang* se caracteriza por su gran subjetivismo y su rechazo a toda objetividad.

La gran influencia del *Sturm und Drang* fue J.J. Rousseau y sus obras, en las que ya se observa el predominio del sentimiento por encima de la razón, ejemplo de ello es su obra *La Nueva Eloisa* (1761) que “muestra ya un ejemplo de amor pasional justificado, y cuya visión de la Naturaleza se materializó en los inmensos jardines libres de Ermenonville (...)”<sup>113</sup>.

Para reencontrar la bondad natural de los seres rechazaban las instituciones y las tradiciones. Consideraban que son las leyes y las reglas las que han alterado la naturaleza humana. Se interesaban por la poesía, las canciones populares y por el arte gótico, al que calificaron como arte propiamente alemán, por lo que el *Sturm und Drang* tenía un marcado carácter nacional. Todo esto supuso una importante inspiración para los poetas, concretamente para los prerrománticos alemanes la única regla debía ser seguir los dictados del corazón, por lo que otorgaban una importancia fundamental a la originalidad y al genio.

Se puede considerar a Herder uno de los puntos de referencia del Prerromanticismo alemán<sup>114</sup>, aunque conserva algunos rasgos de la Ilustración, probablemente por

---

<sup>111</sup> Sobre este pensador se pueden destacar varias obras: CONTRERAS PELÁEZ, FRANCISCO JOSÉ: *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, 190 p.; HEINZ, MARION: *Herder und die philosophie des deutschen idealismus*, Amsterdam, Atlanta (Rodopi), 1997, 345 p.

<sup>112</sup> Numerosas son las publicaciones sobre Goethe, pero son interesantes: BENJAMIN, WALTER: *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 2000, 190 p.; ECKERMAN, JOHANN PETER: *Conversaciones con Goethe: en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005, 1003 p.

<sup>113</sup> PLAZA SANTIAGO, FRANCISCO JAVIER DE LA: (2002), 98.

<sup>114</sup> “(...) el *Sturm und Drang*, traducible como *Tormenta e Impulso*, cuyo nombre, derivado de un título del drama teatral del oscuro Fricrich Macimilian Klinger, estrenado en 1776, sirvió para unir a dos hombres de genio: Johann Wolfgang Goethe quien, al escribir su *Goetz von Berlinchingen* inaugura un

influencia de Immanuel Kant (1724-1804)<sup>115</sup>. Pero para Herder, en contra de lo defendido por la Ilustración, la literatura no debía seguir unas pautas o unos modelos, sino la inspiración del genio, enraizado en su época y su entorno cultural. Puso en duda la vigencia de la tragedia griega como modelo de todo teatro, pues para él cada literatura está enraizada en sus concretas circunstancias y sólo se comprende desde ellas. Con ello fue uno de los precursores del relativismo cultural, aunque sigue manteniendo la idea, inspirada por Kant y la Ilustración, de la unidad profunda de la Humanidad, que se manifiesta en la diversidad. Con el aprecio de la diversidad, la explicación genética de los fenómenos culturales y su aprecio por el genio aportará elementos decisivos al Prerromanticismo. En Herder destacan tres conceptos: expresionismo, pertenencia y la concepción de que los ideales son incompatibles y no pueden conciliarse. Herder sostenía que una de las funciones principales del ser humano era expresarse, cualquier artefacto creado por manos humanas es en alguna medida la expresión, consciente o inconsciente, de la actitud de vida de su creador. Ésta es la doctrina del arte como expresión, como comunicación. En cuanto a la pertenencia, Herder desarrolló la concepción de que todos los hombres buscan pertenecer a un grupo, o que de hecho pertenecen a alguno, y que si se les separa de éste se sentirían alienados y fuera de contexto. Según Herder, cada grupo humano debe buscar aquello que está en su interior, que es parte de su tradición y su función como ser humano consiste en decir la verdad tal como él la ve. Por todo esto Herder “(...) es uno de los padres del Romanticismo, del movimiento cuyas características incluyen la negación de la unidad, de la armonía, de la compatibilidad de los ideales, ya sea en el ámbito de la acción o del pensamiento”<sup>116</sup>.

Goethe (1749 - 1832) es el escritor más importante de la literatura alemana y uno de los más representativos del mundo. Su dilatada vida se puede dividir en dos etapas. En

---

género de aventuras medievales de sabor germanista, y en *Las desventuras del joven Werther* al sublimar un suicidio personal no consumado, creó en 1774 un arquetipo de amante desgraciado que fue imitado hasta la saciedad en la literatura y en la vida, y Friedrich Schiller, bajo la influencia de Gottfried von Herder, en un intento de luchar contra la dictadura de la razón impuesta desde el pensamiento ilustrado para dar salida a los impulsos subjetivos y emocionales de los que se nutría el romanticismo”, véase en PLAZA SANTIAGO, JAVIER DE LA: (2002), 99.

<sup>115</sup> Sobre éste filósofo es numerosa la bibliografía que se ha publicado, pero se pueden destacar: CASSIRER, ERNST: *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 497 p.; GARCIA MORENTE, MANUEL: *La filosofía de Kant: (una introducción a la filosofía)*, Madrid: Espasa-Calpe, imp. 1975, 210 p.; TERUEL, PEDRO JESUS: *Kant y las ciencias*, Madrid: Biblioteca Nueva, D.L. 2011, 365 p.

<sup>116</sup> BERLIN, ISAIAH: (2000),96.

la primera, de rasgos típicos prerrománticos, escribe sus dramas *Götz de Berlichingen* (1773), *Clavijo* (1774) que tiene por personaje al escritor español Clavijo y Fajardo, *Egmont* (1788) y la novela *Las penas del joven Werther* (1774), en forma epistolar. La segunda y última etapa de su vida, está influenciada por los viajes que realizó a Italia. En esta fase se inclina hacia al clasicismo. Como producto de esta evolución, nos legó tragedias como *Ifigenia en Táuride* (1787), *Torcuato Tasso* (1790) y *Elegías romanas* (1795). Goethe cultivó gran variedad de géneros literarios y se interesó por la Filosofía y las Ciencias Naturales, en los que funde la serenidad y claridad propia del clasicismo, y la grandeza y la pasión romántica. Fruto de la unión de ambas tendencias son su poema *Herman y Dorotea* (1798), sus novelas *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister* (1821) y *Las afinidades electivas* (1809), sus confesiones literarias *Poesía y Verdad* (1811) y, sobre todo, su poema *Fausto* (1807), de trascendencia filosófica y considerada una de las obras más representativas de la literatura universal.

Por su parte, en España, fue más importante el Clasicismo. Cuando estaba comenzando a triunfar, nuevos gustos e ideas provenientes de Francia y de Inglaterra, dieron lugar al Prerromanticismo. Fueron los grandes escritores del siglo XVIII los primeros en acusar, en los últimos años de su vida, la crisis del Clasicismo e iniciar la tendencia prerromántica. En ésta época, la asimilación de las ideas clásicas y los sentimientos prerrománticos están íntimamente unidos en los poetas de la Segunda Escuela Salmantina<sup>117</sup> y la Escuela Sevillana<sup>118</sup>.

El Prerromanticismo que, como hemos visto, se dio en diferentes países, tenía una base común, pero también tenía rasgos distintos dependiendo del país. Este Prerromanticismo o Prerromanticismos, constituye los cimientos del movimiento romántico.

En este sentido, y dado que los pensadores prerrománticos habían estado vinculados a la Ilustración, el Romanticismo germinó de algunos modelos y postulados del

---

<sup>117</sup> Estaba conformada por: Manuel José Quintana (1772-1857), Nicasio Álvarez de Cienfuegos (1764-1809), José Cadalso y Vázquez de Andrade (1741-1772).

<sup>118</sup> De ella formaban parte Alberto Lista (1775-1848), Manuel María de Arjona (1771-1820), Jose María Blanco White (1775-1841) y José Marchena Ruiz de Cueto (1768-1821).

Clasicismo, irradiando en Alemania, Gran Bretaña y Francia, y propugnando una subversión de los valores culturales establecidos en el siglo XVIII. Sin embargo, en el último tercio de este siglo ya se detectan los primeros síntomas claros de la liberación de las normas clásicas que darán lugar, a una gran variedad de lenguajes románticos, que destacan por su individualidad, espontaneidad y pasión. La nueva manera de entender la naturaleza fue uno de los más claros postulados del individualismo y la conciencia romántica.

Para entender el Romanticismo es importante conocer la situación política y social de Europa al comienzo del siglo XIX. Tradicionalmente se señalan dos acontecimientos claves para situar el origen del Romanticismo. Por un lado, la Revolución Francesa, que finaliza con el Antiguo Régimen, encamina el estado burgués y acelera los conceptos históricos de la civilización contemporánea. Las consecuencias que de ella se desprenden para el pensamiento romántico, trascienden al ámbito político, es decir, se defiende la lucha del hombre social, el ciudadano, por alcanzar la libertad e igualdad en un Estado absoluto. La reflexión se orientó a una búsqueda de la independencia interior del sujeto libre, que se manifestaría en una nueva visión del arte. Se trata de desligar el arte de la función que hasta el momento se le había dado, la de representar a la nobleza y al alto estamento social. Tampoco se quería que fuera propagandístico de los nuevos poderes. El pensamiento romántico busca la independencia del arte de cualquier función moral o social. Creían que el arte no debía estar al servicio de nada ni nadie, sino que sólo debía estar regido por la libertad. Pero el Romanticismo se fue desvinculando de la Revolución Francesa. La tendencia a la muerte y la devastación llevada a cabo por el Terror contradecía el principio de libertad en el cual se había basado la propuesta inicial de la Revolución Francesa, principio este que tanto había influido en el Romanticismo.

Para los románticos, las desgracias y las contradicciones de la sociedad moderna estaban marcadas por la pérdida del mito. Teniendo como modelo el griego, la propuesta de una mitología moderna posibilitaría la liberación del hombre interior y a partir de allí accedería a resolver las contradicciones de la sociedad en que habitaba. Para esto se usaría la poesía romántica, que unificaría lo que el hombre moderno había desarticulado, la filosofía, el arte y la historia. Por otro, la Filosofía de Immanuel

Kant<sup>119</sup> donde argumenta la incapacidad y la limitación del entendimiento humano. Estableció, en sus trabajos de estética, la categoría de lo sublime, una belleza oscura y grandiosa, que recogerán los románticos para rechazar los conceptos de serenidad y equilibrio de la belleza clásica y, de esta manera, oponerse a la rígida normatividad neoclásica. Aunque Kant rechazaba el Romanticismo, ya que se oponía a cualquier forma de extravagancia, de fantasía, cualquier tipo de exageración y misticismo. Una de sus convicciones era que todo hombre era consciente de la diferencia entre, por un lado, las inclinaciones, los deseos y las pasiones que lo arrastran y que son parte de la naturaleza emocional y, por otro lado, la noción del deber, de obligación, que entra en conflicto con el placer y con las inclinaciones. Kant en su filosofía moral se opone a toda forma de dominación de un ser humano por otro. Él es el padre de la noción de explotación como mal. Le parece una forma de degradación impuesta por un hombre sobre otros, un modo de cercenar a la gente, de quitarles aquello que los distingue como hombres. Pero según Kant, más siniestra que la obstrucción, el avasallamiento, el apionamiento y la intimidación de los hombres es la pesadilla del pensamiento determinista, la esclavitud de los hombres por la naturaleza. Si, dice Kant, aquello que es cierto para la naturaleza inanimada fuera también cierto para todos los aspectos de la vida humana no existiría la moralidad, ya que entonces todos los hombres estarían condicionados por factores externos, e incluso cuando se creyeran libres estarían determinados. Por determinismo entiende cualquier tipo de determinación por parte de factores externos, ya sean materiales o pasionales, los cuales eran entendidos como algo irresistible para el hombre.

Entre 1789 y 1815 también tiene lugar la ascensión de Napoleón, las Guerras Napoleónicas y el declive del emperador. Y un poco más tarde se producen otras revoluciones debido al malestar del pueblo con las condiciones económicas y sociales: la de España y Nápoles en 1820, la de Grecia en 1821 y la de Polonia y Francia en 1830. El nacionalismo se transforma de esta forma en un fenómeno internacional.

“El Romanticismo nació, por encima de todo, de la consciencia de un doble fracaso histórico: del fracaso general, en Europa, de las religiones institucionalizadas y del

---

<sup>119</sup> La producción bibliográfica de Kant es bastante extensa pero citaremos: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), *Crítica de la razón pura* (1781), *Crítica de la razón práctica* (1788), *Crítica del juicio* (1790), entre otras.

fracaso sangriento del sueño ilustrado que había dejado al individuo como enclavado en la imposibilidad de elegir entre la idea de un mundo definitivamente sin alma, puro aparato tecnológico dirigido por las leyes necesarias, y la idolatría materialista y mecanicista de un mundo tanto más divinizado cuanto más capaz es de realizar su dominio y su control sobre los hombres y las cosas”<sup>120</sup> dice Alfredo de Paz.

La verdadera cuna del Romanticismo fue Alemania que en estos momentos estaba fragmentada en pequeños estados y todavía usaba el título de Sacro Imperio Romano. Era una Alemania feudal, sin capital, ni centro cultural, con una burguesía sin poder político y sin industria. Los intelectuales alemanes del momento vieron en la Revolución Francesa de 1789 la oportunidad de un nuevo comienzo intelectual, pero pronto quedaron decepcionados por los resultados de esta revolución. El Romanticismo surge de la crisis del racionalismo que tuvo lugar en Europa en los años 1780-1790, ya que toda la confianza puesta en la razón se desmoronó al comprobar que seguían existiendo problemas sin solucionar.

En Alemania es donde el Romanticismo tuvo la conceptualización teórica, a través de los colaboradores de la revista *Athenäum*: los hermanos Schlegel, August (1767-1845)<sup>121</sup> y Friedrich (1772-1829)<sup>122</sup>, Novalis (1772-1801)<sup>123</sup>, Tieck (1773-1853)<sup>124</sup>, y

<sup>120</sup> PAZ, ALFREDO DE: (1992), 75.

<sup>121</sup> En relación a August Wilhelm Schlegel se han publicado: ALLEGRA, GIOVANNI: “A propósito de dos ediciones: Los Schlegel y España”, en *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, nº 505, 1989, p. 6; JURETSCHKE, HANS OTTO: “El hispanismo de August Wilhelm y Friedrich Schlegel: coincidencias y diferencias”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, vol 3, 1986, pp. 373-379.

<sup>122</sup> Véase: MARTINEZ MONTALBÁN, MIGUEL ÁNGEL: *El idealismo romántico como anhelo de infinitud: la filosofía del joven Friedrich Schlegel como programa del primer romanticismo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, Tesis Doctoral; MUÑOZ ACEBES, FRANCISCO JAVIER: “Actualidad del pensamiento de Friedrich Schlegel: acercamiento a la deconstrucción”, en *Revista de filología alemana*, nº 5, 1997, pp. 15-28; SÁNCHEZ MECA, DIEGO: “Friedrich Schlegel y la ironía romántica”, en *Er: Revista de filosofía*, nº 26, 1999, pp. 85-114.

<sup>123</sup> Para profundizar en la figura de Novalis, destacan: BELMONTE BARRENETXEA, MARIA: “Novalis, el chamán romántico”, en *Bitarte: revista cuatrimestral de humanidades*, nº 20 (ABR), 2000, pp. 39-50; CASTELLÓ-JOUBERT, VALERIA: “La comprensión de la naturaleza, Maeterlincktrafactor de Novalis”, en *Filología*, nº 1, 2004-2005, pp. 73-81; DIOSDADO GÓMEZ, CONCEPCIÓN: “Novalis: la coherencia entre su vida y su pensamiento”, en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 2, 2003, pp. 185-196; TORRES, FERNANDO: “Novalis: hacia el romanticismo mágico”, en *Razón española: revista bimestral de pensamiento*, nº 73, 1995, pp. 195-197.

<sup>124</sup> Sobre Tieck son importantes: GARCIA WIDSTÄDT, INGRID: “Ludwig Tieck y sus intentos de renovación de la literatura medieval alemana”, en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 13, 2007, pp. 329-336; GARCIA, ÁNGELA: “La estructura escénica en los cuentos-comedia de Ludwig Tieck”, en *Revista de filología alemana*, nº 12, 2004, pp. 85-98.

Schelling (1775-1854)<sup>125</sup>. Como bien dice Menene Gras “Alemania es la cuna del Romanticismo, porque la era romántica tiene sus raíces en las teorías estéticas formuladas por los hermanos Schlegel, que a su vez se fundamentan en la trasposición del principio kantiano en lo que respecta al progreso hacia el infinito de los seres racionales finitos, de los estados más bajos a los más elevados de la perfección moral, a saber, de un principio ético a la estética, y en las inmediatas manifestaciones que tienen lugar en dicho país con un carácter eminentemente nacional”<sup>126</sup>. El Romanticismo surgió en Berlín pero otros centros fundamentales estuvieron en Heidelberg y Dresde, siendo el punto culminante los años 1806-1808 en Heidelberg. En el Romanticismo alemán se puede hacer una división entre el protestante del norte y el católico del sur.

Es interesante también comentar de manera general el Romanticismo inglés y el francés, para demostrar, que aunque los distintos Romanticismos comparten un mismo carácter, también tienen muchos aspectos diferentes. Uno de las cuestiones que comparten es la visión sobre la naturaleza, que más adelante explicaremos en su apartado correspondiente.

El Romanticismo inglés<sup>127</sup> fue diferente por su origen, su dispersión y la variedad de manifestaciones que lo configuraron. Los precedentes del movimiento romántico inglés se encuentran en la actividad teórica y crítica que se desarrolla a partir de 1750 hasta 1775 para destruir la tradición neoclásica y sustituir el modelo poético de Alexander Pope (1688-1744)<sup>128</sup>, por la poesía de Edmund Spenser (1552-1599)<sup>129</sup>, William

---

<sup>125</sup> Muchas son las obras escritas en torno a su figura, consúltese: BAUMGARTNER, HANS MICHAEL: *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, München, Beck, 1996, 261 p.; FALGUERAS, IGNACIO: *Los comienzos filosóficos de Schelling*, Málaga, Universidad de Málaga-Servicios de Publicaciones, 1988, 158 p.; GUTIERREZ BUSTOS, RAUL: *Schelling: apuntes biográficos*, Málaga, Edinford, 1990, 222 p.

<sup>126</sup> GRAS BALAGUER, MENENE: (1983), 34.

<sup>127</sup> Para entender mejor el Romanticismo inglés, véase: BLOOM, HAROLD: *Los poetas visionarios del romanticismo inglés: Blake, Byron, Shelley, Keats*, Barcelona, Barral, 1974, 524 p.; GONZÁLEZ MORENO, BEATRIZ: *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha. Servicio de Publicaciones, 2007, 302 p.; PUJALS, ESTEBAN: *El romanticismo inglés: orígenes, repercusión europea y relaciones con la literatura española*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969, 155 p.

<sup>128</sup> Sobre Pope, podemos subrayar los siguientes títulos: BARNARD, JOHN: *Alexander Pope: the critical heritage*, London, Routledge, 2009, 544 p.; FAIRER, DAVID: *The poetry of Alexander Pope*, Harmondsworth (Gran Bretaña), Penguin Books, 1989, 159 p.; ROSSLYN, FELICITY: *Alexander Pope: a literary life*, Basingstoke, Palgrave, 1990, 176 p.

<sup>129</sup> Véase: WALLER, GARY: *Edmund Spenser: a literary life*, Basingstoke, Macmillan Press, 1994, 211 p.

Shakespeare (1564-1616)<sup>130</sup> y las viejas baladas. También se pueden remontar los orígenes de esta actividad a Edmund Burke (1730-1797)<sup>131</sup> en su ensayo *On the Sublime and Beautiful* (1753). A esta primera generación le sucede otra que se caracteriza por el inconformismo ante la tradición, lo cual les lleva a cierta agresividad y escepticismo. El Romanticismo inglés también se basa en la imaginación, la naturaleza y el simbolismo. En cuanto a la naturaleza, hay un rechazo común a un universo mecanizado. La idea general es que la naturaleza es análoga al hombre. William Wordsworth (1770-1850)<sup>132</sup> y Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)<sup>133</sup> coinciden: la naturaleza está animada, viva y Dios está siempre presente en ella. La ven como un lenguaje, como un sistema de símbolos.

En Inglaterra a diferencia de Alemania, no se fundaron escuelas, ni grupos, ni periódicos, ni se lanzaron manifiestos, ni se fomentaron encuentros como en Francia. Pero Wordsworth y Coleridge sí usan temas en los que muestran su profundidad y esencia romántica, con gran influencia alemana.

En Francia el Romanticismo surgió con retraso con respecto a otros países, y esto se debe al arraigo y carácter de la tradición neoclásica, a los acontecimientos históricos de 1789 a 1815, y a las circunstancias políticas que atravesó el país de 1815 a 1850. La influencia de Inglaterra empezó a ejercerse desde principios del siglo XVIII, a través de

---

<sup>130</sup> La bibliografía publicada en torno a Shakespeare es inabarcable, debido a que existen numerosas publicaciones, pero entre ellas, creemos de interés: ASTRANA MARÍN, LUIS: *Vida inmortal de William Shakespeare*, Barcelona, Plaza & Janés, 1964, 273 p.; CHAMBERS, E.K: *William Shakespeare: a study of facts and problems*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 602 p.; GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, JOSÉ MANUEL: *Hacia una teoría lingüística y literaria de la obra de William Shakespeare*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1989, 2 v., 873 p.

<sup>131</sup> Para profundizar en la figura de Edmund Burke destacan: KIRK, RUSSELL: *Edmund Burke: redescubriendo a un genio*, Madrid, Ciudadela, 2007, 270 p.; O'KKEFFE, DENNIS: *Edmund Burke* (recurso electrónico), New York, Continuum, 2010, 167 p.; UTLEY, T.E: *Edmund Burke*, London, Longmans, Green and Co, 1967, 36 p.

<sup>132</sup> Son imprescindibles en relación a su figura los siguientes títulos: BEATTY, ARTHUR: *William Wordsworth: his doctrine and art in their historical relations*, Madison (WI), University of Wisconsin, 1922, 284p.; DURRANT, GEOFFREY: *William Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University, 1979, 161 p.; WILLIAMS, JOHN: *William Wordsworth: a literary life*, New York, St. Martin's Press, 1996, 208 p.

<sup>133</sup> Destacamos estudios como los de: INSAUSTI, GABRIEL: *Biographia literaria / Samuel Taylor Coleridge*, Valencia, Pre-Textos, 2010, 725 p.; JACKSON, H.J: *Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Oxford University Press, 1985, 733 p.; PALEY MORTON, D: *Samuel Taylor Coleridge and the fine arts* (Recurso Electrónico), Oxford: New York, Oxford University Press, 2008, 276 p.

Isaac Newton (1642-1727)<sup>134</sup> y John Locke (1632-1704)<sup>135</sup>, en los filósofos franceses que pretendían refutar y liquidar el cartesianismo, a través de su régimen constitucional de libertad política. Aunque a partir de 1760, el prestigio de la filosofía y del liberalismo inglés decae. Sin embargo, en el campo de la novela y el drama, Inglaterra no ejerció mucha influencia sobre Francia. En literatura fue decisiva la traducción de *Pensamientos nocturnos* (1745) de Edward Young por Pierre Le Tourneur (1737-1788)<sup>136</sup>, puesto que con la difusión de esta obra empieza a penetrar el género sombrío. Hasta el momento la influencia alemana en Francia había sido escasa, pero esta situación cambió cuando surgieron Friedrich Schiller (1759-1805)<sup>137</sup> y Goethe, que eran considerados la nueva imagen de Alemania. Pero quien realmente influyó en la revolución romántica francesa, fue Rousseau (1712-178) que logró despertar la sensibilidad. Su *Nueva Eloísa* (1761), *Emilio* (1762) o *Les Confessions* (1770) o *Les Rêveries* (1778) se caracterizan por su sensibilidad interior que busca al hombre natural. Además, la caída de Napoleón favoreció la difusión de las nuevas ideas que se oponían al clasicismo y que exigían la libertad tanto en literatura como en el arte. En el Romanticismo francés existe la misma ruptura con la tradición clásica que en el alemán e inglés. Comúnmente, el Romanticismo alemán representa una variante teórica más optimista, mientras que la francesa se caracteriza más por las experiencias de desilusión<sup>138</sup>.

---

<sup>134</sup> Entre todos los títulos publicados, destacamos como relevantes: MATAIX LOMA, CARMEN: *Isaac Newton (1642-1726)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1995, 93 p.; RATTANSI, P.M: *Isaac Newton y la gravedad*, La Coruña, Adara, 1977, 96 p.; WESTFALL, RICHARD S.: *Isaac Newton, una vida*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 421 p.

<sup>135</sup> Véase: CRANSTON, MAURICE: *John Locke: a biography*, Oxford, Oxford University Press, 1985, 500 p.; SOLAR CAYÓN, JOSE IGNACIO: *La teoría de la tolerancia en John Locke*, Madrid, Dykinson, 1996, 274 p.; VAUGHN, KAREN IVERSEN: *John Locke: economista y sociólogo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 175 p.

<sup>136</sup> Para más información sobre este traductor francés, consúltese: BOUILLET, MARIE NICOLAS: *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Carolina del Sur, Nabu Press, 1842, p. 1036.

<sup>137</sup> Sobre Schiller se han escrito diversas monografías, entre otras: JIRKU, BRIGITTE; RODRIGUEZ GONZALEZ, JULIO: *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2009, 313 p.; KOCH, HERBERT: *Schiller y España*, Madrid, Cultura Hispánica, 1978, 307 p.; SAFRANSKI, RÜDIGER: *Schiller o La invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2006, 568 p.

<sup>138</sup> Para entender mejor esta idea hay dos ejemplos que creemos que pueden ser ilustradores. Por un lado, la obra literaria *Noventa y tres* (1874) de Victor Hugo, donde se narra el episodio dramático y sangriento de la Comuna de París (1871), y por otro *La matanza de Quios* (1824) de Eugène Delcroix (1798-1863) donde de nuevo se observa la tragedia y la desesperanza como consecuencia de la guerra de independencia de los griegos (1821).

En general, el cambio de actitud ante la vida que se produce a finales del siglo XIX se debe, sobre todo, a la Revolución Francesa y a la difusión de la filosofía de Kant. En los siglos anteriores se daba por supuesto que la literatura y las artes visuales habían alcanzado cotas de perfección insuperables en la Antigüedad clásica, en los que imperaba una teoría del arte mimetista, el paisaje se consideraba un tipo inferior de pintura, las palabras como imaginación, genio, etc, no eran apreciadas.

El Romanticismo reaccionó contra el racionalismo de la Ilustración, lo cual supuso: ruptura con la concepción clásica, el idealismo, la búsqueda de la perfección, la copia de los valores y de los ideales anteriores. El Romanticismo reivindica el sentimiento, la imaginación, la vivencia, la añoranza, etc. Su característica principal es el sentimiento de cambio, de ruptura. El movimiento romántico busca una nueva sensibilidad que aspira a la reconciliación del hombre consigo mismo y con la naturaleza. Es interesante remarcar que la sensibilidad romántica, en un primer momento, se expresó en documentos como memorias o cartas, es decir, en escritos privados que no estaban destinados a su publicación.

Uno de los aspectos que caracterizan al movimiento romántico es su nueva visión de la Historia. En ella es muy importante la influencia de Herder, según el cual el transcurso de la Historia se caracteriza por el contexto, el crecimiento y la orientación. Tenía una visión dinámica de la historia porque la vivía como un proceso, mientras que los filósofos de la Ilustración habían tenido una visión estática de ella. Herder señaló que toda época histórica tiene su propio valor, de la misma manera que cada pueblo tiene sus particularidades. En el Romanticismo hay un gran interés por la Historia y su estudio, con el objetivo de buscar justificaciones a la política, a los intereses del momento o del grupo.

Dentro de dicho interés por la Historia, se revaloriza e idealiza la Edad Media. Este gusto también es consecuencia de su rechazo a la Revolución Industrial. Consideraban la Edad Media como una época en la que dominaba lo espiritual, la veían como un momento caballeresco. Opinaban que la arquitectura gótica, con su transparencia y su ímpetu ascensional expresaba el espíritu cristiano mejor que ningún otro estilo del pasado. Se levantan edificios de inspiración gótica, y se escriben obras literarias como *El Castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole. Este interés por la Edad Media

también se debe al carácter emocional de la cristiandad en oposición a la razón de la Ilustración que tenía clara influencia de la Antigüedad. El redescubrimiento que hace el Romanticismo alemán de la Edad Media, especialmente, de lo gótico predominante en el país, también supone una oposición a lo neoclásico y en concreto a lo francés, revalorizando lo germánico.

Este interés por el pasado también se observa en el gusto que tienen por las ruinas: restos de antiguos monumentos religiosos o profanos. Estas ruinas muestran un esplendor pasado que hace más dolorosa la pérdida, algo que se convierte en un valor en sí mismo, ejemplo es que en los jardines del momento se construían falsas ruinas. El hecho de que el Romanticismo adoptara un cuño distinto en cada país se debió a que la ojeada retrospectiva a la Historia y al patrimonio cultural de cada lugar variaba.

Otra de las características del Romanticismo es la exaltación del yo, lo cual deriva en una gran subjetividad. Desde finales de la Edad Media la relación entre el hombre y el mundo exterior se aleja de lo objetivo para acercarse a lo subjetivo. Al inicio de la Edad Moderna, con la certidumbre de que la Tierra ya no está en el centro del Universo, crece el convencimiento de que ahora es el hombre quien se encuentra en el centro, por lo que se recupera la idea de la Antigüedad de que el hombre es la medida de todas las cosas. Fruto del enaltecimiento del ser humano en el Renacimiento es la aparición de la perspectiva, que se puede definir, como aquello que ve el observador desde su punto de vista. En el siglo XVI se impone la idea de que los individuos como sujetos activos, pueden marcar su propio camino. Es por ello que desde este siglo aparecen pensadores con ideas utópicas e ideas reformadoras, desde Tomás Moro (1478-1535)<sup>139</sup> a Rousseau y Montesquieu (1689-1755)<sup>140</sup>, cuyas ideas al final de la Ilustración desembocan en la Revolución Francesa. Además todo este pensamiento de progresiva subjetividad, pudo tener una gran difusión gracias a la invención de la imprenta en el Renacimiento (1440), y aumentó en la Ilustración, momento en el cual la producción de libros creció espectacularmente. Este acercamiento en el pensamiento de lo objetivo a lo subjetivo ya

---

<sup>139</sup> Sobre su figura se puede consultar: ACKROYD, PETER: *Tomás Moro*, Barcelona, Edhasa, 2003, 647 p.; ROPER, WILLIAM: *La vida de Sir Tomás Moro*, Pamplona, Eunsa, 2001, 140 p.; SILVA, ÁLVARO DE: *Tomás Moro: un hombre para todas las horas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, 260 p.

<sup>140</sup> Véase: ALTHUSSER, LUIS: *Montesquieu, la política y la historia*, Barcelona, Ariel, 1974, 150 p.; IGLESIAS, MARIA DEL CARMEN: *El pensamiento de Montesquieu: ciencia y filosofía en el siglo XVIII*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005, 557 p.; STAROBINSKI, JEAN: *Montesquieu*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 291 p.

se puede reconocer en Descartes (1596-1650)<sup>141</sup> cuyo principio fundamental es la seguridad del yo como sujeto pensante. Por su parte Immanuel Kant y Johann Gottlieb Fichte (1762-1814)<sup>142</sup> defendieron también, aunque con mayor fuerza, la idea de la participación del sujeto en el acto del conocimiento. El racionalista Baruch Spinoza (1632-1677)<sup>143</sup> apunta ante todo a la limpieza del entendimiento y defiende la necesidad de felicidad de todo ser humano.

La tendencia a la subjetividad que se produjo a inicios de la Edad Moderna, no sólo fue un fenómeno de la historia de las ideas, sino que tuvo su equivalente sociológico en la evolución de la burguesía. Mientras que la aristocracia estaba privilegiada desde el nacimiento por pertenecer a una determinada clase social, la burguesía sólo podía destacar gracias a sus propios esfuerzos. Además en la burguesía no sólo se daba el subjetivismo sino también el individualismo. Su conciudadano era para él un rival, por eso hasta que no pasó mucho tiempo la burguesía no desarrolló la conciencia de grupo. Como el burgués no sólo podía conformarse con ser, debía convertirse en algo, se esforzó en dinamizar la sociedad, cosa que el noble no necesitaba hacer. Este subjetivismo burgués obtendrá grandes resultados tanto a nivel económico como intelectual, y por ello se hizo necesario un cambio a nivel político. A la burguesía no le interesaba el sistema absolutista en el que todo se centraba en el soberano, sobre todo no le interesaba a nivel económico, y eso se hace más patente en el siglo XVIII, con la Ilustración. Derivándose de la concepción del “yo”, el hombre romántico pensó que la realidad auténtica no estaba fuera del ser humano, sino en su propio espíritu, siendo una realidad no perceptible por los sentidos. El romántico pensará que el arte es una forma de conocimiento, y el artista, un “descubridor”, favorecido por un don sobrenatural que la hace ser capaz de ver en su interior y poder comunicar a los demás lo que ellos no

---

<sup>141</sup> Sobre Descartes son interesantes: GARCIA NINET, ANTONIO: *Descartes*, Valencia: Imp. Nacher, D. L. 2010, 472 p.; GRAYLING, A.C: *Descartes: la vida de René Descartes y su lugar en su época*, Valencia, Pre-Textos, 2007, 412 p.; WATSON, RICHARD: *Descartes: el filósofo de la luz*, Barcelona, Vergara, 2003, 347 p.

<sup>142</sup> Para profundizar en la figura de Fichte, consúltese: SERRANO, VICENTE: *Metafísica y filosofía trascendental en el primer Fichte*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, 217 p.

<sup>143</sup> Numerosas son las publicaciones que tratan sobre este pensador, destacan: BELTRÁN, MIGUEL: *Un espejo extraviado: Spinoza y la filosofía hispano-judía*, Barcelona, Ríopiedras, 1998, 285 p.; DELEUZE, GILLES: *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 1984, 169 p.; DOMINGUEZ, ATILANO: *Biografías de Spinoza* (selección, traducción, introducción y notas por Atilano Dominguez), Madrid, Alianza, 1995, 297 p.

pueden contemplar. El individualismo romántico fomentó también la exaltación de los sentimientos, la tendencia a abandonarse en las emociones.

Consecuencia de la subjetividad del Romanticismo es la búsqueda del *Volkgeist*<sup>144</sup>, es decir, del espíritu de los pueblos, de la identidad colectiva. Se potencia el patriotismo, hay un entusiasmo nacionalista que dará lugar a los estudios relacionados con las tradiciones populares, el folklore, la recogida de relatos ancestrales, de costumbres, de vestimentas típicas amenazadas de desaparición por los cambios culturales y sociales arrastrados desde la Revolución Francesa. Incluso crearon un mito de los orígenes, basado en la existencia de un pueblo primitivo que estaba en el origen de todas las ciencias y de todas las artes. Este pueblo era el de los antiguos germanos que rechazaron la invasión. Figuras como la de Arminio (ca. 16 a.C – 21 d.C)<sup>145</sup> fueron fuente de inspiración literaria. El Romanticismo contribuyó a reforzar los sentimientos de identidad nacional. En el caso de Alemania, la situación de desmembramiento político hace que su mirada se dirija al pasado, en busca de unos elementos comunes que sirvan de nexo de unión, por ello recurren a las tradiciones populares.

Los románticos se debatían entre dos polos opuestos. Por un lado, el deseo de alcanzar el Absoluto, es decir, lo eterno; pero por otra parte se encontrarán con la imposibilidad de trascender lo puramente material y finito, la realidad. El mundo de lo desconocido ejerció sobre los románticos una enorme atracción; pero entre ese desconocido ideal y el hombre se interpone la realidad. El artista tenderá, entonces, a proyectar sobre esa realidad su propio “yo” y, por tanto, la idealizará. El resultado de este proceso fue, casi siempre, el desencanto y la frustración, resultado que originará lo que se ha llamado “mal del siglo”, una especie de sentimentalismo enfermizo que llegó a ponerse de moda. Otra respuesta del artista romántico frente al problema de la realidad fue una especie de amarga ironía que, en verdad, no es más que otro mecanismo de distanciamiento, otra forma de huir.

---

<sup>144</sup> La idea de *Volkgeist* se refiere al espíritu de los pueblos, es decir, a la identidad colectiva.

<sup>145</sup> Arminio fue un caudillo germano que venció al ejército de Publio Quintilio Varo (47 a.C – 9 d.C) en la batalla del bosque de Teutoburgo acaecida en el año 9 d.C. Varios escritores partieron de su figura como inspiración literaria, tal es el caso del poeta alemán Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) que escribió una trilogía basada en su figura, entre ellas *La batalla de Arminio*.

En el movimiento romántico hay una gran insistencia en el mito, lo cual hace que abunden las figuras mitológicas. Tanto la referencia al mito clásico como la mitología entendida como pensamiento y estudio sobre los mitos, tienen un papel importante en el Romanticismo alemán. El mito fue abandonado por la Ilustración al ser considerado un elemento de épocas de superstición que no resistía a los criterios de la razón. Según los ilustrados, el mito solamente podía entrar en la literatura como decoración retórica o para fines didácticos. Los prerrománticos como Johann Gottfried Herder ya reivindicaron la reutilización de la mitología en la literatura, por su clara relación con la fantasía. Esta reivindicación de la mitología también se hace con objetivos políticos, sociales, artísticos e incluso religiosos. No igualaban mito con verdad, ni mito con origen de la vida como ya hacen los románticos, sino que consideran que hay que crear una nueva mitología, nuevos temas, para poder aplicar una mitología a la historia del propio pueblo. En el Romanticismo no sólo hay un nuevo tratamiento de los temas de la mitología clásica, sino que también se buscan nuevos mitos en las leyendas germánicas y medievales en general. Uno de los aspectos fundamentales del Romanticismo es el intento de unir al filósofo con el poeta, es decir, la capacidad de análisis del filósofo con la capacidad de composición y síntesis del poeta. En el Romanticismo se lanza la idea de una nueva mitología, con implicaciones político-sociales detrás (unión del pueblo). La idea que se desprende de todo esto es un intento de encontrar soluciones ante la alienación y la fragmentación del mundo. Para los románticos la nueva mitología debía compensar la pérdida de la armonía anterior. Ésta se caracteriza por su originalidad, a partir de ahora surgen temas nunca abordados en la literatura alemana. La reflexión romántica sobre el mito clásico abarca la cultura griega y otras culturas como la oriental. Pero, sobre todo, en la mitología griega es donde los románticos encuentran una mayor fuente de relaciones, con la filosofía, la literatura y el arte. La mitología griega se convierte en el modelo que inspira el pensamiento romántico para formular su teoría moderno-romántica del mito realizado en la poesía. De la misma forma que el mito refleja los problemas que preocupan al ser humano, la filosofía busca la reflexión sobre el hombre y su mundo. Una idea básica subyacente al nuevo proyecto de mitología es la de tomar la naturaleza como organismo. En la nueva mitología la naturaleza y el arte forman una sola unidad.

La muerte de Dios es otro tema romántico, está ligado a la idea de caos y decadencia. Esta cuestión aparece por primera vez en *Discurso de Cristo muerto en lo alto del*

*edificio del mundo: no hay Dios* (1789) de Jean Paul (1763-1825)<sup>146</sup>, que se refiere por un lado a la muerte de Dios cristiano y por otro a la inexistencia de un orden divino que regule el universo.

El interés romántico por el sueño radica en que es considerado como otra vida, a través de él es posible regresar al inicio de todo y evadir la realidad. En la Teoría del sueño del Romanticismo “(...) se modifica la jerarquía de las facultades de conocimiento: la imaginación, que determina el sueño, ya no es un tránsito entre una facultad inferior y otra superior de conocimiento, sino que funda toda actividad creadora -tanto espiritual como psíquica-. De ahora en adelante se la considera, (...), más bien como productiva, ya no como reproductiva: como “imaginación” (imagination) en vez de cómo “fantasía” (fancy)”<sup>147</sup>. Otro punto de esta teoría es que el sueño es una actividad inconsciente de la imaginación, “El sueño no sólo nos muestra así la fuerza que tiene nuestra fantasía para modificar la realidad, sino que demuestra, de forma compartible por todos la tesis básica de la epistemología idealista: el supuesto mundo “objetivo” de los fenómenos es en realidad una imagen representativa nuestra, que producimos de modo tan inconsciente como el soñador produce su sueño”<sup>148</sup>.

Con el Romanticismo nace la literatura fantástica a partir del espíritu del sueño. El sueño juega en Inglaterra un papel mucho menos importante que en Alemania, ya que las innovaciones más importantes de la literatura onírica se realizaron en el ámbito de la prosa narrativa, muy importante en Alemania, mientras que en Inglaterra era más importante la épica. Thomas de Quincey (1785-1859)<sup>149</sup> es el único autor inglés que desarrolla la poesía del sueño, como muestra en *Dream-fugue* (1849).

Pero a veces el sueño está habitado por espectros, otras veces conduce al paraíso, otras veces es Dios que usa el sueño como medio para transmitirnos sucesos solemnes, y

---

<sup>146</sup> Esta obra recoge la idea de Jean Paul, según la cual el universo es un caos porque no tiene creador. Para profundizar en ella se puede consultar: BRUYN, GÜNTER DE: *Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter*, Frankfurt am Main, Fischer, 1976, 408 p.; PFOTENHAUER, HELMUT: *Jean Paul: das Leben als Schreiben: Biographie*, München, Carl Hansen, 2013, 508 p.

<sup>147</sup> JAMME CHRISTOPH: (1998), 58-59.

<sup>148</sup> JAMME CHRISTOPH: (1998), 59.

<sup>149</sup> Para conocer mejor a este autor inglés son interesantes: BURWICK, FREDERICK: *Thomas de Quincey: knowledge and power*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave, 2001, 192 p.; DAVIES, HUGH SYKES: *Thomas de Quincey*, Harlow, (Essex): Longman Group, 1972, 38 p.

otras son nuestras experiencias terrestres las que aparecen. El Romanticismo señalaba la existencia de un reino mágico al que el arte podía acceder a través del sueño.

En estos momentos predominaba un sentimiento de nostalgia y también se daba la paranoia. La nostalgia, se funda en el hecho de que intentamos comprender lo infinito pero esto es inabarcable, razón por la que nada de lo que hagamos nos dará satisfacción. La paranoia muestra que, aunque intentemos liberarnos, el universo no es tan fácil de dominar. Una vez que tenemos la noción de que existe algo más amplio fuera de nosotros, algo inalcanzable, o bien sentimos amor por ello o temor, y si sentimos temor se convierte en paranoia. La insatisfacción ante la realidad engendra también rebeldía contra lo establecido. El sentimiento de libertad personal también es producto de la nueva concepción del “yo”, y los románticos considerarán la libertad personal de cada individuo como el principal valor de la condición humana. En el terreno sociopolítico, este sentimiento se identificará con el liberalismo, mientras que en el terreno de la crítica literaria se manifiesta en la abolición de la rigidez de las normas neoclásicas y en la defensa de la libertad del autor frente a los preceptos.

Otro de los recursos más usados por el movimiento romántico es la ironía, pero también la parodia. Se exalta lo grotesco y lo feo, lo cual supone la revalorización de la imaginación, del sueño y de lo fantástico, ya que no todo tiene que ser bello y en ese sentido existe una mayor libertad artística. Para Friedrich Schlegel, la única defensa contra la muerte, contra la osificación y contra cualquier otra forma de estabilización y de congelamiento es la *Ironie*.

Lo que hay de nuevo en la religión de los románticos, sobre todo de los alemanes, es el acceso a ella mediante un sentimiento interior, propicio para recibir la inspiración. Para los románticos no hay Dios fuera del mundo y del hombre y abogan por una comunicación directa entre el hombre y la naturaleza, el hombre y dios, y el uno y el todo. La religión interesa tanto a católicos, a protestantes que intentan regresar a la unidad del mundo cristiano característica de la Edad Media y a los agnósticos que analizaron de manera crítica la figura de Cristo y las fuentes históricas, es decir, coexisten diversas tendencias en lo referido a la religión. La tendencia religiosa tiene una profunda concepción cristiana del mundo que enaltece la pobreza que engendra una grandeza de espíritu, propia de aquel que se priva de lo material.

El Romanticismo huye de la realidad y escapa hacia otros mundos creados por la imaginación del artista, fruto del desencanto de su propio tiempo. Las cuatro evasiones principales fueron por un lado la evasión del espacio, sentían interés por lo exótico, por lo primitivo, por lo lejano, lo cual desemboca en un orientalismo literario y pictórico. Los románticos viajaban por España y el norte de África como oposición al típico recorrido del *Grand Tour*. En estos viajes huían de sí mismos, con el objetivo de reencontrarse a sí mismos. También relacionado con la evasión del espacio está su nueva visión de la naturaleza, entendida como algo dinámico y sobre la que los artistas o escritores proyectan sus propios sentimientos. Será un espacio natural tormentoso, oscuro, escarpado, cargado de misterio. Por otro lado, la evasión en el tiempo. El estado de ánimo fundamental del Romanticismo fue la insatisfacción respecto al presente y la búsqueda de algo distinto. Se trataba también de la evasión hacia el paraíso perdido de su infancia y de la infancia de la humanidad. El pasado, y la Edad Media en concreto, atrajo poderosamente a los románticos, ya que la distancia en el tiempo y el desconocimiento de aquellos siglos, los envolvían en un cierto encanto misterioso. Otra era la evasión en el misterio. Los románticos siempre estarán abiertos al enigma, al misterio y a lo desconocido. Ellos parten de la idea de que el misterio es inaccesible a la mente humana común, sólo unos pocos, los elegidos, pueden llegar a desvelarlo. Es en el misterio, en lo desconocido, donde encuentra el hombre la razón para vivir que le negaba la realidad, es un camino que se abre para la búsqueda de lo Absoluto. Este interés por lo misterioso se manifiesta en el gusto por una escenografía característica: la noche, los ambientes sepulcrales, las ruinas, las calles de las viejas ciudades medievales, etc; Finalmente esta la evasión en el mundo del sueño. El artista encontrará en los sueños la posibilidad de eludir la realidad ordinaria, para viajar por un mundo cargado de misterio, de indefinición, de belleza romántica, en definitiva. De esta forma, el sueño se convertirá en un verdadero “estado poético”, a través del cual, el autor puede conocer aquello que es inaccesible.

El hombre romántico tiene unos deseos de infinitud y eternidad, que no pueden realizarse en una atmósfera limitada o empobrecida. El yo romántico ve la libertad como un derecho a reivindicar, por eso el artista romántico se opone a las instituciones que representan la norma, las reglas. Se cree que el artista debe guiarse por el instinto, la

intuición y la inspiración. El artista es visto como un superhombre que tiene el poder de dotar de sentido a un mundo que parece no tenerlo.

Uno de los caracteres que más ha trascendido del movimiento romántico ha sido su delectación por la decadencia, la enfermedad y la muerte. De ahí que en literatura, teatro y pintura abunden cementerios, lechos funerarios, esqueletos, cadáveres, suicidios, amadas muertas de tristeza por un amor no correspondido, etc. El Romanticismo se evadía del tiempo y del espacio porque para ellos sólo la muerte era eterna. El amor ocupa uno de los primeros puestos en los intereses de los románticos. Muchas veces el amor está unido a la muerte en este período, como una manera de hacer el amor inmortal. Para ellos el verdadero y auténtico cumplimiento del amor tendrá lugar en el más allá. En el Romanticismo, la muerte está muy presente, sobre todo, el suicidio, que es considerado como una manera de retornar al todo. La muerte es para el hombre romántico la meta a la que se dirige en su interior. Para los románticos la muerte estaba unida a la noche, ya que la consideraban como la noche infinita a la que no seguía ningún otro día.

Para entender el Romanticismo es importante conocer que “(...) existe una creencia panteísta en la época, según la cual todo estaría organizado para perseguir un fin que escapa al conocimiento del hombre, pero que intuye como ligado a un valor de carácter ético”<sup>150</sup>. El panteísmo<sup>151</sup> atribuye un alma divina a la naturaleza y una inmersión de la fantasía individual en contextos cósmicos, como la profunda soledad del alma creativa y la añoranza de armonía entre el mundo y el hombre que resulta de aquella.

Es importante tener en cuenta que durante este período se favoreció la relación entre las distintas artes. La literatura, la música y el arte se influyen entre sí, aunque como ya he dicho anteriormente la música romántica no es coetánea a la literatura y arte romántico, sino que se da a partir de 1830, lo cual no quiere decir que no tenga una gran influencia del arte y la literatura. Para los románticos nada estaba exento de conflicto y

---

<sup>150</sup> DE LA PLAZA SANTIAGO, JAVIER: (2002), 102.

<sup>151</sup> El panteísmo es una doctrina filosófica según la cual el Universo, la naturaleza y Dios son equivalentes. La ley natural, la existencia y el universo se representa por medio del concepto teológico de "Dios". El panteísmo es la creencia de que el mundo y Dios son lo mismo. Puede resultar de interés la obra de CARRASCO CONDE, ANA: "Panteísmo y panenteísmo: Schelling, Schlegel y la polémica en torno al panteísmo", en *Daimon: Revista de filosofía*, nº 54, 2011, pp. 93-110.

en cualquiera de sus manifestaciones se reflejaban los problemas de su situación histórica y de su desidia sentimental.

En el Romanticismo se venera a la mujer y se desarrolla toda una mitología romántica de ésta que encontró eco en el arte y sobre todo en la literatura. En estos momentos aparece el tema de la mujer fatal, término que encierra a la mujer vampiro, mujer diabólica y a la mujer provocativa, por lo que el amor se convierte en una pasión criminal. También se destaca la figura de la amazonas como Pentesilea y de las mujeres que simbolizan la castidad o la muerte como Salambó o Esmeralda de Notre-Dame de Paris.

Pero si hubiera que definir al movimiento romántico en una sola palabra, esa sería dualidad, es decir, siempre se rige entre dos preceptos, y muestra de ello son los siguientes: reivindicación de la libertad, aunque también existe un cierto conservadurismo; pretensiones universales pero con una gran conciencia popular; visión mística y subjetiva de la naturaleza pero también tienen una concepción objetiva; optimismo místico y el de un pesimismo aterrador.

El movimiento romántico influyó en el Simbolismo<sup>152</sup>, en el Expresionismo<sup>153</sup> y en Surrealismo. Para los románticos son muy importantes los elementos irracionales e intuitivos, algo que influirá en el Surrealismo. Para ellos el inconsciente significa una expansión de la razón, superando los límites impuestos por ella. El movimiento romántico buscaba la libertad, y en este punto es donde se pueden encontrar los orígenes del arte moderno. El Romanticismo y las vanguardias se oponen a la razón, a sus constricciones y a sus normas, mientras que el erotismo, el sueño, la inspiración y la ironía ocupan el lugar central. La negación que hacen las vanguardias del Romanticismo, es una postura totalmente romántica, de ruptura.

---

<sup>152</sup> Un manual que ayudará a entender mejor este movimiento artístico es LUCIE SMITH, EDWARD: *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1997, 215 p.

<sup>153</sup> Mucha es la bibliografía sobre este tema, véase: DUBE, WOLF-DIETER: *Los expresionistas*, Barcelona, Destino, 1997, 215 p.; ELGER, DIETMAR: *Expresionismo: una revolución artística alemana*, Köln, Benedikt Taschen, 1990, 255 p.; WOLF, NORBERT: *Expresionismo*, Köln, Taschen, 2006, 95 p.

Algo que hace destacar al Romanticismo de movimientos previos y de otros posteriores es el entendimiento que se tiene de la naturaleza. Se tiene una visión objetiva y subjetiva de ella, y se considera que tiene un carácter benéfico pero también destructor. Es importante el término *Weltgefühl* que hace referencia al sentimiento cósmico que proyecta al universo los estados de ánimo personales y que se recarga en la contemplación de la naturaleza.

El Romanticismo supuso, pues, una nueva visión del mundo, una nueva visión de la vida, que al igual que la Revolución Francesa tenía como objetivo principal la completa renovación del hombre occidental.

## **CAPÍTULO 1. PRECEDENTES DE LAS NUEVAS IDEAS ROMÁNTICAS SOBRE LA NATURALEZA Y LA MONTAÑA**

A mediados del siglo XVIII surge un renovado y creciente interés por el paisaje, que tendrá su culmen en el Romanticismo. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, se produjeron importantes cambios en la mentalidad colectiva y una verdadera revolución del sentimiento. Estos cambios señalaron el nacimiento y el desarrollo del horizonte romántico, y estuvieron asociados a los nuevos modos de entender la naturaleza y, en primer lugar, el paisaje de montaña. En la conformación de ese modo moderno de entender el paisaje confluyeron dos factores principales. En primer lugar, en el ámbito del arte, el surgimiento de un nuevo clima estético y sentimental, que se proyectó con claridad y prontitud hacia el paisaje. En segundo lugar, en el ámbito de la ciencia, un importante desarrollo del conocimiento de la naturaleza, vinculado a las ciencias naturales, a la geografía física y a los viajes de exploración.

La montaña adquiere en la segunda mitad del siglo XVIII una relevancia especial. En el siglo de las expediciones es todavía un espacio desconocido y ajeno a la curiosidad científica. Únicamente la posibilidad de explotar sus riquezas minerales y forestales había permitido una primera aproximación. En estos momentos se pasa de una consideración de la montaña como objeto a la montaña como sujeto, y comienzan a aparecer reflexiones acerca del papel que ésta puede representar en la formación del nuevo Hombre y de la nueva sociedad. Además, en estos momentos la montaña, en concreto Los Alpes, despertaban sentimientos encontrados, lo que para unos era terror, para otros era admiración.

Al igual que el resto de los elementos de la naturaleza, la montaña se convierte en objeto de interés científico. Se pretendía aportar datos para contestar a diferentes cuestiones como el origen de la Tierra y la formación del relieve, su composición, el estudio de los seres vivos en las alturas, etc, pero ese interés científico derivará también en un interés estético y sentimental.

Muchas de las ideas de los pensadores de finales del siglo XVIII y principios del siguiente, como la admiración por los fenómenos más violentos de la naturaleza (montañas, cataratas, tempestades en el mar) pueden encontrar sus antecedentes en Jakob Böhme (1575-1624)<sup>154</sup>, Giambattista Vico (1668-1744)<sup>155</sup>, en los filósofos herméticos<sup>156</sup> y también en J.J. Scheuchzer (1672-1733)<sup>157</sup>, que ya llevaba a cabo una temprana actividad excursionista en las primeras décadas del siglo XVIII, que queda reflejada en su obra *Itinera per Helvetia Alpinas Regiones* (1723).

Ya en pleno siglo XVIII, los nombres del escritor Rousseau y de los naturalistas, Horace Benedict de Saussure (1740-1799)<sup>158</sup> y Ramond de Carbonnières (1755-1827)<sup>159</sup> están asociados a la fundación del paisajismo moderno. Ellos influyeron en el nuevo modo de entender la naturaleza, de conocerla y de valorarla, lo cual formó parte de la modernidad inaugurada por el Romanticismo. La influencia de Rousseau y Bernandin

---

<sup>154</sup> No es muy amplia la bibliografía sobre este teósofo luterano pero para conocer mejor la influencia que ejerció en el romanticismo alemán se puede consultar MAYER, PAOLA: *Jena romanticism and its appropriation of Jakob Böhme: theosophy, hagiography, literature* (Recurso Electrónico), Montreal, McGill-Queen's University Press, 1999, 242 p.

<sup>155</sup> Sobre este filósofo veáse: CROCE, BENEDETTO: *La filosofía di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1965, 322 p.; LÓPEZ BRAVO, CARLOS: *Filosofía de la historia y filosofía del derecho de Giambattista Vico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, 125 p.; VICO, GIAMBATTISTA: *Autobiografía de Giambattista Vico*, Madrid, Siglo XXI de España, 1998, 189 p.

<sup>156</sup> La filosofía hermética es la basada en los textos pseudo-epigráficos atribuidos al sabio egipcio Hermes Trimegisto. Para profundizar más en este tema son interesantes: DODDS, E.R: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, 292 p.; JÁMBLICO: *Sobre los misterios egipcios*, Madrid, Gredos, 1997, 236 p.; SAMARANCH KIRNER, FRANCISCO DE PAULA: *Elementos egipcios en el Corpus Hermeticum* (extracto tesis doctoral), Madrid, Universidad de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1970, 41 p.

<sup>157</sup> Para conocer mejor esta figura se puede consultar: SCHEUCHZER, JOHANNES JACOBUS: *Johannis Jacobi Scheuchzeri... Herbarium diluvianum collectum: Editio novissima, duplo auctior*, Sevilla, Extramuros, 2007, 119 p.; ZWINGER, THEODOR: *Die Korrespondenz von Th. Zwinger III mit J. J. Scheuchzer, 1700-1724: mit Uebersetzung ausgewählter Partien/ herausgegeben von Marie-Louise Portmann*, Basel, Swabe, 1964, 301 p.

<sup>158</sup> Una obra de interés para conocer mejor a Horace Benedict de Saussure es MARTINEZ EMBID, ALBERTO: *Asedio al Mont Blanc: aventuras de Horace Benedict de Saussure en torno al "techo de Los Alpes"*, Huesca, Barrabés, 2004, 207 p. Pero la mejor manera de conocer la figura de Saussure es a través de su propia obra, algunas de las más importantes son: *Observations sur l'écorce des feuilles et des pétales* (1762), *La manière de provigner la vigne sans engrais* (1773), *Voyages dans les Alpes* (1779-96), *Essais Sur L'Hygrométrie* (1783), *Relation abrégée d'un voyage à la Cime du Mont-Blanc: en août* (1787), entre otras.

<sup>159</sup> Veáse: MARTINEZ EMBID, ALBERTO: "El bicentenario del Monte Perdido", en *Trébede: Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, Nº. 65-66, 2002, pp. 31-36; SUCHET, ANDRE: "Las motivaciones de las primeras ascensiones francesas en los Pirineos españoles (finales del siglo XVIII y siglo XIX)", en *Citius, altius, fortius: humanismo, sociedad y deporte: investigaciones y ensayos*, Vol. 3, Nº. 2, 2010, pp. 133-147; VIÑUALES, EDUARDO; CLARIANA, BEATRIZ: "Louis Ramond de Carbonnières 200 años de pirineísmo en el Monte Perdido", en *Revista forestal española: RFE*, Nº. 35, 2004, pp. 32-36.

de Saint Pierre se puede observar, sobre todo, a nivel literario, mientras que Saussure y Ramond son considerados precursores a nivel naturalista.

Fue Jean Jacques Rousseau quien más contribuyó a acercar el paisaje de montaña al sentimiento y a los gustos de su tiempo, “se sintió muy atraído por Los Alpes, por la montaña alpina, y a través de sus obras descubrió a los europeos de su tiempo la belleza y la grandeza de ese paisaje y les animó a conocerlo y disfrutarlo personalmente”<sup>160</sup>. Rousseau fue el precursor de la visión dual que se tiene en el Romanticismo de la naturaleza, objetiva y subjetiva, y ya recomendaba la observación y la contemplación de la naturaleza. Dos de sus novelas más importantes, y en las cuales Los Alpes ocupan un lugar destacado, son la *Nueva Eloísa* (1761), y *Ensoñaciones del paseante solitario* (1776-1778). Ambas muestran la nueva sensibilidad, y en concreto la nueva sensibilidad hacia la naturaleza, y también las nuevas actitudes que estaban surgiendo en el panorama cultural europeo. En las obras de Rousseau, lo mismo que en *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint Pierre, aparecida en 1788, se ofrecía una nueva manera de sentir la naturaleza, de emocionarse ante el paisaje. En sus obras hay una nueva mirada hacia ésta y un gran gusto por la montaña. Concretamente en *Ensoñaciones del paseante solitario* (1776-1778) ya valora la belleza de las formas, la soledad, el silencio y el sonido natural. En el *Emilio o la Educación* (1762) también muestra un gran interés por la botánica. En la *Nueva Eloísa* “la montaña está al fondo como expresión de la naturaleza, como refugio de una sociedad cerrada, simple y honesta”<sup>161</sup>. El sentimiento roussoniano de la naturaleza está claramente en contraposición a la lógica matemática de los siglos XVIII-XIX.

Por obras como las de Rousseau se fue creando en la segunda mitad del siglo XVIII un nuevo clima estético y sentimental, de acercamiento a la montaña, a la naturaleza y al paisaje. Rousseau enseñó a contemplar el paisaje, a sentirlo y a proyectar en él los estados de ánimo y tuvo una gran influencia en la ideología romántica. Habla del regreso a la naturaleza, al principio, al caos en el que el hombre es más puro, de una

---

<sup>160</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Entre la explicación y la comprensión: el concepto de paisaje en la geografía moderna”, en *Paisaje y pensamiento*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura. Pensar el paisaje 01. CDAN”), Javier Maderuelo (dir.), Madrid, Abada Editores, 2006, p. 110.

<sup>161</sup> MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO: “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural”, *Naturaleza y cultura del paisaje*, Nicolás Ortega Cantero (ed.), Madrid, Universidad Autónoma, 2004, p. 61.

búsqueda de honestidad y de inocencia. Introdujo la idea del papel pedagógico y formativo del contacto con la naturaleza, en general, y con la montaña, en particular. Para Rousseau el desarrollo de la civilización lleva al hombre a la decadencia.

Rousseau influyó en los escritores y en los pintores europeos del siglo XVIII y del XIX, muchos de los cuales se acercaron, gracias a él, al paisaje alpino. Pero influyó también en los naturalistas que inauguraron el conocimiento moderno de las montañas de Europa: en Saussure, el estudioso de los Alpes, y en Ramond, el estudioso de los Pirineos.

Bernardin de Saint-Pierre, ya muestra su nueva sensibilidad hacia la naturaleza en obras como *Pablo y Virginia* (1788). En 1760 fue nombrado ingeniero numerario del ejército, participó en algunas campañas, pero perdió su grado por insubordinación. A partir de su cese en el ejército, recorrió diversos países en busca de un empleo, entre ellos Rusia, Polonia, Alemania, Holanda y Malta. En 1768 fue enviado a la Isla de Francia como ingeniero del rey. Regresó a París en 1771 donde se enfrentó a diversos expedientes. Su obra *Voyage a l'Île de France*, publicada en 1773, tuvo un éxito limitado, sin embargo sus *Estudios sobre la naturaleza* (1784), inspirados por su amigo Jean Jacques Rousseau tuvieron un gran éxito y le reportaron fama y dinero. En 1791 Bernardin de Saint Pierre fue nombrado intendente del *Jardin des Plantes*. En 1795 fue elegido miembro del Instituto de Francia y en 1803 de la Academia Francesa. La obra *Pablo y Virginia* está ambientada en la isla Mauricio durante el gobierno colonial francés, donde el autor ya había estado, y que entonces se llamaba Isla de Francia. Escrita en vísperas de la Revolución Francesa, la novela es considerada la mejor obra de Bernardin. Muestra el destino de aquellos que están corrompidos por un sentimentalismo falso, que prevalecía en la época entre la élite francesa. En *Pablo y Virginia* describe la igualdad social de isla Mauricio, donde sus habitantes compartían las mismas posesiones, tenían los mismos terrenos y todos trabajaban para sobrevivir, conviviendo en armonía y sin violencia. Estas creencias de Saint-Pierre son similares a las de filósofos como Jean-Jacques Rousseau. Además, Saint-Pierre apoya la abolición de la esclavitud, aunque Pablo y Virginia poseen esclavos, aprecian su trabajo y no los tratan mal, mientras otros esclavos de la novela son maltratados, por lo que los protagonistas del libro se enfrentan a sus crueles amos.

Horace Benedict Saussure (1740-1799) fue el descubridor del paisaje alpino en el ámbito de la geología. A finales del siglo XVIII empiezan a surgir los libros ilustrados sobre excursiones a la montaña. Saussure con su obra *Voyage dans les Alpes* (1779) fue uno de los pioneros. Tenía una gran pasión por las montañas, lo cual despertó su vocación naturalista. En sus obras se observa la influencia de Rousseau, en ellas queda patente esa nueva sensibilidad por la naturaleza, el paisaje y la montaña. Su exploración de los Alpes comenzó en los años 60 del siglo XVIII y fue muy influyente e innovador en el campo del conocimiento naturalista y en concreto, de la montaña. En sus exploraciones alpinas siempre estuvo presente la admiración y el estudio. Entre sus obras también destaca *Premières ascensions au Mont Blanc* (1774-1787). Pensaba que para entender la naturaleza había que considerar su organización conjunta y utilizar una visión integradora, por eso él utilizaba la práctica excursionista que le permitía tener un contacto más directo con la naturaleza. Sus aportaciones fueron muy importantes para la conformación del modo moderno de entender el paisaje, e influyó en coetáneos como en Louis François Ramond de Carbonnières, descubridor de los Pirineos y en Alexander von Humboldt (1769-1859)<sup>162</sup>, fundador de la tradición geográfica moderna. Debido a la influencia de Saussure, muchos científicos, escritores y pintores viajaron a Los Alpes en la segunda mitad del siglo XVIII. Sus primeras ascensiones al *Mont Blanc*<sup>163</sup> fueron en 1786 y 1787.

En las obras de Saussure se mezcla la ciencia y la sensibilidad, algo que se observa en sus descripciones. En ellas ofrece visiones del paisaje en las que se unen la emoción y el interés científico. Advirtió que, para entender la naturaleza, no bastaba con estudiar sus partes por separado, sino que había que considerar su organización conjunta, el orden que resulta de las relaciones actuantes en cada caso. La influencia de Saussure se dejó sentir también con intensidad en círculos culturales más amplios.

---

<sup>162</sup> Muy amplia es la bibliografía sobre Alexander von Humboldt. A parte de las obras utilizadas para la realización de este trabajo, existen otras más específicas sobre su figura como: AA.VV.: *Alexander von Humboldt, estancia en España y viaje americano*, Madrid, Real Sociedad Geográfica: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, 396 p.; HAGEN HEIN, WOLFGANG: *Alexander von Humboldt: la vida y la obra*, Ingelheim am Reim, C.H Boeringer Sohn, 1987, 334 p.; PUIG SAMPER, MIGUEL ANGEL: *Sentir y medir: Alexander von Humboldt en España*, Aranjuez, Doce Calles, 2007, 394 p.

<sup>163</sup> Esta montaña ha servido como referente para relevantes obras literarias, algunos ejemplos son: DAUDET, ALPHONSE: *Tartarin sur Les Alpes: nouveaux exploits du héros tarasconnais*, Paris, J'ai Lu, 1972, 186 p.; HUGO, VICTOR: *La leyenda de los siglos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, 328 p.

Con su ascenso a la cima del *Mont Blanc* en 1787 marcó un paso muy importante en la consideración de la montaña como objeto de interés científico. En estos momentos el conocimiento acerca de los límites del hábitat humano era una preocupación científica. En la intensa actividad desplegada a lo largo de su vida, Saussure mostró vínculo sentimental y científico con la montaña. En Saussure, como en Humboldt más tarde, sensibilidad y ciencia aparecen entremezcladas. Todo su interés por este macizo estuvo precedido de años de investigaciones en el campo de la botánica y la geología, así como de su curiosidad acerca de los fenómenos meteorológicos. Realizó ascensiones menores y travesías por todos los Alpes y macizos vecinos, por lo que es considerado el precursor del Alpinismo. Las montañas de Inglaterra, Alemania e Italia, entre otros lugares, jalonan su trayectoria, primero como científico, y luego como montañero. Su vida giró a partir de 1760 en torno a la población de Chamonix, donde decidió ir a conocer los grandes glaciares alpinos. Pasaron veintisiete años hasta la primera ascensión. En agosto de 1787, el propio Saussure decidió probar fortuna y subir él mismo al propio pico. Quería comprobar científicamente todas las suposiciones que él mismo había planteado en relación a la generación de las montañas. La hazaña de Saussure marcó una pauta no solamente en el modo de proceder en cuanto a la investigación científica de la montaña, sino que además puso de relieve uno de los límites fisiológicos del ser humano en el planeta, el relacionado con la altura sobre el nivel del mar. Saussure practicó una complementariedad del sentimiento y del trabajo científico, en él ciencia y estética eran inseparables.

La doble influencia de Rousseau y de Saussure hizo que creciera sensiblemente el interés por el paisaje y, en particular por el paisaje alpino, que contribuyó a que se iniciaran, en la segunda mitad del siglo XVIII, los desplazamientos turísticos hacia Suiza. Científicos, escritores y pintores recorrieron en número creciente los paisajes suizos alpinos, lo cual resultaba indicativo de la creciente importancia adquirida por el paisaje, sobre todo el montañoso, en el panorama cultural científico de Europa desde la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a la nueva sensibilidad promovida por el Romanticismo.

En el Pirineo<sup>164</sup>, que aparece de la mano de Ramond de Carbonnières, el sentimiento hacia la montaña es algo más tardío. Vivió en Francia entre 1755-1827, en plena transición de la Ilustración al Romanticismo y también en los cruciales momentos políticos de la Revolución, que condicionó y perturbó su vocación pirineísta entre 1790 y 1794. Exploró y describió con gran calidad el Pirineo entre 1787 y 1802, e incluso hasta 1810, con especial dedicación al macizo del Monte Perdido, cuya cima alcanzó en 1802. Su obra abre el pirineísmo y transmite una atractiva mezcla de actividad montañera, de observaciones naturalistas metódicas, de capacidad artística y, especialmente, de excelentes dotes literarias. Ejemplo de ello es su obra *Observations* (1789). En los relatos de sus viajes, hay detalles de los componentes naturales de la montaña explorada (glaciares, torrentes, etc), observaciones y mediciones científicas, geológicas, glaciológicas y botánicas, y algunas partes con un tratamiento literario de mucha calidad. Carbonnières admiró a Goethe y a Rousseau, lo que le preparó artística e intelectualmente, e hizo un viaje a Suiza en 1777 que le influyó de modo determinante.

La obra de Edmund Burke, muestra su consideración del paisaje natural. Sus ideas acerca de la naturaleza derivaban del Neoplatonismo<sup>165</sup> que había sobrevivido en los escritos teológicos. Tanto en Inglaterra como en Alemania, la Ilustración había sido, hasta cierto punto, una prolongación del Protestantismo<sup>166</sup>. Y cuando, hacia finales del siglo XVIII, los jóvenes empezaron a notar que la razón no respondía a sus preguntas, se volvieron hacia los autores protestantes como Jakob Böhme. De aquí, tal vez, que la actitud protestante hacia Dios se transfiriera a la naturaleza y que concediera una importancia antes desconocida en los países protestantes, especialmente, al paisajismo como expresión de la reacción del individuo ante el resto de la Creación y de su relación con ella.

---

<sup>164</sup> Sobre esta cordillera montañosa también existe numerosa bibliografía: SAINT LEBE, NANOU: *Viajeras por los Pirineos, siglos XVIII y XIX*, Bilbao, Sua Edizioak, 2002, 184 p.; TAINE, HYPOLITE: *Viaje a los Pirineos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, 220 p.; VIERS, GEORGE: *Los Pirineos*, Barcelona, Oikos-Tau, 1973, 128 p.

<sup>165</sup> Sobre el Neoplatonismo se pueden consultar: ALSINA CLOTA, JOSÉ: *El neoplatonismo: síntesis del espíritu antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989, 159 p.

<sup>166</sup> En relación a este tema véase: ATKINSON, JAMES: *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Madrid, Alianza, 1971, 406 p.; GINZO FERNÁNDEZ, ARSENIO: *Protestantismo y filosofía: la recepción de la Reforma en la filosofía alemana*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2000, 309 p.; TROELTSCH, ERNST: *El protestantismo y el mundo moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 108 p.

El movimiento *Sturm und Drang* puede ser considerado otro precursor en el descubrimiento de la montaña. Este grupo tiene una concepción de la naturaleza relacionada con el panteísmo spinoziano y su visión de la naturaleza orgánica viene del neoplatonismo<sup>167</sup>. La exaltación de la naturaleza, del sentimiento y del individuo frente a la sociedad son las ideas que caracterizan el movimiento literario romántico alemán de finales del siglo XVIII fuertemente influenciado por la filosofía de Rousseau. El recurso a lo “natural” y a la naturaleza, fue una constante entre la juventud intelectual de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, que consideraban que la naturaleza tenía el poder de “sanar” al hombre tanto física como espiritualmente.

Su mayor representante fue Johann Wolfgang Goethe, quien desde 1794 mantuvo una estrecha amistad con Humboldt, y cuyas obras tienen en la naturaleza y en la montaña el marco de acción de sus personajes. En su relación con la naturaleza, Goethe experimentó una evolución desde el panteísmo más profundo, en su primera etapa como escritor, hasta lo que se consideran sus estudios científicos de la naturaleza, en la madurez. Recordemos que Goethe, aparte de su extensa obra poética, publicó diversas obras científicas a lo largo de su vida como *La metamorfosis de las plantas* (1790), o *Esbozo de la teoría de los colores* (1810-1820). Estas obras fueron resultado de su experiencia de la Naturaleza como poeta, dibujante y pintor. Según Sunyer Martín, “La montaña como elemento del paisaje en el que la naturaleza se manifestaba en toda su magnitud, fue para Goethe refugio y consuelo en sus crisis pasionales, en sus años de juventud; pero también templanza, estudio, observación y ciencia, en el inicio de su madurez”<sup>168</sup>. La naturaleza concebida como tal aparece en su obra *Las penas del joven Werther* (1774). Su descubrimiento de la montaña en 1765 y sus dos primeros viajes a Suiza, en 1775 y 1779, tienen su origen en conflictos sentimentales. Goethe se acerca a la montaña con un fin más bien “curativo”, aunque en su segundo viaje a Suiza, ya se interesa por los aspectos geológicos, mineralógicos y botánicos de la naturaleza. En el pensamiento de Goethe, como posteriormente en el de Humboldt, ya no sólo se trataba de la Naturaleza roussoniana en su máxima expresión, se trata en primer término, de una naturaleza dinámica, cambiante, sorprendente, que se adapta a las condiciones del

---

<sup>167</sup> Recibe la influencia del Neoplatonismo a través de Giordano Bruno, Böhme, los platónicos de Cambridge, y de algunos textos de Shaftesbury.

<sup>168</sup> SUNYER MARTÍN, PERE: “Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y Romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña”, en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, nº 4, 2000, p. 59.

medio tal como expone en su ensayo sobre *La metamorfosis de las plantas* (1790). En segundo término, es unitaria, sin saltos y sin vacíos, que le permite, por un lado, comprenderla en la conformación del paisaje y, por otro, atisbar en el estrecho parentesco de los seres vivos entre sí, concretamente en la proximidad del ser humano a los otros seres de la naturaleza. Finalmente, se trata de una naturaleza “reencotrada” personalmente a través de la experiencia del viaje. Un viaje realizado con una clara intención catártica, para regresar renovado a su medio social, pero también, en el sentido de una unión mística con la naturaleza: viaje a los orígenes naturales del ser humano y de sí mismo.

Todos estos autores descubrieron paisajes que siempre habían estado delante de los ojos pero que sólo habían sido vistos con una visión pragmática, para ser aprovechados. Son precursores del acercamiento a la naturaleza desde el punto de vista de la razón y el sentimiento y, sobre todo, abogan por el conocimiento de la montaña. Estos antecedentes, y otras muchas circunstancias, dieron lugar a la nueva visión de la naturaleza que se tenía en el Romanticismo, y que se puede observar en los distintos ámbitos



## CAPITULO 2. NUEVA VISIÓN DE LA NATURALEZA EN EL ROMANTICISMO

“Abandoné mi asiento y me puse a caminar, a pesar de que la oscuridad y la furia de la tormenta crecían a cada minuto y que los truenos estallaban con terrible estrépito, que repetía el eco desde Salève, las montañas del Jura y los Alpes de Saboya. La cegadora luz de los relámpagos iluminaba el lago, haciéndolo aparecer como una gran sábana de fuego, y luego, por unos instantes, la oscuridad era total hasta que los ojos se recobraban de sus efectos. Como suele suceder en Suiza, la tormenta apareció en varias partes del cielo al mismo tiempo. La más violenta de ellas se descolgó hacia el norte de la ciudad, sobre la parte del lago que queda entre el promontorio de Belrive y la aldea de Copet. Otra tormenta iluminaba al Jura con débiles relámpagos y otra ensombrecía y alumbraba alternativamente el Mole, puntiaguda montaña situada al este del lago.

Caminaba con rapidez sin dejar de mirar aquella tormenta tan hermosa y terrible al mismo tiempo. Aquella noble lucha que se desarrollaba en los cielos animó mi espíritu”<sup>169</sup>.

(*Frankenstein*, Mary W. Shelley, 1818)

A comienzos del siglo XVIII empieza a percibirse la naturaleza de manera diferente a la tradicional. No cambia su percepción visual u óptica (reconocimiento de objetos, de fenómenos atmosféricos, accidentes geográficos) sino la experiencia estética de la naturaleza, el modo en que por un lado se percibe y se concibe el entorno natural y, por otro, se siente la relación del sujeto humano con él. Lo que acontece durante el siglo XVIII y tiene su expresión artística en el XIX es que la naturaleza como tal, se convierte en objeto de la atención, la mirada y el disfrute estético.

La naturaleza es uno de los más altos y continuados motivos de inspiración para el hombre romántico. No se busca ya en ella el placer, el reposo o la belleza, la naturaleza es vista como el lugar donde se despliegan fuerzas que hacen evocar y expresar los estados de ánimo, la indefensión del hombre y su inanidad ante la naturaleza y el poder.

---

<sup>169</sup> SHELLEY, MARY W.: *Frankenstein*, (“Clásicos Universales”), Barcelona, Fontana, 1994, p. 80.

El Romanticismo es la creación de una nueva visión, es el regreso al principio, a lo más básico, a la naturaleza.

Este interés por la naturaleza se debe a que los románticos buscan en ella experiencias poéticas. Encuentran en la naturaleza una correspondencia con la sociedad en la que vivían, la cual consideraban decadente debido a la industrialización y el racionalismo. Por este motivo buscaban evadirse de la realidad en la que se encuentran regresando a ese principio anterior a todo, donde reinaba el caos, la naturaleza y la espontaneidad.

Lo que en cierta manera también propicia la nueva manera de entender el paisaje en el Romanticismo fueron dos factores. Por un lado, en el ámbito artístico surgió un nuevo clima estético y sentimental, que se proyectó con claridad hacia el paisaje. Por otro, en el panorama científico se produjo un importante desarrollo del conocimiento de la naturaleza, vinculado a las ciencias naturales y a la geografía, y asociado a los grandes viajes de exploración.

Una de las claves de este modo moderno de entender el paisaje, radica en la consideración de éste como expresión del orden natural y para entenderlo hacía falta aunar la razón y el sentimiento. Esta era una idea común en todos los paisajistas modernos, no sólo en los naturalistas sino también en los escritores y en los pintores, que sienten el paisaje pero también están interesados en conocer, describir y explicar sus características naturales. Es decir, el pensamiento romántico considera que para entender el paisaje se debe recurrir a dos visiones, la científica (objetiva) que describe y explica, y la estética (subjetiva) que transmite sentimientos.

Esto demuestra que la nueva visión romántica de la naturaleza se caracteriza por su dualidad. Es dual, en cuanto que considera que la naturaleza debe contemplarse desde una mirada objetiva, pero también subjetiva, es decir, consideran que el paisaje tiene una doble dimensión: natural y cultural. Otra dualidad es que le otorga a la naturaleza un carácter benéfico pero a la vez destructor con respecto al hombre.

Cuando nos referimos a paisajismo moderno, no sólo hablamos de la ciencia geográfica y naturalista del siglo XVIII, sino también de la literatura y del arte. Todo el

paisajismo moderno, tanto el de ascendencia científica, naturalista y geográfica, como el que procede del mundo del arte y de la literatura, tiene un vigoroso fundamento naturalista.

Los románticos no buscan en la naturaleza el placer, ni la serenidad o el orden. La naturaleza es contemplada como el lugar donde se despliegan grandes fuerzas que hacen evocar y expresan los estados de ánimo más conflictivos, es decir, su indefensión ante explosiones magmáticas de los volcanes, las tormentas, los tornados, los huracanes, las tempestades del mar, etc. Pero el hombre no sólo está indefenso ante estos fenómenos sino ante la naturaleza misma: las selvas impenetrables, los pantanos, las grandes cataratas, las cumbres, los glaciares, etc.

En el Romanticismo hay una creencia panteísta, según la cual todo estaría organizado para perseguir un fin que escapa al conocimiento del hombre, pero que se intuye como ligado a un valor de carácter ético. El panteísmo es una creencia o concepción del mundo y una doctrina filosófica según la cual el Universo, la naturaleza y Dios son equivalentes. El término panteísmo viene del griego pan (todo) y theos (Dios), por lo que significa “Todo es Dios”. Esta es la creencia de que el mundo y Dios son lo mismo. Cada criatura es un aspecto o una manifestación de Dios, que es concebido como el actor divino que desempeña a la vez los innumerables papeles de humanos, animales, plantas, estrellas y fuerzas de la naturaleza. En el panteísmo la naturaleza es sinónimo de Dios.

Era difícil expresar con términos las nuevas experiencias del paisaje, por lo que se tuvieron que crear nuevos vocablos. Algunos de ellos son sublime, bello, pintoresco, etc. Aunque eran términos ya utilizados con anterioridad, en esta época se les da un nuevo significado como ocurre con el término sublime, referido a partir de este momento a las experiencias de la naturaleza y el paisaje. Este es un término estético pero también se incluyeron términos científicos en el nuevo vocabulario del paisajismo moderno, sobre todo, en el paisaje de montaña.

La naturaleza en el Clasicismo era entendida como naturaleza ordenada, armónica, serena, y era representada en función del entorno del hombre y no como elemento independiente y protagonista. Sin embargo, para el romántico es todo lo contrario: caos,

desorden natural, naturaleza salvaje y espontánea, fuerzas desatadas o incontrolables junto a fantásticos paisajes de colosales dimensiones, o escenas apacibles pero de innegable naturalidad y casi nula presencia humana.

La nueva visión de la naturaleza que se tiene en el Romanticismo tiene que ver con el cambio de postura que el hombre occidental tenía frente al medio natural. Hasta estos momentos el hombre tenía una postura soberbia frente a la naturaleza, mientras que en el Romanticismo tiene una postura más humilde. Ya no la domina, por el contrario, es consciente de sus limitaciones ante ella, y sabe que está indefenso frente a su inmensidad y majestad, que no es más que el reflejo de esa misma inmensidad divina, puesto que es obra de Dios. Y de ahí, esa necesidad de reencontrarse con ella, de recuperar el paraíso perdido de alguna forma, o de alcanzar una naturaleza idónea. Para los románticos la naturaleza es infinita, enorme, inabarcable, inmensa, etc.

En definitiva, podría pues hablarse de una humanización de la Naturaleza, siempre que esto se entendiera en términos diferentes a los que regían en el período anterior, porque ahora no se trata de someterla a los dictados o criterios humanos, sino de respetarla e interpretarla, estableciendo con ella una relación de tú a tú.

Pero si por algo se caracteriza el nuevo entendimiento romántico de la naturaleza es por su nueva valoración científica y estética de la montaña, “(...) con la llegada del horizonte romántico se produjeron cambios sustanciales en el modo de ver, de sentir y de valorar el paisaje montañoso”<sup>170</sup>. Además es importante señalar que se tiene una visión mística de ésta. Durante muchos años e incluso siglos, a la montaña se le había otorgado un significado religioso, e incluso mítico. Concretamente en la Ilustración el conocimiento de la montaña era meramente científico. Pero ya en el Romanticismo se prefiere el conocimiento desde la razón y el sentimiento, esa es la gran diferencia con épocas pasadas.

Es curioso señalar que, a finales del siglo XVIII y principio del XIX, se escribió sobre la afinidad de gustos entre la contemplación de la alta montaña y el aprecio de las

---

<sup>170</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje”, *Naturaleza y cultura del paisaje*, (“Colección de Estudios”), Nicolás Ortega Cantero (ed.), Madrid, Universidad Autónoma, 2004, p. 12.

arquitecturas góticas, ambas como formas asociables o como ruinas sublimes de otros espacios y otros tiempos de la tierra. La arquitectura semeja montes, y los montes parecen arquitecturas. Las cumbres siempre habían estado allí, frente al hombre, pero es precisamente ahora cuando el ser humano siente el vértigo cultural de las alturas, el irrefrenable impulso de subir a ellas

En el Romanticismo el sentimiento de lo sublime es clave, y está íntimamente asociado a los grandes paisajes montañosos. La sublimidad de una cima montañosa es una experiencia estética, pero el efecto desaparece precisamente si empezamos a hablar, medir, teorizar, geometrizar. El contemplador moderno se hace consciente de su lugar en la naturaleza, de las respuestas que ésta le suscita, de los retos a la imaginación y al entendimiento que supone. Según el Romanticismo, sólo en la montaña se puede conocer la montaña.

Como señala Nicolás Ortega Cantero “El descubrimiento moderno del paisaje, iniciado en la segunda mitad del siglo XVIII, y asociados a la aparición y al progresivo arraigo del horizonte cultural romántico, llevó consigo, entre otras muchas cosas, la necesidad de conformar modos de expresión adecuados para comunicar las nuevas visiones y las nuevas valoraciones puestas en juego”<sup>171</sup>.

## **2.1. Actitudes teóricas en el nuevo entendimiento de la naturaleza: la Naturphilosophie**

Como veremos a lo largo de este apartado, una de las características más importantes del Romanticismo es el deseo de regresar a la naturaleza, y la visión mística que tiene de ella. Esta es considerada una unidad y en este aspecto los románticos conectaban con Plotino (204-270)<sup>172</sup>, Giordano Bruno (1548-1600)<sup>173</sup> y Spinoza (1632-1677). Todos ellos tuvieron en común su idea de un “yo” divino en la naturaleza.

---

<sup>171</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisajismo moderno”, en *Imágenes del paisaje*, (“Colección de estudios; 115”), Madrid, Nicolás Ortega Cantero (ed.), Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 12.

<sup>172</sup> Veáse: BREHIER, EMILE: *La filosofía de Plotino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 254 p.; MEHLIS, GEORG: *Plotino*, Madrid, Revista de Occidente, 1931, 211 p.; PLOTINO: *Enéadas. I y II*, Madrid, Planeta Agostini, 1996, 365 p.

Se ha hablado frecuentemente del panteísmo de Plotino. En realidad, para él la divinidad tenía dos caracteres, la immanencia y la trascendencia. El “Dios plotiniano”, que penetra en todas las realidades se encuentra por encima de todas ellas. Así, el filósofo sostiene con claridad, de modo luminoso, que lo Uno, en cuanto principio del todo, no es el todo.

Según la cosmovisión de Giordano Bruno, una forma o esquema general del universo es el denominado "alma del mundo", cuya preponderante facultad es un intelecto completo y universal, que todo lo llena y todo lo ilumina. La materia constituye el segundo principio de la naturaleza, por la cual la totalidad de las cosas se hallan conformadas. Los aspectos de los entes pueden mudar, variar o divergir, pero es siempre la misma materia la que se sostiene y perdura por debajo de las exteriores transformaciones.

Ha sido usual en la época moderna considerar la filosofía de Baruch Spinoza como el más eminente ejemplo de panteísmo, constituyendo de esa forma, el modelo de todos los panteísmos que le seguirán. Esto se debe, principalmente, a sus afirmaciones sobre el monismo de la sustancia y del estatuto modal de los individuos finitos, en especial el hombre. El spinozismo, sin embargo, debe ser considerado más bien como un panenteísmo<sup>174</sup>, porque para el filósofo holandés todo está en Dios y el Ser supremo no se confunde ni con el mundo ni con la totalidad de sus modos, al conservar Spinoza la distinción de orden escolástico entre *natura naturans* (Dios como principio de ser y de su vida irreductible a todo viviente particular) y la *natura naturata*, conjunto de modos infinitos y finitos. Estando constituido Dios por una infinidad de atributos de los que sólo conocemos dos (el pensamiento y la extensión), la metafísica spinoziana no

---

<sup>173</sup> Entre la bibliografía dedicada a Giordano Bruno podemos destacar: GRANADA, MIGUEL ÁNGEL: *Giordano Bruno: universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder, 2002, 381 p.; VEDRINE, HELENE: *La conception de la nature chez Giordano Bruno*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, 398 p.; YATES, FRANCES A.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983, 529 p.

<sup>174</sup> El panenteísmo cree que Dios es a la vez immanente y trascendente al Universo, es decir, que Dios engloba el Universo pero no se limita a él, diferenciándose así del panteísmo, que afirma la misma identidad entre Dios y el Universo. El Dios del panenteísmo es el creador y la energía vital del universo, así como la fuente de la ley natural, por lo que es trascendente e immanente.

puede interpretarse ni como un panteísmo materialista ni como un panteísmo espiritualista, dado que en ella se dice Dios es tanto *res extensa* como *res cogitans*<sup>175</sup>.

En estos momentos en Alemania surge un pensamiento filosófico que sustenta las actitudes intelectuales y vitales de los románticos, es la *Naturphilosophie*. La también denominada filosofía de la naturaleza romántica, constituye la corriente filosófica dominante en la Europa de principios del siglo XIX. Sus supuestos científicos y metodológicos surgen como reacción frente al racionalismo de la Ilustración. La *Naturphilosophie* se basa en la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant y en el pensamiento de Fichte, y su principal promotor fue Friedrich Schelling. Frente al mecanicismo de la física clásica, la *Naturphilosophie* defendió una concepción orgánica y dinámica del mundo en el que el sujeto juega un papel esencial, concibiéndose dicho mundo como una proyección del observador. Según esta corriente filosófica, la naturaleza no es sólo algo que está ahí y que nos rodea, sino que el ser humano también se identifica con ella.

La filosofía de la naturaleza que construyeron les permitió aceptar algunas teorías científicas para las que, sin embargo, no tenían una auténtica fundamentación. Tales teorías resultaron estar dotadas de un gran valor heurístico, y entre ellas cabe destacar la epigénesis, el concepto de evolución, la concepción globular de los organismos, la ley de conservación de la fuerza. Su rechazo hacia los supuestos mecanicistas los llevará a entender que la noción de *organización espacial* resulta insuficiente para alcanzar una comprensión adecuada de la naturaleza. En la concepción dinámica del universo que presentan como alternativa, el concepto de organización en el tiempo adquirirá un papel preponderante para la explicación de los fenómenos naturales.

Los historiadores de la ciencia atribuyen el triunfo de la *Naturphilosophie* a múltiples causas. Señalan que el clima de desilusión por el fracaso de las revoluciones que habían pretendido conquistar las libertades individuales, así como la fatiga tras las grandes guerras de independencia, favorecieron en general el desarrollo del Romanticismo en Europa. También desempeñó un papel importante en este proceso el renacimiento del interés por el misticismo que tuvo lugar a finales del siglo XVIII. La *Naturphilosophie*

---

<sup>175</sup> La *res extensa* es una de las tres sustancias descritas por René Descartes junto a la *res cogitans* y a Dios. Para incidir más en estos conceptos se puede consultar la obra del mismo: RENÉ, DESCARTES: *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Oviedo, KRK, 2005, 1018 p.

debe ser también entendida como una manifestación más del sentimiento nacionalista alemán, que despierta con Kant y que quiere arrebatarse a Francia la dirección espiritual de Europa. Para ello, la ciencia alemana busca corrientes de pensamiento opuestas a las francesas.

Pero la *Naturphilosophie* no sólo se sitúa en Alemania sino que “Fuera de Alemania hubo también científicos eminentes cuya actividad se enmarca dentro de los supuestos de la *Naturphilosophie*. Es el caso de De Saint Hilaire, Blainville y Candolle en Francia; o el de Owen en Inglaterra<sup>176</sup>. Pese a ello, debemos señalar que el pensamiento romántico de los *Naturphilosophen* no llegó a tener nunca fuera de Alemania la importancia que alcanzó en este país. Los historiadores atribuyen el hecho al carácter nacional alemán, más especulativo, a diferencia del inglés o francés más pragmático. Por otro lado, apelan una vez más a motivos sociopolíticos: estos países estaban más unidos y mejor gobernados que la dividida Alemania, lo que sin duda favorecía el desarrollo de la ciencia experimental y de sus instituciones. Además, la reacción frente a los ideales del siglo XVIII halló expresión, tanto en Francia como en Inglaterra, en la política y en la literatura, lo que permitió que la ciencia continuara su labor sin que nadie pretendiera reexaminar sus viejos métodos”.<sup>177</sup>

Como hemos dicho anteriormente, los orígenes de la filosofía romántica pueden encontrarse en la metafísica kantiana “(...) a pesar de que la filosofía kantiana, por sus muchos vínculos ideológicos e históricos, tiene más semejanzas con el clasicismo alemán que con el Romanticismo (...)”<sup>178</sup>, como son la autolimitación y la renuncia a la ilusión y al sentimiento. La *Naturphilosophie* tiene clara influencia de la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant, obra que enlaza entre las críticas anteriores, es decir, entre el dominio de la facultad del entendimiento (*Crítica de la Razón Pura*, 1781) y el dominio de la facultad de la razón (*Crítica de la Razón Práctica* 1788) a través de la facultad de juzgar. Este enlace fue necesario debido a que, como resultado de su investigación trascendental, se hizo patente la irresuelta antinomia según la cual todo el universo está

---

<sup>176</sup> La autora se refiere a Augustin De Saint-Hilaire (1779-1853), Henri Marie Ducrotay de Blainville (1777-1850), Augustin Pyramus de Candolle (1778-1841) y Richard Owen (1804-1892) en Inglaterra.

<sup>177</sup> ESCARPA SANCHEZ-GARNICA, DOLORES: *Filosofía y biología en la obra de Claude Bernard*, Tesis Doctoral dirigida por José Luis González Recio, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, p. 37.

<sup>178</sup> PAZ, ALFREDO DE: (1992), 100.

ordenado por la ley de causalidad que entrega el entendimiento, por una parte, mientras que implícitamente los agentes morales suponen la libertad (causa espontánea) de la razón al juzgar éticamente. El desarrollo de la obra para explicar este enlace se divide en dos partes principales: una dedicada al juicio estético y otra al juicio teleológico.

### Juicio Estético<sup>179</sup>

Kant inicia aquí los primeros esbozos de un sistema estético que, posteriormente, influirá fuertemente al Romanticismo alemán. Si el entendimiento fue analizado en la primera crítica, la moral y el deber en la segunda, queda finalmente en esta tercera obra hacer referencia al juicio estético, el arte y el gusto.

Para Kant, el juicio estético no puede depender de un interés ajeno a la propia contemplación del objeto. De esta manera, se crea una diferenciación entre lo bello y lo bueno, cuya unidad o por lo menos correspondencia se identifica en las filosofías trascendentales clásicas como las de Platón (427 - 347 a. C)<sup>180</sup> o Santo Tomás (1224/25-1274)<sup>181</sup>. De tal modo, según Kant lo bello no hace referencia a un fin determinado, sino es un fin netamente formal, una conformidad a fin sin fin, independiente de la representación de lo bueno, añadiendo además, que el juicio estético no aporta conocimiento del objeto, y eso ocurre mediante el juicio lógico del entendimiento según analiza en la *Crítica de la razón pura*. Kant determina tres tipos de complacencias: la de lo agradable, que es aquel tipo de obra que simplemente deleita; la de lo bueno, que es

---

<sup>179</sup> Diversas publicaciones hacen referencia al Juicio Estético de Kant, algunas de ellas son: ANDALUZ ROMANILLOS, ANA MARIA: "Intersubjetividad y juicio estético en Kant", en *Cuadernos salmantinos de filosofía*, nº 35, 2008, pp. 199-238; ANDALUZ ROMANILLOS, ANA MARIA: "Naturaleza y libertad a la luz del Juicio Estético de Kant", en *Cuadernos salmantinos de filosofía*, nº 32, 2005, pp. 195-212; FONTÁN DEL JUNCO, MANUEL: *Significado de lo estético: crítica del juicio y filosofía de Kant*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra, 1994, 704 p.; PÖLTNER, GÜNTHER: "El concepto de conformidad afines en la Crítica del Juicio Estético", en *Anuario filosófico*, vol. 23, nº 1, 1990, pp. 99-112.

<sup>180</sup> La bibliografía sobre Platón es inabarcable, pero señalaremos los siguiente títulos: ARANA MARCOS, JOSÉ RAMÓN: *Platón, doctrinas no escritas: antología*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, 676 p.; CHATELET, FRANÇOIS: *El pensamiento de Platón*, Barcelona: Labor, 1995, 162 p.; GASPAROTTI, ROMANO: "De Platón a Sócrates y de Sócrates a Platón. El círculo de identidad y diferencia como cuestión originaria de la filosofía", en *Sócrates y Platón: La identidad en sí misma diferente y la cuestión de lo divino al comienzo de la filosofía griega*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1996, pp. 16-19.

<sup>181</sup> Sucede lo mismo que en el caso del anterior, motivo por el cual destacamos: CHESTERTON, GILBERT KEITH: *Santo Tomás de Aquino*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 188 p.; FORMENT GIDALD, EUDALDO: *Santo Tomás de Aquino*, Barcelona, Ariel, 2007, 318 p.; GALÁN Y GUTIÉRREZ, EUSTAQUIO: *La filosofía política de Santo Tomás de Aquino*, Madrid, Revista de Derecho Privado, 1945, 231 p.

estimado bajo valor objetivo con atributos ajenos al juicio desinteresado; y lo bello como aquello que place. Sólo lo bello entra en el ámbito del auténtico juicio estético, pues es una complacencia desinteresada y libre, sin reposar en interés alguno, ni el de los sentidos, ni el de la razón, ni el de la fuerza de aprobación.

### Lo Bello<sup>182</sup>

En referencia a lo bello, Kant advierte en torno a peligros y confusiones. Una vez definido lo agradable como categoría inferior que no debe ser confundida con lo bello, agrega que el atractivo no conforma la belleza, y que debe vigilarse a la hora de emitir un juicio de gusto. De tal modo, hay belleza libre y belleza meramente adherente. La segunda, atribuida al concepto de belleza condicionada se relaciona con objetos que están bajo el concepto de un fin particular. En el enjuiciamiento de una belleza libre el juicio es gusto puro, pero la belleza de un hombre, de un animal, de un edificio, supone un concepto del fin que determina lo que la cosa debe ser, y en consecuencia, es belleza adherente.

Respecto al juicio del gusto, Kant determina que el juicio estético se produce siempre bajo conceptos subjetivos, es decir, no puede haber ninguna regla objetiva que determine lo que es bello, ya que todo juicio que parta de lo bello es estético, es decir, su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto. Sin embargo, Kant asegura que poseemos una idea de lo bello, un modelo arquetípico según el cual juzgamos, si bien ese concepto depende por entero de nosotros, y admite que los modelos arquetípicos varían según el lugar, el tiempo y la cultura.

Con referencia a la comunicabilidad del juicio estético, Kant asegura que esta idea se basa en la existencia de un sentido común. Existe un sentido común en tanto y que los juicios son comunicables. Ponemos nuestro sentimiento como fundamento al calificar a algo como bello, pero no como sentimiento privado sino común.

---

<sup>182</sup> Sobre el concepto de Lo Bello en Kant, véase: BOURGEOIS, BERNARD: “Lo bello y el bien en Kant”, en *Anuario filosófico*, vol. 26, nº 1, 1993, pp. 139-154; GALLEGOS HUERTAS, P: Kant. “La sensibilización de lo suprasensible en lo bello”, en *Alfa: Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, vol. 2, nº 3, 1998, pp. 53-72; KULEMKAMPFF, JENS: “La lógica del juicio estético y la significación metafísica de lo bello en Kant”, en *Enrahonar. Quaderns de filosofia*, nº 19, 1992, pp. 7-19.

### Lo sublime<sup>183</sup>

Una de las definiciones más innovadoras e interesantes de la *Crítica del juicio* es aquella que gira en torno al concepto de lo sublime, al que Kant considera como un sentimiento estético opuesto a lo bello, “Si en lo bello se exhibe la armonía de las facultades, designadamente de la imaginación y del entendimiento, la cual se traduce en la forma bella, lo sublime manifiesta en la sensibilidad misma la insuperable inadecuación entre la razón y la imaginación. En lo bello se revela la teleología de la naturaleza justo allí donde la forma inteligible es indeterminada; lo sublime, empero, revela en aquello que la naturaleza tiene de informe y caótico, la teleología de la razón práctica. Lo bello, en fin, muestra cómo el hombre es parte del mundo y está en consonancia con él. Lo sublime, por el contrario, atestigua en la sensibilidad misma (y no solamente en la razón práctica), que el hombre no es de este mundo, que su destino es suprasensible. Si en lo bello se alcanza el acuerdo entre entendimiento, imaginación y sensibilidad en la “relación feliz” creada por el genio, que es objeto de apreciación desinteresada y de placer, en lo sublime las ideas de la razón, sólo mediante todo el esfuerzo de la imaginación, alcanza una “exposición negativa”<sup>184</sup>. En resumen, lo sublime no está relacionado con el mundo sensible sino con las ideas de la razón, como señala Matías Hernán “En rigor, lo sublime es el resultado del entrecruzamiento de dos facultades que implican diferentes nociones de infinitud; dichas facultades son la imaginación y la razón”<sup>185</sup>. Para Kant es una emoción que equivale al sentimiento moral. Lo sublime se convertiría, posteriormente, en uno de los conceptos que más interesaron a los románticos alemanes.

---

<sup>183</sup> En relación a la idea de Lo sublime kantiana se pueden consultar: GÓMEZ-LÓPEZ QUIÑONES, ANTONIO: “Políticas de lo sublime en Burke, Kant y Lyotard”, en *Afinidades: revista de literatura y pensamiento*, nº 2, 2009, pp. 120-131; PEÑA AGUADO, MARIA ISABEL: “La estética de lo sublime como expresión de lo interpretable: Lyotard versus Kant”, en *Er: Revista de Filosofía*, nº 15, 1993, pp. 69-82.

<sup>184</sup> RIBEIRO DOS SANTOS, LEONEL: “La vivencia de lo sublime y la experiencia moral en Kant”, en *Anales del seminario de historia de la filosofía*, nº 9, 1992, p. 115-126.

<sup>185</sup> HERNÁN OROÑO, MATÍAS: “La corporalidad humana en lo sublime matemático de Kant”, en *Nuevo Itinerario*, nº 6, 2011, p. 5.

El genio<sup>186</sup>

Kant introduce dentro de su tercera crítica un concepto que será posteriormente una de las vértebras de la teoría estética romántica desarrollada a posteriori por filósofos como Schiller. La definición del genio según Kant se aleja bastante de esta concepción casi mística del don espontáneo de la naturaleza. Para Kant el genio es la capacidad espiritual innata, mediante la cual la naturaleza da regla al arte. Considera la creación artística en manos del genio como un movimiento libre orientado a la explotación de este talento natural, que no está dotado de aquella espontaneidad del genio tan típica del Romanticismo. Kant define así diversos factores que son imprescindibles en torno al arte bello. Aquí se encuentra, por ejemplo, el factor de la regla o la educación artística: a pesar de que Kant reconoce que el conocimiento de la regla y la forma, los procesos mecánicos de la técnica, no son la condición que determina el verdadero arte bello, aunque sí son componentes necesarios para que el genio pueda canalizar sus talentos naturales en la creación artística. Sin embargo, Kant distingue entre aquel artista que imita al maestro- al genio- y aquel artista que supera la imitación para seguir al genio, aprendiendo de los elementos del maestro pero no limitándose a la copia, sino a la evolución personal sobre las bases de los artistas anteriores. Entra además aquí el concepto de la “geist” (espíritu) dentro del arte. El juego del espíritu en la obra de arte entra en Kant mediante la imaginación como facultad de conocer productiva. La obra que en todo parece una obra bella y que, sin embargo, no lo es, es precisamente por esta falta de poesía, por la falta del “geist”. Se vuelve de nuevo a la figura del genio como creador del arte, y a la denuncia- por parte de Kant- del llamado servilismo (Nachäffung en el original), actitud que consiste no en la evolución, sino en la imitación sistemática del genio, o en caso similar, el llamado amaneramiento, la búsqueda de la mera característica de originalidad para alejarse de otros imitadores, pero que en esencia no sirve como ejemplar para los otros artistas, es decir, posee cualidades meramente superficiales. Kant cita dos facultades que constituyen el genio: la imaginación y el entendimiento.

---

<sup>186</sup> En relación al concepto del genio en la filosofía de Kant, véase: SÁNCHEZ RODRIGUEZ, MANUEL: “La influencia del leibnicianismo en la génesis de la teoría del genio de Kant: el Geist como fuerza básica”, en *Leibniz en la filosofía y la ciencia moderna*, Granada, Editorial Comares, 2010, 664 p.; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ MANUEL: *Casualidad y genio en la construcción de la experiencia según Kant*, Logos: Anales del Seminario de Metafísica, nº 37, 2004, pp. 195-222.

**Juicio Teleológico**<sup>187</sup>

La segunda mitad de la *Crítica* discute el juicio teleológico, es decir, la manera de juzgar las cosas de acuerdo a su finalidad. Esta segunda parte está conectada con la primera al menos en lo referente a la belleza, pero sugiere un tipo de auto-finalidad.

Kant escribe acerca de lo biológico como teleológico, sosteniendo que hay cosas, tales como los seres vivos, cuyas partes existen por el bien del todo y cuyo todo existe por el bien de las partes. Esto le permite abrir una brecha en el mundo físico: ya que las cosas "orgánicas" no pueden ser constreñidas por las reglas que aplican a todas las otras apariencias.

Kant dice explícitamente que aunque las explicaciones de las causas eficientes son siempre mejores, lo orgánico debe ser explicado "como si" estuviera constituido teleológicamente.

Esta porción de la *Crítica* es, para algunas teorías modernas, donde Kant se muestra más radical; coloca al hombre como el fin último (dado que posee la facultad de la razón), asumiendo así que todas las otras formas de la naturaleza existen por el propósito de su relación con el hombre, directamente o no. Kant afirma que la cultura es la expresión de esto, y que ésta es el fin teleológico más alto, puesto que es la única expresión de la libertad humana que se da fuera de las leyes de la naturaleza. Además, el hombre también merece su lugar como el fin teleológico más alto gracias a su capacidad para la moralidad (su razón práctica), que se ajusta con el sistema ético que Kant propone en la *Crítica de la razón práctica*.

La *Crítica de la razón pura* de Kant supuso un duro golpe para el pensamiento científico y filosófico en general, en la medida en que concluía que el conocimiento humano nunca podría saber nada acerca de las cosas en sí. A lo más que podía llegar el sujeto cognoscente era a analizar y someter a leyes, lo que él mismo había añadido a esa *cosa en sí*, a lo que Kant denomina nómeno, como condición de la posibilidad de hacer

---

<sup>187</sup> En relación a este tema se puede consultar: RIVERA DE ROSALES, JACINTO: *Kant: "La crítica del juicio teleológico" y la corporalidad del sujeto*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, 171 p.

de ella un objeto de su experiencia. Esas *redes* con las que el sujeto hacía suyos los objetos eran el espacio, el tiempo y las doce categorías, entre las que había que incluir nada menos que la noción de causa y hasta la de sustancia. Sin ellas, la *cosa en sí*, estaba condenada a permanecer siempre al margen del universo de los posibles objetos de nuestra experiencia. Pero las cosas en sí no se dan realmente ni en el espacio ni en el tiempo, ni son causas o efectos de otras cosas, ni son unas o múltiples, etc. El saber negativo que nos ofrece la metafísica de Kant acerca de las cosas tal como son en sí, esto es, independientemente de la estructura racional del sujeto que las conoce, resulta igualmente frustrante e insuficiente para el científico como para el filósofo. Con el fin de sustraerse a las conclusiones de la crítica kantiana, los pensadores románticos optaron por acabar con la oposición clásica que el pensamiento científico y filosófico en general había dado por supuesta entre *sujeto* y *objeto*. Ello explica que en esta etapa histórica se viviera una vuelta a los textos de Spinoza, incentivada fundamentalmente por la lectura de las obras de Schelling. Este filósofo, que constituyó el alma de la *Naturphilosophie*, volvió a potenciar la teoría *spinocista* que entendía que el espíritu y la materia no eran en realidad más que meras formas distintas de una única sustancia. Dicha metafísica rescatada del pasado garantizaba de este modo el hecho de que las leyes de la razón humana coincidieran con las que regían en el ámbito de la naturaleza.

Por lo tanto, Kant supone una revisión al Empirismo<sup>188</sup>, cuestiona los principios de la Ilustración y asienta lo que pueden ser consideradas las bases de la *Naturphilosophie*. Valora el sujeto como tal y limita la confianza en la razón. Hace intervenir el sentimiento en el acto de conocer y hace que el hombre quiera conocer lo que está más allá de lo meramente perceptible por los sentidos. Por el contrario, para los pensadores de la Ilustración, sólo es verdad aquello que es perceptible por nuestros sentidos. También es importante subrayar la distinción que hace desde el punto de vista estético entre lo bello y lo sublime.

Su seguidor, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) también cuestiona la realidad objetiva. Fichte no aceptaba el argumento kantiano sobre la existencia de los *noumena* o

---

<sup>188</sup> El tema del Empirismo ha dado lugar a una amplia producción bibliográfica: DELEUZE, GILES: *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Gedisa, 1996, 148 p.; MARAVALL, JOSE ANTONIO: *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1947, 49 p.

«cosas en sí», realidades supra-sensibles más allá de las categorías de la razón humana. Veía la rigurosa y sistemática separación entre las «cosas en sí» y las cosas «tal y como se nos representan» (*phenomena*) como una invitación al escepticismo. En vez de aceptar dicho escepticismo, Fichte sugirió radicalmente que se debía abandonar la noción de mundo noumenal y en su lugar aceptar el hecho de que la consciencia no tiene su fundamento en el llamado «mundo real». De hecho, Fichte es célebre por su argumentación de que la consciencia no necesita más fundamento que ella misma: de esta forma, el conocimiento no parte ya del fenómeno, sino que se vuelve creación del sujeto conocedor. Es así que se crea el idealismo: la realidad es un producto del sujeto pensante, en contraposición al realismo, el cual afirma que los objetos existen independientemente del sujeto que los percibe. Esta noción finalmente se convirtió en la característica definitoria del idealismo alemán. En su famoso trabajo *Fundamento del derecho natural* (1798), Fichte establece que la auto-consciencia es un fenómeno social. Es decir, él afirma que aunque su existencia depende de los objetos del mundo externo, sin embargo, la mera percepción de estos objetos externos depende de la auto-consciencia. La solución de esta paradoja, para Fichte, es que un ser racional adquiere su consciencia plenamente cuando es «evocado» como consciente por otro ser racional fuera de él mismo. A causa de esta necesidad de relación con otros seres racionales para la consecución de la consciencia, Fichte afirma que debe haber una «relación de derecho» en la cual haya un mutuo reconocimiento de racionalidad por ambas partes.

En su sistema el deseo prima sobre la serenidad como estado de ánimo modélico y el devenir sobre el ser. Otra característica de su pensamiento es que al colectivizarse la aspiración al Yo, se convierte en identidad nacional, la reagrupación del pueblo alemán. Su pensamiento se basa en la oposición entre Yo y no-Yo (mundo exterior). El Romanticismo adopta una concepción del mundo donde cada individuo era el punto de referencia esencial (egocentrismo). Su filosofía parte únicamente del sujeto, el cual sólo acaba encontrándose a sí mismo en la alteridad. El “yo” de Fichte no admite nada fuera de sí mismo, sitúa al hombre en el centro del mundo y señala como solución de todo y como fuente de todo a éste. Fichte pretendía resolver la escisión existente entre el hombre moderno y la naturaleza, en su pensamiento del “yo” se deduce una naturaleza carente de vida, que el hombre anima.

El impulsor de la *Naturphilosophie* fue Friedrich Schelling. Se aprovechó de todos los avances de la época para desarrollar su filosofía de la naturaleza. Es importante señalar que en su corpus filosófico se pueden diferenciar varias etapas. La primera de ellas, corresponde a su juventud influida por Fichte, en torno a 1795, año en que publica *Del Yo como principio de la filosofía o Sobre lo incondicionado en el saber humano* (1795), probablemente el escrito más relevante de esta fase inicial de su producción filosófica. Se distingue, además, una segunda etapa donde su interés se centra en la filosofía de la naturaleza y que se inicia alrededor de 1796, cuando se traslada a estudiar a la Universidad de Leipzig. En 1800 se sitúa el periodo donde expone su filosofía trascendental y cuya obra representativa es el *Sistema del idealismo trascendental* (1800), uno de sus ensayos más importantes y logrados, tanto en la forma como en el contenido. Posteriormente, viene la fase llamada de la identidad, que llegó hasta 1809, fecha en la que se inicia una época conocida como de la libertad, y cuyo texto paradigmático son las *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (1809). Finalmente, podríamos hablar de dos fases más; la primera de ellas la situaríamos en los años donde se redactan las diversas versiones de *Las edades del mundo* (1811–1815), y la segunda estaría dominada por la distinción entre filosofía positiva y filosofía negativa, llegando hasta 1854, año de la muerte de este pensador.

Desarrolla su pensamiento acerca de la naturaleza a partir de la concepción fichteana. Para Fichte la naturaleza es un producto de una actividad inconsciente del Yo, es decir, el Yo se pone un límite para poder llegar a ser consciente, y este límite es el no-Yo o naturaleza. Según Fichte la naturaleza es algo negativo, porque representa un obstáculo para el actuar del Yo, aunque este no-Yo se convierte en el lugar de acción del Yo, sólo existe para que el Yo actúe y se desenvuelva sobre él, es, en definitiva, donde se practica la libertad. Por lo tanto, la naturaleza carecía de entidad y libertad propia. Schelling quiere quitar esta idea negativa de la naturaleza y regresar a su fuerza vital y creadora que es independiente del Yo, y que posee un origen propio. El filósofo de la naturaleza trata a esta como el filósofo trascendental al Yo. Por tanto, la naturaleza misma es para él algo incondicionado. Pero esto no es posible si no eliminamos el ser objetivo en la naturaleza. El ser objetivo es en la filosofía de la naturaleza tan poco originario como en la filosofía trascendental.

Antes que nada se tiene que indicar que lo que Schelling intenta es conciliar, por un lado, al idealismo (lo que sería toda la ontología del Yo), y por otro, a la naturaleza; que hasta ese momento habían sido considerados como campos de la ciencia absolutamente opuestos. Aunque de la misma manera Schelling las considera opuestas, afirma que son complementarias. Lo que Schelling hace es unir las en el *Sistema del Idealismo Trascendental*, haciendo que a lo largo de su desarrollo, ambas ciencias presenten procesos y momentos muy parecidos, casi paralelos; esto es, porque el hombre es captado como un microcosmos, como un reflejo de la naturaleza, y a ésta se la entiende como un sujeto, un macrocosmos (el espíritu visible). De ahí que Schelling define a lo absoluto como identidad de sujeto y objeto, o, de naturaleza y espíritu.

Como hemos dicho, Schelling parte del punto de vista de Fichte de la autoposición del Yo (el Yo es también denominado espíritu), por el que aparece la conciencia; entonces Schelling se da cuenta que objeto y conciencia se condicionan mutuamente, esto es, que la conciencia surge en la medida en que el objeto aparece. De esta idea parte para indicar que el espíritu tiende a la autoconciencia gracias a la producción del objeto. Entonces todo este proceso inconsciente del espíritu a la autoconciencia es la naturaleza. Schelling explica que la naturaleza se halla organizada gracias a una fuerza productiva y teleológica que tiende a un fin determinado. Esta organización se da gracias al principio espiritual que hay en la misma naturaleza, la producción inconsciente del espíritu. Pero este espíritu debe ser inconsciente porque la conciencia sólo se encuentra en el yo.

Lo primero que hace Schelling es elevar de nivel a la naturaleza; en vez de ser *natura naturata* (naturaleza como producto), ahora será *natura naturans* (naturaleza como productividad). En la naturaleza se encuentran las mismas fuerzas activas y creadoras que en el espíritu. Esto es así, porque entiende a la naturaleza como sujeto, para poder ser fundamentada desde la acción y ser comprendida como un todo organizado. Schelling hace partir a la naturaleza de una actividad absoluta, puro fluir, vida, por tanto, rechaza la teoría mecanicista de la naturaleza porque ve en la naturaleza un tipo puro de filosofía de la unidad. Fuera de nosotros está presente el espíritu, y en nosotros se encuentra también la naturaleza. Ella es en el fondo espíritu, pero se halla en estado inmaduro, inconsciente de su actividad infinita. Esta unidad también se da en el reino natural al conjuntar a la naturaleza orgánica y la inorgánica. Quiere dar una explicación

física unitaria de la vida, quiere demostrar que todos los diferentes tipos de fenómenos naturales provienen de un único principio primordial. Para darle unidad y continuidad a la naturaleza, Schelling introduce la idea de finalidad o teleología, y así, los distintos fenómenos que se presentan no son sino los medios para conseguir el objetivo último de la naturaleza, que no puede ser otro que alcanzar la conciencia y la máxima libertad.

Para que haya multiplicidad nos dice que tiene que haber un momento donde esta unidad se separa, es decir, debe de haberse realizado una escisión que se opone a esta unidad y que debe de existir al mismo tiempo que ella. Schelling busca en la naturaleza un principio separador, una ley de oposición, donde exista una duplicidad de fuerzas de signo contrario, y lo encuentra en el principio de polaridad. La polaridad, que Schelling define como identidad en la duplicidad o duplicidad en la identidad, encuentra todos los fenómenos naturales. Schelling afirma que este juego de fuerzas es la esencia de la vida. Toda esta idea de la polaridad, se origina de la oposición dualista de sujeto y objeto, y esta se mueve en todo el reino del ente. Una de estas fuerzas, que se oponen dinámicamente entre sí, debe ser una fuerza expansiva, centrífuga, y la otra, una fuerza que tenderá a concentrarse en sí misma, es decir, una fuerza centrípeta. Pero estas fuerzas no pueden extenderse al infinito, porque una detiene a la otra formando una resistencia, que no es otra más que la fuerza de gravedad, que es precisamente lo que define la materia. Schelling toma el imán como prototipo de polaridad, porque da esta idea básica de atracción y de repulsión, es donde reside la esencia de los fenómenos del magnetismo, en donde existe una atracción recíproca. Esta atracción Schelling la introduce en la ley general cósmica, y la naturaleza la hace sensible en los imanes. Por lo tanto, el fenómeno del magnetismo es el más simple, y se encuentra presente en todos los procesos y todos los seres, o sea, es una función general de la materia. El magnetismo es un momento en la construcción de la materia que representa para la naturaleza lo mismo que la autoconciencia para la inteligencia. El magnetismo representa la fuerza de atracción, cuando la fuerza expansiva se vuelve sobre sí misma, esto es, que cuando la fuerza de expansión es detenida por su contrario, que es la fuerza inhibidora, se produce una atracción hacia el punto de origen, a causa del predominio de dicha fuerza. Con el magnetismo se produce también la dimensión de la longitud, ya que las fuerzas que produce el magnetismo se mueven únicamente en sentido horizontal.

El siguiente fenómeno es el de la electricidad, que corresponde al de la sensación en la inteligencia. El magnetismo se separa en la parte positiva y la negativa, que se identifican con los dos polos eléctricos, y que a su vez son opuestos y se identifica con la sensación porque en ésta el sujeto y el objeto aparecen enfrentados. Este momento origina la anchura, porque Schelling sólo estaba pensando en electricidad estática, que actúa sólo en las superficies.

Por último, se presenta el fenómeno del galvanismo, que corresponde a la intuición productiva en la inteligencia, (que es cuando se reúnen la parte objetiva con la subjetiva), y que es la unión de las dos fuerzas opuestas anteriores en una síntesis. Esta síntesis sucede gracias al proceso químico, mediante una serie de transformaciones que afectan a la estructura más íntima de los cuerpos. Por eso, la tercera dimensión que se deduce es el grosor o profundidad, ya que la integración se efectuará bajo la forma de sustancias distintas que sólo podrán mezclarse si las fuerzas opuestas actúan en el interior mismo de los cuerpos.

Hasta este punto se ha definido la naturaleza inorgánica, aunque no es tan diferente de la orgánica, porque en los seres inanimados se presenta también una organicidad, aunque en potencia, ya que toda la naturaleza aspira a la organicidad, aunque este estado sólo lo alcanzan algunos especímenes tras una lucha por alcanzar la conciencia. Por esta lucha el espíritu va evolucionando lentamente hasta alcanzar su meta.

Mediante el proceso químico antes mencionado en el fenómeno del galvanismo, se pasa así a la organización, es decir, a la naturaleza orgánica. Y gracias al ser orgánico se llega a la cumbre de la serie natural, porque éste cuenta con un principio interno de actividad, que hace que se vaya desarrollando desde su núcleo originario, y vaya incorporando el medio que lo rodea para poder transformarlo según sus necesidades; así, adquiere sentido con relación a la totalidad que lo integra, así como cada una de las partes del organismo forma una totalidad según la función que dentro de él desempeña. Además de que el ser orgánico constituye el producto más completo y perfecto de toda la evolución del universo. Entonces, al llegar al ser vivo orgánico, Schelling introduce el concepto de excitabilidad, que es característico de todo ser vivo. Este principio tiene la función de mediador entre la naturaleza orgánica y la inorgánica, porque como para cualquier tipo de excitación es necesaria una actividad o estímulo que provenga de

fuera, esta sería, en última instancia, de la materia inerte. Este concepto de excitabilidad se desarrolla en tres momentos: El primero es el de la sensibilidad, que es paralela a la autoconciencia y al magnetismo; la sensibilidad es la capacidad de recepción, el ser afectado por algo externo. En el ser orgánico existe un estado de quietud y equilibrio, que puede ser perturbado a causa de un estímulo externo. Gracias a esta perturbación, se da lugar a otra etapa: la de irritabilidad, que corre pareja a la de la sensación y la electricidad; esta es la facultad de reacción, es decir, la respuesta al estímulo, y que se expresa en el movimiento. Con la irritabilidad el organismo se distingue respecto a su entorno. La tercera etapa es la del impulso de formación, que es paralela a la intuición productiva y al galvanismo. Este impulso de formación es el que asegura la supervivencia de las especies; se expresa en la nutrición, la secreción, el crecimiento, el instinto animal, el impulso sexual y la reproducción. El impulso sexual es la más perfecta, porque aparece la dualidad originaria, y se muestra como impulso sintético.

Todas estas categorías físicas orgánicas son expresiones de los actos básicos del espíritu, con esto se explican los paralelismos de todas las dimensiones y etapas y, sobre todo, la unidad de todos los productos naturales y espirituales.

El espíritu continúa avanzando, evolucionando hasta llegar a su auto-reconocimiento, es decir, realiza una gradación en los organismos hasta alcanzar “la organización de mayor dignidad: el cuerpo humano”. El espíritu se reconoce en el cuerpo humano. Sólo en el hombre se cumple el fin último al que tendía el espíritu con todo este proceso: la autoconciencia. Es la identificación del espíritu con el cuerpo, la aceptación del organismo particular como propio. Esta identidad es lo que permite el buen funcionamiento del cuerpo. Una ruptura de dicha identidad causaría el sentimiento de enfermedad o malestar, y una separación total de la misma sería la muerte. Y cuando el espíritu se encuentra en el organismo en silencio, es decir, sin que se distingan uno de otro, es cuando hay salud. La enfermedad y la muerte pertenecen a la esfera de las representaciones, aunque su consecuencia se encuentra al nivel de la materia. Por consiguiente, esta identificación es también la de naturaleza y espíritu, y la de realismo e idealismo.

Schelling acepta como un hecho indiscutible la capacidad de auto-organización de la naturaleza y de los seres vivos. Pero el interés de Schelling no se centra en la ciencia

natural, pues ésta se dedica al estudio de los productos naturales ya constituidos. Sus reflexiones se dirigen más bien a la filosofía de la naturaleza, que quiere “explicar la génesis de la naturaleza”, esto es, reconstruir lógicamente su “autoconstrucción”. Schelling concibe la naturaleza como el resultado de la relación de dos fuerzas, una ilimitada (*repulsión*) y otra limitada e inhibidora de la primera (*atracción*). Cree que existe un principio organizador que configura todo el mundo aparente, tanto orgánico como inorgánico, al que denomina, como Platón, *alma del mundo*. Toma de Kant la idea de una construcción dinámica de la materia, en la que ésta es el resultado del conflicto entre las dos fuerzas universales de atracción y de repulsión. Pero se adentrará con sus reflexiones mucho más allá de lo que lo había hecho Kant, y se preguntará por el origen de dichas fuerzas. En una obra titulada *Ideas* expondrá su tesis de que la materia y las fuerzas que la componen se originan en la actividad del espíritu, esto es, en la intuición, caracterizada a su vez como conflicto entre dos fuerzas opuestas. Mediante esta equiparación de las fuerzas de la naturaleza con la estructura del espíritu, Schelling justifica el hecho de que las fuerzas de atracción y de repulsión valgan como principios a partir de los cuales se puede construir con garantía de verdad toda ciencia de la naturaleza. Otra idea que Schelling toma de Kant es la concepción del organismo como una entidad que se autoproduce y se autoconfigura, y que resulta por tanto inexplicable dentro del marco teórico que constituyen los supuestos mecanicistas, los cuales pretenden prescindir del concepto de finalidad. Schelling, además, concebirá toda la naturaleza como un inmenso organismo caracterizado por la autoproducción. De este modo, no es la materia inanimada la que debe constituir el origen y la explicación de la vida, sino más bien a la inversa, la vida da razón de la materia. Mientras que Kant identificaba la ciencia con la física newtoniana, Schelling adoptaba una actitud mucho más moderna, al entender que eran igualmente posibles una química y una biología científicas. Schelling creía que esta tesis de Kant se debía a que el filósofo se había detenido en los escalones inferiores de la naturaleza, que la consideraban un mero producto muerto y sin potencialidades. Frente a ello, el padre de la *Naturphilosophie* propone entender la naturaleza como sujeto más que como objeto. Considerar la naturaleza como sujeto equivale a no entenderla como una sustancia muerta, susceptible de ser explicada mediante principios mecánicos, sino como producción. La tarea del estudio de la naturaleza así entendida ya no le corresponde a la física newtoniana, sino a una nueva disciplina a la que denominará física dinámica. Esta nueva metafísica quiere considerar el espíritu y la materia esto es, el pensamiento y la extensión, como una

unidad, es decir, como meras modificaciones de un mismo principio. Pero este principio no puede ser, a su vez, como quería Spinoza, una nueva sustancia. Para no interpretarlo como una sustancia, Schelling lo situará en un *Yo Absoluto*. La naturaleza schellingiana es concebida, por tanto, como un organismo que se autoproduce mediante la acción de fuerzas vivas y opuestas, y que consiste en su propia historia. La dimensión temporal empieza a cobrar así cada vez más importancia, frente a la espacial, en la nueva ciencia de la naturaleza. Ésta, en tanto que historia, ya no debe ser entendida como un ser, sino como un devenir o un proceso. En el sistema de Schelling no hay cabida, por tanto, para la concepción de la naturaleza como un objeto, esto es, como algo inerte, acabado y muerto. Por el contrario, la naturaleza schellingiana lleva en sí misma el principio de su propia organización, y debido a ello sólo se puede caracterizar como vida. El mundo no consiste en la mera suma de una serie de objetos muertos, sino en el conflicto de dos fuerzas antagónicas, repulsión y atracción, que animan y dan vida a la materia. Ni la naturaleza es posible sin un sujeto que la reconozca, ni el espíritu es posible sin un mundo que se encuentre ya ahí. Cuando el sujeto intuye la materia, se está intuyendo a sí mismo en la materia viva. La filosofía de la naturaleza es ahora toda la filosofía y toda la ciencia. El punto de vista analítico y mecánico está condenado a no comprender la naturaleza, porque la toma como un objeto y como un conjunto de productos acabados, susceptibles de ser explicados causalmente. A esta filosofía se le escapa lo más importante, pues la auténtica filosofía de la naturaleza tiene que ser *genética* si quiere explicar el *proceso* mismo en que consiste la realidad. Pero dicha génesis no es algo que tuvo lugar en un momento determinado de la historia del universo para luego desaparecer, sino que es precisamente lo que caracteriza el *ser* mismo de la naturaleza, o su devenir. Nuestra propia conciencia se encuentra involucrada en esa génesis, por lo que no puede interpretarse como un mero sujeto que observa desde fuera una naturaleza entendida, erróneamente, como objeto. Hasta los propios productos de esa génesis en la que consiste la naturaleza deben ser entendidos de un modo dinámico, genético y productivo. Ante la realidad de los organismos, debe desaparecer, pues, cualquier pretensión de ofrecer de ellos una explicación mecánica. La unidad de las partes en un organismo, en un todo, es algo que les resulta inherente y primario, con lo que no se trata de un fenómeno que se dé meramente en nuestra representación. La finalidad propia del organismo no es proyectada desde nuestra conciencia, ni impuesta a dicho organismo como forma de entenderlo: esta finalidad no es meramente regulativa sino constitutiva. Por otra parte, una organización no puede darse si no se encuentra ya dada

en algún sentido. De hecho, no existe realmente en la naturaleza materia muerta o inorgánica, porque todos los seres son en realidad organizados. La materia debe ser entendida como resultado de un dinamismo espontáneo, lo que determina el rechazo de la concepción mecánica que la entiende como el resultado de un juego de causas y efectos. Hay que dejar de pensar, por tanto, la naturaleza como un objeto. La nueva filosofía quiere entenderla como un producir, esto es, como productividad incondicionada o como actividad. Los productos de esta actividad son el objeto de estudio de las diferentes ciencias, mientras que el estudio de la propia actividad es el objeto legítimo de la filosofía. La naturaleza es un proceso único e infinito que se produce a sí mismo a partir de fuerzas opuestas, y de este proceso formamos parte nosotros mismos en tanto que constituimos su momento final. La nueva filosofía de la naturaleza, a la que Schelling denomina física especulativa, no se interesa sólo por el aspecto cuantitativo de los movimientos, como hacía la física tradicional, sino que tiene por objeto absolutamente todo tipo de movimiento, lo que la conecta con la química y con la biología. La física newtoniana no puede aportarnos ningún conocimiento acerca de las fuerzas, porque toda explicación que pretenda dar razón de ellas debe basarse en la materia. Pero los newtonianos suponen que la materia existe fuera de nosotros, con lo que entienden que todo conocimiento de ella debe proceder de la experiencia. Sin embargo, un conocimiento empírico nunca puede ser universal, sino meramente probable. De ahí que Schelling entienda que la única vía de acceso a un conocimiento universal acerca de las fuerzas sean las ideas, que son resultado de nuestra capacidad productiva. El mecanicista supone que todo existe originariamente fuera de nosotros, y niega que la naturaleza llegue a ser y surja a partir de nosotros. Por eso considera que su misión es explicar todo lo que está fuera de nosotros por medio de causas externas. Pero lo que nunca puede alcanzar es un conocimiento acerca de cómo ha surgido la propia conexión de las causas y los efectos que da por supuesta. Schelling, sin embargo, entiende que en cuanto entramos en la naturaleza orgánica, finaliza para nosotros toda vinculación mecánica entre causas y efectos. Todo producto orgánico existe por sí mismo, de modo que su existencia no depende de ninguna otra. Mientras que las causas deben ser necesariamente diferentes de los efectos, en el organismo sucede precisamente lo contrario: cada uno de ellos produce otro similar a él, de su misma especie. Estas consideraciones impiden toda noción de progreso, de evolución en sentido darwinista, pues ningún organismo progresa, sino que retorna una y otra vez a sí mismo hasta el infinito. Por otra parte, la finalidad resulta fundamental para comprender

su forma de concebir la naturaleza. Así, considera que todo producto orgánico lleva el fundamento de su existencia dentro de sí mismo porque es causa y efecto de sí mismo. El todo orgánico no es la mera suma de sus partes, sino más bien al revés, pues ninguna de sus partes singulares pudo surgir fuera de ese todo, y ese todo a su vez sólo consiste en la relación de acción recíproca entre sus partes. En cualquier otro objeto las partes son arbitrarias, sólo están ahí en la medida en que yo parto y divido. Sólo son reales en los seres organizados; existen sin que yo ponga nada de mi parte, porque entre ellas y el todo hay una relación objetiva.

Pero si bien Schelling es considerado el impulsor de la *Naturphilosophie*, otros *Naturphilosophen* destacados son los siguientes:

Lorenz Oken (1779-1851)<sup>189</sup>: El sistema de Oken está basado en la idea de Schelling de las fuerzas antagonistas que, tratando de anularse, son responsables de la actividad que gobierna a todos los objetos, vivos e inertes, que componen el Cosmos. La fundamentación del sistema de Oken es matemática, inscribiéndose, así, en la tradición pitagórica. Oken parte de la fórmula:  $1 - 1 = 0$ . El 1 representa la Materia, la parte pasiva de la Naturaleza. El - 1 representa al Espíritu, la parte creativa de la Naturaleza. El 0 es el resultado de la unión de ambas fuerzas antagonistas, y se identifica con la Divinidad. A partir de este marco teórico fundamental, Oken deriva la totalidad de sus teorías geológicas y orgánicas. Entre ellas destaca la teoría vertebral del cráneo, según la cual, el cráneo no es más que una tríada de vértebras metamorfoseadas.

Dietrich George von Kieser (1779-1862)<sup>190</sup>: Fue un médico alemán nacido en Harburg. Estudió medicina en las universidades de Würzburg y Göttingen. En esta última se doctoró en 1804. Durante la mayoría de su carrera fue profesor en la Universidad de Jena desde 1824 hasta 1862. Kieser era también un erudito de las

---

<sup>189</sup> Véase: ECKER, ALEXANDER: *Lorenz Oken, a Biographical Sketch, Or, "In Memoriam" of the Centenary of His Birth*, Memphis, General Books LLC, 2009, 164 p.

<sup>190</sup> Aunque es complicado encontrar obras sobre su figura, para obtener un pequeño esbozo es útil la obra: HIRSCH, AUGUST: "Kieser, Dietrich Georg von". en: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1882, pp.726–730.; SOHNI, HANS: "Kieser, Dietrich Georg von". en *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1977, p. 595.

ciencias naturales. Fue un gran defensor del termalismo, siendo a partir de 1813 médico en los balnearios terapéuticos en Heilbad Berka.

Kristian Konrad Sprengel (1750-1816)<sup>191</sup>: Desde un punto de vista teológico era muy escéptico. Tuvo éxito en demostrar un número de adaptaciones en las flores para asegurar la polinización, pero su trabajo tuvo poca influencia en sus contemporáneos.

Ludolph Christian Treviranus (1779-1864)<sup>192</sup>: Se especializó en Anatomía, Fisiología vegetal y Morfología vegetal. Propuso la hipótesis de que las células vegetales estaban separadas en unidades individuales por un espacio intercelular.

Johann Friedrich Meckel (1781-1833)<sup>193</sup>: La obra de Meckel se sitúa a caballo entre la Escuela de Göttingen y la *Naturphilosophie*. Por un lado, era muy exigente con la precisión de las descripciones anatómicas y censuró ciertos excesos especulativos de la *Naturphilosophie*, pero, por otro, comparte muchos de los postulados teóricos de esta última, como la idea de polaridad o la creencia en la unidad del mundo natural. Su visión de la anatomía es eminentemente funcionalista, subordinando siempre las regularidades morfológicas a consideraciones fisiológicas. En cuanto a su posicionamiento respecto a la diversidad orgánica, Meckel defendió el gradualismo de la *scala naturae*<sup>194</sup>.

Carl Gustav Carus (1789-1869)<sup>195</sup>: Fue un pintor, psicólogo, naturalista y micólogo alemán. Carus fue uno de los miembros más destacados de la *Naturphilosophie*,

---

<sup>191</sup> La mejor referencia sobre él mismo son sus propias obras: *Das entdeckte Geheimnis der Natur im Bau und in der Befruchtung der Blumen* (1793), *Die Nützlichkeit der Bienen und die Notwendigkeit der Bienezucht*, (1918), *Das entdeckte Geheimnis der Natur im Bau und in der Befruchtung der Blumen* (1894).

<sup>192</sup> También cabe destacar sus escritos: *Vom inwendigen Bau der Gewächse* (1806), *Beiträge zur Pflanzenphysiologie* (1811), *Von der Entwicklung des Embryo und seiner Umhüllungen im Pflanzenei* (1815), *De ovo vegetabili ejusque mutationibus observationes recentiores* (1828), *Physiologie der Gewächse* (1835-38).

<sup>193</sup> Véase su obra *Manual of descriptive and pathological anatomy* (1838) para profundizar en sus estudios.

<sup>194</sup> La *scala naturae* es una idea recurrente en la historia de la biología según la cual, todos los organismos pueden ser ordenados de manera lineal, continua y progresiva, comenzando por el más simple hasta alcanzar el más complejo, que normalmente se identifica con el hombre.

<sup>195</sup> Existen diversas publicaciones que nos acercan a la figura de Carus, como: CARUS, CARL GUSTAV: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Madrid, Visor, 1992, 268 p.; CARUS,

declarándose un gran admirador de Lorenz Oken. No obstante, expresó sus convicciones en un estilo mucho más contenido que el de este último, lo que le valió una reputación internacional mucho más amplia. Su contribución más célebre fue el concepto de arquetipo vertebrado, una idea esencial en el desarrollo de la teoría de la evolución. Según Carus (1828), todas las partes sólidas de los animales no son más que variaciones de un tipo general (la vértebra) que a su vez habría derivado de una forma esférica fundamental. En este sentido, llevó más allá que muchos de sus contemporáneos la teoría vertebral del cráneo.

Carl Friedrich von Kiemeyer (1765-1844)<sup>196</sup>: Naturalista, médico, químico y botánico alemán, fue uno de los miembros más sobresalientes de la *Naturphilosophie*. Según Kiemeyer, el mundo está regido por un sistema de cinco fuerzas: la sensibilidad, la irritabilidad, la reproducción, la secreción y la propulsión. En su obra, Kiemeyer investiga la relación de estas fuerzas en el interior del organismo y su distribución a lo largo de la *scala naturae*. A partir de esta concepción fisiológica de la escala de los seres, Kiemeyer postula la idea de la recapitulación. La obra de Kiemeyer tuvo una influencia decisiva en Schelling, quien se inspiró en su sistema de cinco fuerzas para el desarrollo de la idea de las fuerzas antagonistas.

Johann Baptist Spix (1781-1826)<sup>197</sup>: Se dedicó a la actividad de médico en Würzburg. Sus máximos intereses eran la anatomía y la fisiología. Viajó por Francia e Italia donde se encontró con eminentes científicos. En 1811, realizó trabajos de Historia Natural, específicamente de zoología, siendo comisario de la *Bayerische Akademie der Wissenschaften* de Múnaco. En 1815 formó parte de una expedición con otros naturalistas a Brasil. Desde 1817 hasta 1820, exploran y realizan la más importante expedición científica del s. XIX. Spix recorre el río Amazonas hasta las nacientes de Perú. Colectan especímenes de muchos vegetales y animales, lo cual

---

CARL GUSTAV: *Viaje a la isla de Rügen: tras las huellas de Caspar David Friedrich*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008, 70 p.

<sup>196</sup> Sus obras son: *Disquisitio chemica acidularum bergensium et goeppingensium: commentatio doctoralis Caroli Friderici Kiemeyer* (1786), *Über die Verhältnisse der organischen Kräfte untereinander in der Reihe der verschiedenen Organisationene, die Gesetze und Folgen dieser Verhältnisse*, (1793).

<sup>197</sup> Entre sus escritos destacan: *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern in den Jahren 1817-1820 gemacht und beschrieben* (1823-1831).

dio lugar a una vasta obra literaria. A causa de una malaria contraída en su viaje expedicionario, no pudo completar su trabajo, y murió en 1826.

Henrik Steffens (1773-1845)<sup>198</sup>: En 1796 fue profesor en la Universidad de Kiel, y un año más tarde fue a la Universidad de Jena para estudiar la filosofía natural de Friedrich Schelling. Se fue a Friburgo en 1800, y después de dos años regresó a Copenhague. Se dice que en 1802 introdujo el romanticismo alemán en Dinamarca con nueve conferencias pronunciadas en *Kollegium Elers*. Estas conferencias fueron un gran éxito y una fuente de inspiración en el romanticismo danés. Volvió a Alemania y ocupó una cátedra en la Universidad de Halle en 1804. Fue profesor de física en Breslau desde 1811 hasta 1832, cuando aceptó una invitación a Berlín. Estaba muy familiarizado con los descubrimientos de la ciencia moderna. Sostuvo que, en todo el esquema de la naturaleza y la vida intelectual, el principio fundamental es la individualización. Su influencia fue muy considerable.

Por lo tanto, el yo romántico plantea una relación con la naturaleza en base a una comunicación del uno al todo, que a la vez desencadena su aspiración al infinito. Para los románticos la filosofía, la investigación de la naturaleza y la literatura se elevan a una unidad superior. La naturaleza no es un mecanismo muerto, es un espíritu universal vivo. La *Naturphilosophie* trata de mostrar la cercanía esencial entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo. Esa dualidad se mostrará tanto en las ciencias y el naturalismo, como en el arte y la literatura.

## 2.2. La naturaleza: tema destacado en la literatura romántica

En las últimas décadas del siglo XVIII, la literatura adquiere una gran importancia. Es una época muy marcada por la lectura y por la escritura, debido a que en estos momentos asciende el número de personas que saben leer, y el tiempo de ocio, sobre

---

<sup>198</sup> Sus trabajos son numerosos: *Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde* (1801), *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft* (1806), *Anthropologie* (1824), *Ueber die idee der Universitäten* (1835), *Ueber geheime Verbindungen auf Universitäten* (1835), *Karikaturen des Heiligsten* (1819–1821), *Wie ich wieder Lutheraner wurde and was mir das Luthertum ist* (1831), *Wie ich wieder Lutheraner wurde and was mir das Luthertum ist* (1831), *Die Familien Walseth and Leith* (1827), *Die vier Norweger* (1828), *Malcolm* (1831)

todo entre la burguesía, también se acrecienta. Asimismo, el aumento de la lectura se debe a las especiales condiciones sociales, como la ausencia de puntos urbanos importantes que sirvieran de centros de la vida social, lo cual favorecía el aislamiento y, con ello, la complacencia en la sociabilidad ficticia ofrecida por el libro y en la sociabilidad real a través del libro. Pero también se debe a condiciones políticas y geográficas, como es el hecho de que Alemania no tuviera ningún poder político que diera alas a la fantasía, ninguna capital y ninguna colonia.

Ya a comienzos del siglo XVIII la literatura dio muestras de interés por la naturaleza y el paisaje como transmisor de emociones y sentimientos, un ejemplo es la obra *Los Alpes* (1729) del científico y poeta Albrecht von Haller (1708-1777)<sup>199</sup>. Los temas que trata este poema son la belleza de las montañas y la sinceridad de los habitantes de estos lugares, en contraste con la civilización corrompida. En ella el autor ilustra un recorrido, comenzando con los lagos de Ginebra, de Bienne y de Thun, las altitudes medias, etc. Esta obra fue traducida a varios idiomas, contribuyendo a hacer de Suiza uno de los destinos turísticos más importantes del siglo XIX. Los escritos de Haller contribuyeron a que cambiase la relación sentimental de la población respecto a las montañas, que hasta entonces se consideraban en el mejor de los casos algo inútil y desierto y en el peor algo amenazador. Su actividad literaria ejerció cierta influencia en los autores alemanes como Goethe y Schiller. Haller también se hizo famoso como botánico, en sus excursiones a pie en los Alpes recolectaba flores que posteriormente analizaba. En 1742 se editó su primer libro sobre la flora suiza, y una reedición ampliada se publicó en 1768. Esta obra fue fundamental para el estudio sistemático de las plantas. Abrió nuevos caminos con sus estudios, determinando el hábitat y las poblaciones exactas de las plantas.

Poco después de su publicación, se editó *La Nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau, una exaltación de las bellezas naturales de la región del lago de Ginebra, con el resultado que miles de personas peregrinaron a Chillón y Clarens para visitar los lugares descritos en la novela. El fin que pretende conseguir con esta obra es devolver a los hombres alienados, el gusto por la vida retirada y familiar, lejos de las grandes ciudades.

---

<sup>199</sup> Véase: CAPDEVILA Y GILI, ANTONIO: *La correspondencia entre A. von Haller y Antonio Capdevila*, Valencia, Universitat de València, 1996, 135 p.; SIEGRIST, CHRISTOPH: *Albrecht von Haller*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1967, 70 p.

Esta obra muestra una exaltación y contemplación de la naturaleza. Las descripciones paisajistas que se encuentran en su *Julia, o la nueva Eloisa* marcaron una tendencia entre los Románticos. El éxito de *La Nueva Eloísa* atrajo a generaciones al lago de Ginebra, buscando el rastro de Julie y de Saint-Preux, y el rastro mismo de Rousseau

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803)<sup>200</sup> también muestra admiración por lo infinito y lo insignificante en el paisaje. Klopstock fue considerado en su tiempo como el “primer poeta nacional alemán”. Desarrolló una poesía de la sensibilidad (*Empfindlichkeit*), tomando modelos ingleses como John Milton (1608-1674)<sup>201</sup> y ya no franceses, y creyó haber hallado el verdadero acento del lirismo religioso. En aquella época, en Alemania, se rechazaban las influencias francesas y se buscaban las puras fuentes del sentimiento nacional creyendo hallarlas en los antiguos bardos. Su *Messiade* (1748) se considera una de las primeras obras románticas, ya que reivindica el pasado nacional, a través de la figura de un héroe legendario y nacional y además, el tema profundo de esta obra es la emoción del alma sensible, que se deja arrastrar por el puro sentimiento hasta perderse en el infinito. Sus mejores poemas líricos están contenidos en *Odas* (1747-1780), un volumen que reúne poemas sobre la religión, la amistad y la naturaleza que incluyen *El lago de Zurich* y *Celebración de la primera*. Klopstock fue influido por Haller y los poetas paisajistas. Su lírica reunió los motivos más característicos del Romanticismo posterior: la admiración por la naturaleza, la representación en ella de los estados de ánimo del yo, la admiración por la inmensidad del mundo, y también por lo insignificante del ser humano ante este o la conciencia herderiana de que la lengua expresa la personalidad completa del hombre y el idioma el espíritu de un pueblo.

---

<sup>200</sup> En castellano no existe bibliografía específica de Klopstock, por este motivo señalamos: FISCHER, BERND: *Das Eigene und das Eigentliche: Klopstock, Herder, Fichte, Kleist, Episoden aus der Konstruktiongeschichte nationaler Intentionalitäten*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, 351 p.; MARTUS, STEFFEN: *Werkpolitik: zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. Bis ins 20. Jahrhundert; mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe, und George* (recurso electrónico), Berlin, New York, W. de Gruyter, 2007, 786 p.; SCHNEIDER, KARL LUDWIG: *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Carl Winter, 1965, 142 p.

<sup>201</sup> Sobre Milton, consúltese: BRADFORD, RICHARD: *The complete critical guide to John Milton*, London, Routledge, 2001, 215 p.; BROWN, CEDRIC: *John Milton: a literary life*, Basingstoke, Macmillan Press, 1995, 212 p.; LEWALSKI, BARBARA KIEFER: *The life of John Milton: a critical biography*, Oxford, Blackwell Publishers, 2003, 777 p.

La lírica de Klopstock influyó en Goethe. En el tercer cuarto del dicho siglo surgió el *Sturm und Drang*, que se opuso al racionalismo neoclásico para exaltar la rebeldía de la juventud, la pasión y la intuición creadora. La más honda vivencia que acompaña a Goethe a través de toda su vida es la vinculación y proximidad a la naturaleza. Para Goethe la naturaleza es en todo semejante a Dios y al hombre, tanto en lo más pequeño como en lo más grande. Según Goethe encontramos en todos los elementos la presencia de Dios como espíritu hecho naturaleza. Su pensamiento señala que sentimos la naturaleza como vital-pulsante y no mecánica, y a su manera buena y perfecta. Para Goethe lo verdaderamente divino en la naturaleza es la vida orgánica. La naturaleza irradia cualidades casi anímicas, es una fuerza espiritual plena de divinidad. Por eso, de todas las cosas ha de irradiar el placer de la vida. En ella residen pureza y gracia, cuando no se desfigura la naturaleza. El caos ha sido vencido por la fuerza ordenadora del cosmos que es nutrida por la prístina bondad del ser divino. La naturaleza es preferentemente vida y alma, impregnada por la ley del espíritu. Las primeras escenas del libro de Goethe *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister* (1807-1829), son también apropiadas al nuevo sentimiento de la montaña. En ellas se hace referencia a un paisaje rocoso, imponente en el que un niño expresa su deseo de vivir en los bosques y, en el que se encuentra, retirado, un naturalista que se dedica exclusivamente, sin ningún fin práctico, al conocimiento de aquellas rocas.

Otro de los primeros intérpretes literarios de la montaña fue Étienne Pivert de Senancour (1770-1846)<sup>202</sup>. Estuvo en Suiza en 1789. Su obra *Oberman* (1804) fue en principio una obra minoritaria, para adeptos, pero muy reconocida. El carácter romántico expresado en *Oberman* se logra mediante el retiro a la tranquilidad de las montañas. “Ese mundo nuevo en plena Europa, la alta montaña, tan tardíamente alcanzado por la cultura, cargado con el valor de lo sublime, es el buscado complementariamente en el siglo XIX por científicos que no renuncian aún a ser artistas y por artistas que no abandonan todavía una mirada naturalista (...)”<sup>203</sup>. Senancour en la edición de 1799 de su obra *Rêviers*, recuerda la inmutabilidad de los paisajes de la naturaleza alpina y la sencillez del hombre entre ellos. En la edición de 1802 se refiere, de nuevo, a la majestuosidad de las cimas alpinas. Senancour era consciente de que

---

<sup>202</sup> Su obra *Oberman* es analizada en el artículo: RODRIGUEZ FISCHER, ANA: *Obermann, de Étienne Pivert de Senancour*, Clarín: Revista de nueva literatura, Año nº 15, nº 90, 2010, pp. 67-68.

<sup>203</sup> MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO: (2004), 71.

escribía contra corriente, ya que en su momento, la mayoría de gente todavía veía con indiferencia cualquier lugar, o pensaban en términos de superstición. Pero este autor también tuvo momentos de desasosiego con respecto a la naturaleza, sobre todo, por la desaparición de algunos lugares o el cambio que pudieran experimentar. Pensaba que tal vez llegaría un día en el que la naturaleza pudiera dejar de existir debido a la acción humana, o que cambiaría por sí misma. Consideraba que si esto sucedía se dañaría la armonía natural.

En la literatura romántica se reivindica la libertad, tanto en la forma como en el contenido. Es una literatura revolucionaria que acaba con la normativa clásica, muestra de ello es que la novela se convirtió en el género preferido, a diferencia del Clasicismo donde destacaba el ensayo y la fábula, y se produjo una apertura a nuevos temas, como la naturaleza. La visión del paisaje que tienen los literatos románticos suelen ir pareja a la perspectiva que también tienen de ella los filósofos, los naturalistas y, sobre todo, los pintores de su misma generación.

La naturaleza que interesaba a los románticos no es la naturaleza ordenada sin exuberancia de los jardines que tanto gustaban a los neoclásicos. Se desarrolla un gusto por la verdadera naturaleza, por la naturaleza salvaje. El paisaje romántico por excelencia, más allá de las fronteras de cada país es el de las montañas y los lagos de Suiza. La naturaleza en la literatura romántica ya no cumple tan sólo la misión de servir de escenario, sino que además pasará a ser protagonista de singular vitalidad.

El Romanticismo literario se originó en Jena, ciudad muy vinculada al humanismo de la vecina Weimar, pero en ella surgen posiciones más polémicas, sobre todo, a través de Karl Leonard Reinhold (1758-1823)<sup>204</sup>, Friedrich Schiller y Johann Gottlieb Fichte. Jena se convirtió en un centro fundamental de recepción de la filosofía kantiana en los años noventa. Hacia 1795, era un centro neurálgico de la cultura alemana. Entre los más destacados miembros de esta escuela se encontraban August y Friedrich Schlegel,

---

<sup>204</sup> Algunas de sus obras fueron: *Briefe über die Kantische Philosophie (Cartas sobre la filosofía kantiana)*, 1786-1787; *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens (Ensayo de una nueva teoría de la facultad de representación humana)*, 1789; *Beiträge zur Berichtigung bisheriger Missverständnisse der Philosophen*, 1790; *Über das Fundament des philosophischen Wissens (Sobre el fundamento del saber filosófico)*, 1791; *Auswahl vermischter Schriften (Selección miscelánea de escritos)*, 1797.

Novalis, Friedrich Schleiermacher (1768-1834)<sup>205</sup>, Friedrich Joseph Wilhelm Schelling, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798)<sup>206</sup>, Ludwig Tieck, etc. Este círculo se disolvió a partir de 1800 y tiene su expresión característica en la revista *Athenäum*. El papel de Jena en el Romanticismo literario sólo es comparable al que desempeña la escuela de Dresde en la pintura de principios del siglo XIX. Pero al grupo de Jena, se sumaron otros como el berlinés y el de Heidelberg, comenzando ambos en 1797.

Novalis (1772-1801) “se distingue por encarnar la más profunda expresión del alma romántica”<sup>207</sup>. Consecuencia de algunas de sus vivencias, es que concibe el amor como una potencia cósmica. Se interesó por el misticismo de Jacob Böhme, lo cual le llevó a estudiar las fuerzas naturales ocultas. Su concepción de la naturaleza y su aspiración a la fusión del uno y el todo se aproxima a la filosofía de la naturaleza de Schelling.

Como consecuencia directa de la especulación filosófica y del florecimiento de lo irracional y lo esotérico a principios del siglo XIX, lo fantástico y la indagación psicológica se convierten en las materias temáticas más explotadas de la nueva literatura. Simultáneamente a la inauguración de esa temática se estrena también, con ella conectado, un nuevo género narrativo, el de la *Novelle*, ligado por sus ascendientes a la familia del relato folklórico y el cuento de hadas, de los que percibe también buena parte de su interés por lo fantástico.

Ya con Ludwig Tieck (1773-1853), la *Novelle* alcanza su condición definitiva, la esencia del argumento se fijará en la relación y conexión del hombre con las fuerzas de la naturaleza, por influencia directa de la *Naturphilosophie* de Schelling. La obsesión de esta filosofía de la naturaleza es la reunificación del ser, la reconstrucción de la

---

<sup>205</sup> Para conocer mejor la figura de Schleiermacher, existen interesantes publicaciones: GARCÍA GÓMEZ- HERAS, JOSE MARÍA: “Friedrich D.E. Schleiermahcher o La interpretación romántica de la religión y del cristianismo”, en *Burgense: Collectanea Scientifica*, vol. 10, nº 0, 1969, pp. 445-467; FLAMARIQUE, LOURDES: *Schleiermacher: la filosofía frente al enigma del hombre*, Navarra, Universidad de Navarra. EUNSA, 1999, 308 p.

<sup>206</sup> En relación a Wackenroder se pueden consultar: BEHLER, ERNST: “Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo”, en *La realidad musical*, coord. por Juan Cruz Cruz, 1998, pp. 273-291.; BLAS RELAÑO, JORGE: “Música y dimensiones oníricas en el romanticismo alemán: de Wilhelm Heinrich Wackenroder y a ETA Hoffmann”, en *Espacios y tiempo de lo fantástico: una mirada desde el siglo XXI*, coord. por Pilar Andrade Boué, Arno Gimber, María Goicoechea de Jorge, 2012, pp. 61-76.; RIVERA DE ROSALES, JACINTO: “La valoración estética de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck)”, en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, nº 40, 2006, pp. 92-118.

<sup>207</sup> GRAS BALAGUER, MENENE: (1983), 67.

concordia primitiva de un universo que había sido originalmente unitario y debería volver a serlo en el final de los tiempos. Esto evidencia, que el pensamiento de la *Naturphilosophie* influyó mucho en la literatura.

La separación del sujeto y el objeto, que se había convertido en problema fundamental de la teoría romántica, quedaba resuelta en la reconciliación entre el mundo espiritual y el sensual. Por eso los personajes de la *Novelle* se entregan a la quimera, el ensueño y la fantasía en la naturaleza. El principio fundamental que alimenta el género es que la naturaleza toda es en sí misma una parábola, un reflejo del gran alma del mundo.

Friedrich Schlegel consideraba la *Novelle* el mejor género para la expresión de lo subjetivo. Los protagonistas de estos relatos se verán tratados en su relación con la naturaleza, en especial con aquellas esencias misteriosas e inexplicables, exigiéndoles a veces una confrontación que descubra su composición interior. El motor de la acción será el deseo de alcanzar la reunificación del ser: el héroe se moverá buscando el placer inconmensurable de sentirse completo en esa comunión elemental con el entorno natural, único capaz de librarlo de la agitación que le tortura, porque sólo allí se sentirá parte del circuito eterno de la armonía, del organismo indivisible del que somos sólo diminutos seres particulares.

Según Schelling el aprendizaje de la identidad, la búsqueda del propio yo, tiene que basarse en el descubrimiento de la naturaleza, el hombre se reconoce más fácilmente en ella que en el espejo distorsionado de su propio ser interior. La naturaleza exterior no es sino la metamorfosis misteriosa de la interior, ambas mantienen una relación platónica que él simboliza en la flor azul (*Die Blaue Blume*) de *Heinrich von Ofterdingen* (1802), que fue también el símbolo del temprano Romanticismo en Alemania. La naturaleza es la única guía capaz de conducir al hombre en su itinerario vital, según la doctrina de Schelling. Del aquello Absoluto que es la naturaleza, sólo el arte es capaz de sacar su enseñanza oculta.

Schlegel entiende el universo a nuestro alrededor como una tangible, animada y sagrada revelación de la deidad: en contacto con la naturaleza se siente el mundo infinito, ella despierta las fuerzas divinas escondidas en el hombre y las exalta, inspira la

mayor energía y actividad del espíritu y convierte a los sentidos corporales en receptores del Absoluto.

Según la mentalidad romántica el que sabe interpretar la naturaleza comprende su propia vida en términos de eternidad. Hay por tanto una unidad metafísica entre el hombre y el universo que no puede enmascararse. La concordia entre el mundo interior del hombre y el paisaje exterior que proporciona ese sentimiento de paz al que se esconde en su seno, es el recuerdo de los momentos en los que el ser humano vivía aún feliz en unión con su medio.

La fascinación de sentirse inmerso en el círculo embriaga la conciencia. No todos están capacitados para la revelación del espíritu y la superación de las barreras humanas. El género de hombre con dotes para llevar a cabo esto recibirá el nombre de “artista” y su creación representará el conocimiento de lo más alto. Esa misión se la había encomendado al escritor desde el *Sturm und Drang*, pues ya en la concepción que tenían Goethe y Schiller, el artista resulta ser un mediador entre el hombre y la naturaleza, con la capacidad de saltar las barreras.

ETA Hoffmann (1776-1822)<sup>208</sup> y Tieck favorecieron en su obra esta encomienda sagrada del artista, para ellos la fuerza imaginativa está en constante trato con las fuerzas de la naturaleza y el fruto del arte será la manifestación de los secretos más profundos de ésta. La obra de Tieck, *Las peregrinaciones de Franz Sternsbald* (1798), muestra la creencia de este autor de que el paisaje debía interpretarse cristianamente y convertirse en simbólico. Es la obra que mejor recoge entre las de este autor, las meditaciones del artista en la naturaleza y la capacidad que ésta desarrolla en el primero para ver más allá de los estrechos límites del presente humano.

La concepción del poeta-sacerdote remite a la unión entre filosofía, religión y literatura en un todo inseparable que predicaba Friedrich Schlegel y que fue la forma de

---

<sup>208</sup> Diversos artículo y libros han sido publicados en torno su figura, entre otros: GARCIA WIDSTÄDT, INGRID: “La presencia de ETA Hoffmann en Gustavo Adolfo Becquer: una fantasía romántica”, en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 6, 2004, pp. 155-164.; JANÉS NADAL, ALFONSINA: “ETA Hoffmann y el libreto ideal”, en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 4, 2004, pp. 23-40.; VILLASANTE BRAVO, CARMEN: *El alucinante mundo de ETA Hoffmann*, Madrid, Nostromo, 1973, 185 p.

religiosidad inherente a la doctrina del Romanticismo. Sacerdote y artista son mediadores entre el hombre y el infinito de Dios; los misterios más profundos son propiedad de la poesía. El sacerdote-poeta habrá de servirse de su especial relación con los elementos para ejercer su magisterio propiamente, puesto que la naturaleza, como había sido descrita en *Heinrich von Ofterdingen* (1802), era la primera de las tres vías para llegar a la verdad oculta en el interior del hombre. Y no dejará de ser así de peligrosa, en cuanto que obliga a enfrentarse con el Yo interior. Les sucede a los personajes poseídos por ella, inmersos en el estado de ánimo de la *Waldeinsamkeit*, creación terminológica de Tieck en *Der Blonde Eckbert* (1797), que resume la esencia de aquella *Novelle*.

La *Waldeinsamkeit* representa la creación en la naturaleza (o por la naturaleza) de una atmósfera mágica, propicia para el sentimiento más íntimo, para el descubrimiento del Yo profundo en esa soledad de los bosques, cuando la conciencia se pone en contacto con el ser trascendente que todos poseemos. Como si de un sortilegio se tratara, el entorno atrapa y fascina al alma solitaria, y todo parece cobrar una vida insólita.

En el ámbito sagrado de la *Waldeinsamkeit* se unen, en el silencio de la noche, la melancolía del alma solitaria, y la música de la naturaleza. Inmerso en ella, el personaje sentirá el clamor, las llamadas, interpretará los signos, se sentirá recorrido por las fuerzas misteriosas, podrá descifrar las múltiples y variadas voces de esa naturaleza que es su interlocutora íntima.

En este contexto, la naturaleza deja de ser sólo el escenario pasivo, incluso supera el papel de reflejo del alma que habitualmente se le considera en el Romanticismo, para ser ella la que provoque, de forma activa, las cuerdas musicales de los sentimientos.

Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843)<sup>209</sup>, constituye una figura más independiente que el resto de literatos del Romanticismo. Su obra se caracteriza por el

---

<sup>209</sup> Sobre Hölderlin son destacados los siguientes títulos: GARCIA SÁNCHEZ, JAVIER: *Hölderlin y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979, 159 p.; HEIDEGGER, MARTIN: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983, 203 p.; WAIBLINGER, WILHELM: *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin y otros textos complementarios*, Madrid, Hiperión, 2003, 139 p.

deseo de comunicar un mundo de visiones y experiencias religiosas que el lenguaje literario no alcanza a expresar. En la Universidad de Tübingen trabajó amistad con Hegel (1770-1831)<sup>210</sup> en 1790 y con Schelling en 1791, los cuales debieron influir en él. Aquello que quería expresar le pareció imposible reducirlo a un lenguaje conceptual, de ahí que eligiera el lenguaje poético. Su obra *Hyperion* (1818) traduce el desesperado anhelo del autor por fundirse con la naturaleza, donde él veía la presencia de la divinidad. En *Der Tod des Empedocles* (1798-1799) muestra su propia experiencia personal con respecto al alejamiento de sus contemporáneos y su unión con la naturaleza.

Por su parte, en Francia los paisajes que más interés despiertan son *Meudon, Montmorency y Fontainebleau*. Se convierten en el asilo de quienes buscan la introspección. Estos lugares aislados son muy propicios para el género epistolar, en el que pueden apreciarse notas románticas. Se da a conocer otra vida más allá de los salones, y muchos de los impulsores acudirán a la naturaleza buscando asilo, como podemos leer en la correspondencia de Mlle. de Lespinasse(1732-1776)<sup>211</sup> o de Mme. de Houdetot(1730-1813)<sup>212</sup>. La contemplación de la naturaleza se convierte en un culto, en una fuente de inspiración y exaltación de la fantasía basada en la filosofía de Rousseau.

En el siglo XVIII varios literatos anticipan el Romanticismo en Inglaterra. James Thomson muestra en su lírica el paisaje como reflejo de las emociones del poeta. Sin embargo, el inicio del Romanticismo inglés puede fecharse en 1798, año de la publicación anónima de *Baladas líricas, con otros pocos poemas*, en realidad escrito por William Wordsworth Samuel Taylor Coleridge. En él se utilizaba por vez primera un lenguaje común para la expresión poética y se daba cuenta de la belleza de la

---

<sup>210</sup> Amplísima es la bibliografía publicada en relación a Hegel, por lo que es muy complicado señalar obras destacadas, pero podemos citar: ADORNO, THEODOR: *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1991, 191 p.; HEIDEGGER, MARTIN: *Hegel*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2009, 154 p.; RIPALDA, JOSE MARIA: *La nación dividida: raíces de un pensador burgués: G.W.F Hegel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 327 p.

<sup>211</sup> Jeanne Julie Éléonore de Lespinasse era hija ilegítima del Conde de Chamrond, Gaspard de Vichy. Fue la famosa organizadora del Salón de Reuniones Influyentes Sociales en París en la Rue Bellechasse, a mediados del siglo XVIII.

<sup>212</sup> Elisabeth Françoise Sophie Lalive de Bellegarde, Condesa de Houdetot fue una noble francesa que es, principalmente, recordada por el breve pero intenso amor que inspiró a Rousseau en 1757.

naturaleza como evasión del mundo burgués e industrializado. Esta obra se considera el arranque de la literatura romántica anglosajona, en concreto el prólogo está considerado como el manifiesto del Romanticismo inglés. Sus poesías, de lenguaje sencillo, reflejan el misterio y la emoción de la naturaleza. Wordsworth contempló con admiración el *Mont Blanc* y Coleridge, muy cercano a él, también mostró gran interés por las altas montañas, ya que incluso llegó a hacer un himno al amanecer en *Chamonix*. Aunque ambos son más “poetas lakistas”, es decir, la mayor parte de sus escritos están vinculados a la lluviosa Región de los Lagos.

### 2.3. El desarrollo de la geografía moderna

Al mismo tiempo que en la filosofía y la literatura, la nueva sensibilidad hacia la naturaleza también aparece en la ciencia. A mediados del siglo XVIII el notable desarrollo que experimentó el conocimiento científico, naturalista y geográfico, de la naturaleza intervino en la conformación del paisajismo moderno. No sólo avanzó el conocimiento empírico, muy centrado en las montañas, a través de los diversos viajes que llevaron a cabo los naturalistas y geógrafos, sino que arraigaron además nuevas maneras de ver la naturaleza como totalidad ordenada, y de entender el paisaje como la expresión, igualmente ordenada, de esa totalidad. Y precisamente por eso, por expresar el orden de la naturaleza, el paisaje pasó a ocupar un lugar destacado en el campo del conocimiento naturalista y geográfico.

Los fundadores de la geografía moderna fueron Alexander von Humboldt y Carl Ritter (1779-1859)<sup>213</sup>. La geografía moderna recogió la perspectiva paisajística que había comenzado a fraguarse en la segunda mitad del siglo XVIII, y participó en el enriquecimiento de esta perspectiva, haciendo del paisaje, de su conocimiento y de su valoración, una de las finalidades principales de su estudio.

Los viejos mitos o la información imprecisa fueron sustituidos por los datos y razonamientos aportados por quienes buscaban con rigor las leyes del mundo natural.

---

<sup>213</sup> En la obra de BECK, HANNO: *Carl Ritter, genio de la geografía: sobre su vida y su obra*, Alemania, Inter Naciones, 1979, 128 p., se pone en valor la figura de Carl Ritter como uno de los fundadores de la geografía moderna.

La característica más importante de la tradición geográfica moderna es el mantenimiento de la doble intención explicativa y comprensiva. El paisaje es para la geografía moderna la expresión del orden natural, y esa expresión se plantea en dos ámbitos inseparables: el ámbito de las formas, de la materialidad visible, de los hechos objetivables, y el ámbito de las cualidades y los significados, del orden interno, de la atribución subjetiva. La montaña es considerada por la geografía moderna como el lugar idóneo para estudiar la historia de la naturaleza.

El paisaje siempre se ha relacionado con la memoria histórica y la identidad nacional, y esto se puede observar, sobre todo, en el Romanticismo. Hay dos preceptos que llevan al patriotismo, a la identidad nacional y a la memoria histórica. Por un lado, el hombre está integrado en el orden natural que conforma el paisaje, de ahí esa conexión e identidad. “La relación del hombre con su medio natural, son fundamentales en la definición histórica de la nación y en la configuración de la identidad nacional”<sup>214</sup>. Por otra parte, la historia de los pueblos está ligada a los paisajes, porque éstos conforman las características de cada lugar y también de sus gentes.

Humboldt en su obra *Cosmos* (1845-1862) ya advierte de la renovación que se produce en la segunda mitad del siglo XVIII en el modo de conocer y de sentir la naturaleza y el paisaje. Los viajes de exploración le llevaron de Europa a América del Sur, parte del actual territorio de México, EE.UU, Canarias y Asia Central. Se especializó en diversas áreas de la ciencia como la etnografía, antropología, física, zoología, ornitología, climatología, oceanografía, astronomía, geografía, geología, mineralogía, botánica, vulcanología y el humanismo. Las aportaciones de Humboldt estaban directamente conectadas con la obra de Saussure: su acercamiento al paisaje responde en todo momento a la nueva sensibilidad de cuño romántico que estaba arraigando en el ambiente cultural europeo, aunando explicación y comprensión, razón y sentimiento, arte y ciencia, lo cual muestra a su vez una de las características principales del Romanticismo como es la dualidad. Humboldt recogió el legado de Saussure, con una visión científica, explicativa, del paisaje, pero recogió también el legado de Rousseau, con su paisajismo de signo predominantemente artístico, estético y

---

<sup>214</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Paisaje, historia y nación (A propósito del *Tableau de la géographie de la France*, de Paul de la Blache)”, en *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid -Fundación Duques de Soria, 2005, p. 41.

comprendivo. “En los paisajistas anteriores, en Rousseau o en Saussure, se había producido ya, como hemos dicho, una cierta convergencia de la explicación y la comprensión, de la mirada científica y la artística, aunque con un claro predominio, distinto según los casos, de una de esas dos dimensiones”<sup>215</sup>. La singularidad del paisajismo geográfico de Humboldt fue encontrar un modo mucho más equilibrado de relación entre la explicación y la comprensión del paisaje. Humboldt quería unir la historia natural y la estética. Eso fue lo que consiguió: conformar un modo geográfico de entender el paisaje, de verlo y de valorarlo, explicativo y comprensivo al tiempo, en el que ciencia y arte, razón y sentimiento, se dan la mano armónicamente.

La labor de Humboldt se ha prolongado posteriormente en los mejores exponentes del paisajismo geográfico moderno, igualmente empeñados en hermanar la explicación y la comprensión, como puede comprobarse, por ejemplo, en las visiones del paisaje de Élisée Reclus (1830-1905)<sup>216</sup> o Paul Vidal de la Blache (1845-1918)<sup>217</sup>. Su influencia posterior no sólo se dejó sentir en el mundo de la ciencia más interesado por explicar el paisaje, sino también en el ámbito del arte. El paisajismo de Humboldt tuvo así una influencia directa en la cultura europea decimonónica, en sus manifestaciones científicas y en sus expresiones artísticas y literarias. Y en esa influencia se enmarca la que tuvo en España, a través de Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, que apoyaron en el paisajismo geográfico de Humboldt su nuevo modo de ver y de valorar el paisaje español y, en particular, el de Castilla.

Humboldt creía en la conexión íntima entre el hombre y la naturaleza. Los humanos están inmersos en una interacción de fuerzas que ayuda a formarlos. Aunque no son meros recipientes pasivos de influencias externas, sino que las energías humanas cobran

---

<sup>215</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLAS: (2006), 115.

<sup>216</sup> Véase: FERRETTI, FEDERICO: “Europa y Occidente en la Nueva Geografía universal de Elisée Reclus”, en *Germinal: revista de estudios libertarios*, nº 7, 2009, pp. 27-54.; KOLLMANN, MARTA ISABEL; IGLESIAS, ALICIA: “La reinterpretación de un clásico: Elisée Reclus”, en *Theomai: estudios sobre sociedad, naturaleza y desarrollo*, nº 19, 2009, pp. 13-24; NETTLAU, MAX: *Eliseo Reclus: la vida de un sabio justo y rebelde*, Barcelona, La Revista Blanca, 1928, 310 p.

<sup>217</sup> En relación a su figura, son importantes: COURTOT, ROLAND: “Los dibujos de trabajo de campo de la Escuela francesa de Geografía (Paul Vidal de la Blache y Pierre Deffontaines)”, en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, nº 70, 2010, pp. 85-100; COURTOT, ROLAND: “Un voyage de Paul Vidal de la Blache en Espagne dans la huerta de Valence (1960)”, en *Historia, clima y paisaje: estudios geográficos en memoria del profesor Antonio López Gómez*, 2004, pp. 449-456; MERCIER, GUY: “La géographie de Paul Vidal de la Blanche face au litige guyanais: la science à l’épreuve de la justice”, en *Annales de la géographie*, nº 667, 2009, pp. 294-317.

vida debido al desafío de estas fuerzas que simulan una acción creativa y al mismo tiempo la limita. Según Humboldt el estudio de la naturaleza era vital para entender el mundo moral. Para él el conocimiento natural sólo podía obtenerse sumergiéndose uno mismo en las acciones de la naturaleza, registrando y observando cómo la naturaleza inscribía sus patrones en el mundo y en nosotros. Humboldt creía firmemente que los instrumentos científicos eran extensiones de los sentidos de los naturalistas, dispositivos de registro que medían hechos, que hablaban del alma. Consideraba que el lenguaje secreto de la naturaleza sólo podía ser descifrado investigando.

Entre las contribuciones de Humboldt a las ciencias, debemos considerar el descubrimiento de la montaña. Sin embargo, no fue el precursor en los estudios de la montaña, sino que es el continuador de la labor emprendida, como hemos dicho anteriormente, por Jean Jacques Rousseau y Horace Bénédicte de Saussure. La montaña es un elemento típico del paisajismo romántico, como el mar, o las planicies extensas. Son espacios ajenos a la intervención humana y, también deshabitados, son espacios libres.

Cuatro son las contribuciones fundamentales de Humboldt al conocimiento de la montaña. Su primera contribución fue, sin duda alguna, las innumerables escenas o cuadros de la naturaleza que aparecieron en sus obras, desde *Tableaux de la nature* (1868) hasta *Cosmos* (1845-1862). Unas escenas que unen el sentimiento y el dato medido. Otra de sus aportaciones es su ensayo sobre la geografía de las plantas. Se trataba de vincular la vida vegetal a las condiciones de su medio, y para ello, no sólo era importante anotar la altura sino también las condiciones de humedad, insolación y características del substrato sobre el que crecían las plantas. La vegetación define para él, los rasgos propios, naturales y sociales, de las diversas regiones del planeta. La tercera de sus aportaciones es la hipótesis plutonista por la cual el vulcanismo no era únicamente un fenómeno local sino que, precisamente, las fuerzas internas del planeta eran capaces de generar también cadenas de montañas. Ello le llevó a efectuar continuos análisis de las muestras recogidas, a recopilar información histórica, acerca de temblores y fenómenos telúricos en general, y a tratar de concluir la posible relación entre ellos. La última de sus aportaciones es el cálculo de la posición geográfica y de las alturas, que le llevó un tiempo considerable. Muchas de las observaciones realizadas al respecto tenían como objeto fijar la latitud, la longitud y la altura de diversos puntos de

su recorrido: una información básica para el conocimiento del territorio y la confección de una mínima cartografía. También para dibujar el cuadro de las condiciones en las que vivían los seres vivos, concretamente las plantas, y poder establecer comparaciones con otras zonas del planeta. Pero, sobre todo, para conocer la dinámica de la corteza terrestre.

Entre los numerosos viajeros, naturalistas y científicos que alimentan la imaginación del joven Humboldt, hay que citar a Georg Forster (1754-1794)<sup>218</sup>. Forster, considerado el fundador de la literatura moderna de viajes fue el continuador alemán de la obra de Rousseau y seguidor de Bernardin de Saint Pierre en el ámbito de la literatura descriptiva. Forster escribe en una prosa alemana refinada, científicamente objetiva y obtiene con ello un resultado que resulta a la vez apasionante y muy legible. Sus obras se distinguen del resto de la literatura de viajes anterior porque no son una mera sucesión de datos; son coherentes y presentan hechos evidentes y seguros, etnológicamente hablando, que tienen su origen en observaciones detalladas. A menudo interrumpe su descripción con alguna reflexión filosófica sobre lo contemplado. Humboldt también ofrece una atención especial al Hombre, del que estudia los comportamientos, necesidades, costumbres, religiones, así como las formas de sociedad.

En Humboldt, como también en Saussure a quién conoció en 1795 y en Goethe, con quién trabó una importante amistad a partir de 1894, la naturaleza es el centro de su atención. Frente a ella, el ser humano, incluidos ellos mismos como relatores, adquieren una dimensión nimia. No se trata ya de preservar la objetividad y el interés científico, se trata de la posición que el ser humano ocupa en su descripción. En el paisajismo romántico existe una obsesión por los espacios poco o nada humanizados, y frente a ellos el ser humano desaparece, ha sido expulsado o se autoexcluye. Humboldt reporta no sólo a los europeos las riquezas naturales de ultramar, sino también la magnificencia y unidad del paisaje contemplado, bajo su prisma, confluyen el dato y la percepción.

---

<sup>218</sup> En castellano es complicado encontrar publicaciones sobre Georg Forster, la mayoría son en alemán, muestra de ello son: ENZENSBERGER, ULRICH: *Georg Forster: Weltumsegler und Revolutionaer*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1979, 188 p.; STEINER, GERHARD: *Georg Forster*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, 336 p.

Las obras de Humboldt comparten unas características generales. En ellas utiliza el modo narrativo de la literatura de viajes. Usa con frecuencia la visión panorámica, que empleada también en los grabados, permite a Humboldt expresar el orden del paisaje, señalar sus principales componentes y la organización que definen conjuntamente a través de sus relaciones. El afán de cuantificación y la visión roussoniana de la naturaleza aparecen constantemente en la obra de Humboldt. “Supo aprovechar la ventaja de los numerosos instrumentos de medición que en aquel siglo XVIII contribuyeron a un cambio en la percepción de la naturaleza y de sus fenómenos, pero, paralelamente, también se encuentra en él la reacción, si no contraria, si correctiva de los excesos del racionalismo”<sup>219</sup>. Hay una doble presencia de la dimensión explicativa y comprensiva, presente tanto en las imágenes literarias como en las contenidas en los grabados. Es decir, la visión científica, analítica y explicativa, se acompaña de la mirada comprensiva, que busca captar y expresar las cualidades del paisaje, la dimensión estética y sentimental de lo que se representa. Es explicativa porque intenta describir aquellos aspectos objetivos del paisaje y comprensiva porque quiere transmitir lo que a nivel interior, sentimental expresan estos paisajes. En sus obras consagra artísticamente el paisaje y son evidentes los elementos románticos: protagonismo de la Naturaleza, el paisaje trágico e inaccesible, la constante referencia al devenir, a la historia (natural y humana) y al constante mudar de las cosas.

Dos de las obras de Humboldt más importantes son: *Cuadros de la Naturaleza* (1808), un auténtico manifiesto del paisajismo geográfico moderno en el que aúna la razón y el sentimiento; y *Vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), donde incluye a la vez imágenes literarias y gráficas. Humboldt no entendía los grabados como una mera ilustración de los textos, sino que eran un testimonio científico igual de valioso que los textos.

También destaca su obra *Cuadros de la Naturaleza* (1808). Esta obra ofrece un nuevo modo de entender geográficamente el paisaje. Muestra las claves del paisajismo moderno, con su dirección científica y con la cultural. En este libro Humboldt recoge sus experiencias paisajísticas más destacadas de su viaje americano y plasma en él su idea de que la naturaleza influye en la disposición moral de los hombres. El gran interés

---

<sup>219</sup> SUNYER MARTIN, PERE: (2000), 58.

de Humboldt, patente en esta obra, era explicar y comprender el paisaje, ya que para él este es expresión del orden natural porque muestra aspectos objetivables y aspectos del orden interno. La ciencia geográfica del paisaje muestra lo que este es y lo que significa.

Las obras mencionadas de Humboldt abrieron la puerta del paisajismo geográfico moderno, un modo de ver el paisaje conectado con la sensibilidad romántica de su tiempo y con las maneras de entender el orden natural a ella asociadas, interesado al tiempo en explicar el paisaje y en comprenderlo, atento en todo momento, sin dissociarlas, a la dimensión natural y a la dimensión cultural del paisaje. Ése fue el modo de concebir el paisaje que adoptó la primera geografía moderna, y que después se prolongó en la tradición geográfica posterior, a lo largo de los siglos XIX y XX.

Por su parte, entre los logros de Carl Ritter, destacan las explicaciones de las relaciones existentes entre el medio físico y la vida del hombre, prestando menos atención a los fenómenos físicos y poniendo el acento en la vida social y los procesos históricos. Junto a Alexander von Humboldt, está considerado uno de los precursores de la moderna geografía y uno de los fundadores de la *Berlin Geographical Society*. Desde 1820 hasta su fallecimiento, ocupó la Cátedra de Geografía en la Universidad de Berlín.

La obra maestra de Ritter, formada por diecinueve volúmenes, *Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und Geschichte des Menschen* (*Las ciencias de la Tierra en relación a la Naturaleza y a la Historia de la Humanidad*), escrita en 1817-1859, desarrolló el tema de la influencia del medio físico en la actividad humana. Según Ritter la estructura física de cada país es un elemento decisivo en el progreso histórico de cada nación. A pesar de su extensión, el trabajo quedó incompleto debido a la muerte del autor, cubriendo solamente Asia y África.

El impacto de Ritter en la Geografía ha sido, especialmente, destacable porque fortaleció una nueva concepción de la misma. Según su punto de vista, la geografía es un tipo de “anatomía” de la Tierra: ríos, montañas, glaciares, etc., son distintos órganos cada uno de los cuáles posee sus propias funciones, y, como éste marco físico es la base del hombre, lo determina durante toda su vida. Así la estructura física de cada país es un elemento decisivo en el progreso histórico de cada nación.

Las teorías de Ritter han tenido, implicaciones en la geografía política. Su concepción de un modelo orgánico del Estado ha sido usado para justificar la teoría del *lebensraum* (espacio vital), incluso a costa de la eliminación de otra nación o pueblo, interpretando que la conquista es una necesidad biológica para el crecimiento del Estado.

Su obra principal, *Geografía General Comparada* (1817) constaba de veintiún volúmenes. Este proyecto se situaba en el marco de la tradición intelectual alemana de la filosofía de la historia desarrollada por Herdery Hegel. Para Ritter el objetivo de la geografía científica es la organización del espacio en la superficie terrestre, teniendo un papel muy importante en el devenir histórico del hombre.

Por tanto, objetividad y subjetividad caracterizan la visión moderna del paisaje, y por ende la ciencia moderna del paisaje. Para la geografía moderna, el paisaje no es sólo un constructo cultural, sino que es algo más, es aquello que puede determinar la idiosincrasia de un determinado lugar y de una determinada colectividad.

#### **2.4. La pintura de paisaje en el Romanticismo: Un reflejo de la naturaleza y del alma.**

En la última década del siglo XVIII, ante la doble conmoción que supusieron las etapas finales de la Ilustración y la Revolución Francesa, las inquietudes que habían empezado, poco a poco, a experimentarse a lo largo del siglo cobraron una significación más profunda y compleja. De estos cuestionamientos comenzaron a surgir nuevas convicciones: la fe en la primacía de la imaginación, las potencialidades de la intuición, la importancia de las emociones y de la integridad emotiva y, por encima de todo, la individualidad y el valor único de todo ser humano en medio de un cosmos en mutación constante.

El arte se vio influido por esta transformación radical del pensamiento occidental y desempeñó a la vez un importante papel en él. La obra de arte empezó a ser considerada

no como mero reflejo de la realidad o encarnación de un ideal inmutable y racionalmente concebido, sino como una forma de penetrar en la vida de las cosas. La teoría del arte mimetista se vio reemplazada por otra de tipo expresiva.

El Yo romántico entiende la libertad como un derecho, de ahí que el principal objetivo del arte de estos momentos sea luchar contra las reglas. Según los románticos, el artista debe obedecer a la inspiración. Éste es visto como un superhombre, se tiene confianza en el genio porque el genio es un regalo de Dios o de la Naturaleza, no se puede propiciar. Se tenía la idea de que el artista debe expresar las creencias, esperanzas y temores de su época y de su país, pues el nacionalismo es una forma colectiva de individualismo íntimamente relacionado con la idea de libertad. El acento se pone en el valor supremo de la sensibilidad personal del artista y se halla en íntima relación con las nociones de autenticidad, sinceridad y experiencia vital que desembocan en la idea romántica de verdad personal. De esta manera la validez de una obra de arte pasa a residir en ella misma, pues adquiere coherencia interna en la medida en que es reflejo de la experiencia vital del artista.

La pintura del Romanticismo puede considerarse, como la expresión de una nueva sensibilidad que se rebela y se libera de las reglas establecidas con el fin de buscar nuevas fuentes de inspiración. También puede definirse como la imagen de un individualismo triunfante. “La obra de arte debía nacer no fuera, sino en el centro de lo inmediatamente sensible”<sup>220</sup>. Por lo tanto, la base de la obra de arte romántica la conformaban el sentimiento y el instinto.

En el Romanticismo en general y, muy en especial en el arte, el pietismo<sup>221</sup> fue fundamental. El pietismo constituye un fenómeno de renovación religiosa sometido a

---

<sup>220</sup> PAZ, ALFREDO DE: (1992), 222.

<sup>221</sup> El movimiento pietista quedó profundamente arraigado en Alemania. Era una rama del Luteranismo y consistía en el estudio cuidadoso de la Biblia y en el respeto profundo por la relación personal del hombre con Dios. Los pietistas alemanes tenían una intensa vida interior, desarrollaron una gran cantidad de literatura muy conmovedora, altamente personal y emocional, y mostraban rechazo por lo intelectual. Sobre todo, se caracterizan por un profundo odio a Francia, producto de una sensibilidad nacional herida y de una espantosa humillación nacional, que es la raíz del movimiento romántico entre los alemanes. Este odio se debía en gran parte a la Guerra de los Treinta años, cuando tropas extranjeras, que incluían las francesas, destruyeron y eliminaron a una gran porción de la población alemana. Es interesante el artículo de RODRIGUEZ BAIGORRIA, MARTÍN: “Hölderlin y el contexto cultural pietista”, en *Revista de filología alemana*, nº 19, 2011, pp. 103-114.

numerosas transformaciones en su desarrollo a lo largo del siglo XVIII, cuyos rasgos esenciales son la apocaliptomanía, la interiorización y el individualismo religiosos, que se reflejan en el ejercicio de una escrupulosa moralidad en pequeñas comunidades independientes que no se supeditaban al concepto institucional de Iglesia y perseveran ante todo en el proyecto del sujeto religioso particular. La proyección en el paisaje, por ejemplo en obras de Friedrich y Runge, tiene ineludibles componentes pietistas. Consideran lo divino como figurativamente irreductible, intangible, que no se puede restringir a una materialización conforme al placer de los sentidos, sino que pasa a dar contenido religioso a la pintura de paisaje, en la que exalta la infinitud inabarcable de una naturaleza en la que, ocasionalmente, aparece derruida la Iglesia cristiana.

Las ideas renacentistas y barrocas (objetividad del acto creador, imitación de la naturaleza y sentimiento de lo orgánico) se abandonan y se sustituyen por nuevos programas y por la libertad subjetiva del creador. Los modelos fijados por el pasado no daban ninguna respuesta a sus preguntas sobre el origen de la forma, sobre la expresión vital y auténtica. Era la naturaleza la que debía darle esa respuesta, y el desarrollo inagotable y vivo de sus fuerzas le ponía ante sus ojos el ejemplo de la auténtica espontaneidad y de una instintiva creatividad. Esta es la razón por la que, a menudo, los temas naturales parecían concentrar en sí las fuerzas figurativas más vivas. La naturaleza era entendida como fuente inagotable de todo ser.

El arte clásico se caracterizaba por la disciplina, la composición compleja, casi escultórica y el dibujo preciso. El arte romántico, al contrario, buscaba el color y el movimiento capaz de expresar la espontaneidad, la fuerza contenida, el drama. Esta importancia al colorismo consiste en basar la unidad y la construcción del cuadro en la armonía cromática más que en la organización de las líneas. Se subrayan todos los efectos matéricos y los contrastes de tono y colores. Estos son luminosos, e incluso ácidos, aislados en contrastes de efecto inquietante, e impregnan la imagen con una intensa capa de irrealidad debido al brillo de las irisaciones, a la lisura y al aislamiento de los tornasolados. El color local es usado como factor de exaltación de partes individuales en un surtido más abigarrado. El estímulo que adquiere el color local en el paisaje procede también de la atención por la empiria.

Pero los artistas del romanticismo sí heredaron la enorme seriedad del Clasicismo y su rechazo por el arte frívolo o meramente decorativo. Trataban de expresar ideales que pudieran ser experimentados tan sólo en el alma individual, y situados más allá de los límites del razonamiento lógico.

En la pintura romántica el marco no separa al modo clásico. Todos los elementos que integran la obra, y entre ellos el marco, invaden la realidad como entidad formal única y como proceso específico de vida. La accesibilidad que favorecen los escalones insinuados al pie del cuadro *El altar de Tetschen* de Caspar David Friedrich, se opone a la separación clásica del ámbito del espectador respecto al lugar, tiempo y espacio de la esfera artística, pero, en la misma medida, induce frontalmente a la vivencia y permite que se invada el espacio de la existencia con una realidad única, afirmando una condición íntegra del icono. El marco, antes de separar la realidad de la ilusión del espacio lo que hace es integrarlos en una sociabilidad estrictamente formal y artística.

En resumen, en lugar de reflejar los valores intemporales y universales del clasicismo, toda obra de arte romántica es única, es la expresión de la experiencia vital personal del artista. Es el arte del individuo que no encuentra otra justificación que la de su soledad y su libertad, su impaciencia y su nostalgia, su alienación social y su necesidad de comunión mística con la naturaleza.

La gran revolución que experimenta la pintura en estos momentos se produjo en el paisaje, que los clásicos habían despreciado como un género inferior, y generalmente sólo era utilizado en el Clasicismo como marco a seres mitológicos o heroicos. El cambio supuso pintar la naturaleza por sí misma, y traducir un estado de ánimo íntimo haciendo que el artista transmita su emoción al espectador mediante su incorporación en la obra. También se antepuso el color al dibujo, ya que los neoclásicos consideraban el dibujo esencial en la pintura. Otro gran descubrimiento romántico, es la acuarela. Aunque usada desde el siglo XVI, alcanza su mayor desarrollo en Inglaterra, por lo que este país alcanza un protagonismo muy importante en la pintura. La técnica de la acuarela fue exportada a Francia por pintores británicos. Además, se produjo una rehabilitación de la caricatura que alcanza con Daumier una gran perfección, y se consiguen grandes avances técnicos en los procedimientos gráficos: renovación del

grabado en relieve sobre madera, el grabado en bajorrelieve, introducción de la litografía y resurgimiento del aguafuerte.

En Inglaterra y Alemania el paisaje se convirtió en el género más importante, mientras que en Francia o España prevalecía la pintura de historia. Para nuestro trabajo, el Romanticismo que realmente nos interesa es el alemán, en concreto su pintura de paisaje, ya que es el que llega a la Institución Libre de Enseñanza de la mano de Julián Sanz del Río (1814-1869). Aunque es imprescindible hacer referencia a la pintura de paisaje inglesa para tener una visión más completa del nuevo entendimiento de la naturaleza en el Romanticismo, y en concreto en la pintura de paisaje.

En estos momentos se realizan diversos tipos de pintura de paisaje, pero nosotros nos centraremos en aquella que realmente tiene una visión objetiva y a la vez subjetiva de la naturaleza, prestando especial atención a la montaña. Aunque no haremos hincapié en las otras tipologías paisajísticas, es interesante comentarlas para así poder tener una visión un poco más completa de la pintura paisajística que se desarrolla en estos momentos.

Lo mismo sucede con los artistas, nos centraremos en aquellos artistas que muestran en su obra una visión dual del paisaje y, sobre todo, aquellos artistas y sus obras que utilizan el tema de la montaña. Pero es necesario citar a otros que, aunque no trataban el tema de la montaña, sí muestran en sus obras una visión objetiva o subjetiva de la naturaleza, como es el caso de Runge. Incluso se citará a pintores paisajistas, que aunque alejados del tema de este trabajo, son de obligada cita, siendo claro ejemplo de ello John Constable.

Anterior a estos momentos existen grandes maestros paisajistas, como los del Barroco, época en la que destacan Nicolas Poussin y Claude Lorrain que realizaban escenas mitológicas. Pero en el Romanticismo los paisajes se convierten en evocaciones espirituales, tienen un carácter panteísta y místico. En el paisaje todos los elementos son un símbolo determinado, la naturaleza es la creación de Dios. Siempre se representan paisajes que insuflan en el espectador: fascinación, terror, sobrecogimiento, etc, que crean la sensación de una naturaleza poderosa frente a la cual el hombre se siente insignificante.

Durante el siglo XVIII se había ido creando ya un tipo de pintura de paisaje para la exacta representación de temas de interés científico o histórico: montañas, glaciares y volcanes o edificios clásicos, medievales y modernos. Era una pintura descriptiva, estática y estaba muy dominada por el racionalismo. Se consideraba mera topografía, y ocupaba una posición muy baja en la jerarquía de los géneros. Pero iba a desempeñar un papel muy importante en el desarrollo del arte del paisaje y es significativo que tanto William Turner (1789-1862)<sup>222</sup>, como Friedrich comenzaron sus carreras con cuadros de este tipo.

El cuadro paisajista de estos momentos cumple con una serie de funciones que deben ser citadas. En primer lugar, como señalaba Carl Gustav Carus (1789-1869), el objetivo de los cuadros de paisaje del Romanticismo era expresar el estado de ánimo del artista mediante los correspondientes estados de la naturaleza. En segundo lugar, la pintura de paisaje romántica quiere plasmar la historia de la naturaleza, muy especialmente, los procesos del devenir y desvanecer, de ahí las representaciones de ciclos de paisajes que muestran el curso del día o del año, que simbolizan el ciclo natural. Por este motivo, en los paisajes románticos también aparecen ruinas de catedrales, monasterios y castillos, monumentos megalíticos, ermitaños, caballeros. Relacionado también con este interés por mostrar el devenir está el estudio geológico del paisaje representado, ya que así se pueden ilustrar los procesos de génesis y decadencia de la naturaleza, lo cual muestra la parte más objetiva de la pintura de paisaje romántica.

Los paisajes del artista romántico, por idealizados que puedan parecer en ocasiones, están siempre conectados con la naturaleza, con la realidad natural: no son creaciones alegóricas o ilustraciones teológicas, sino expresión más o menos poetizada de la naturaleza a la que pertenece el hombre. El artista romántico quiere conocer la naturaleza, estudiarla, describirla y al tiempo sentirla.

---

<sup>222</sup> También sobre Turner existe un gran número de publicaciones, a parte de las utilizadas para este trabajo, citaremos: KELLY, FRANKLIN: "Joseph Mallord William Turner: El resplandor y la fuerza", en *Numen: Revista de arte*, nº 2, 2008, pp. 38-59; REYNOLDS, GRAHAM: *Turner*, London, Thames and Hudson, 1969, 216 p.; SHANES, ERIC: *Turner: the life and masterworks* (recurso electrónico), London, Parkstone, 2004, 208 p.; SUBIRANA VILANOVA, MIRIAM: "J.M. William Turner y el mar: el espacio, lo sublime y el infinito", en *Espiral de las artes: publicación cultural*, vol. 1, nº 2 (MAY), 1993, pp. 39-43.

El hombre romántico busca sus señas de identidad en la naturaleza, que le atrae pero al mismo tiempo le produce miedo. Es por ello que en la pintura el paisaje cobra verdadera autonomía, a diferencia de la época neoclásica donde el paisaje sólo era utilizado como complemento del tema principal. Los pintores de esta época crearon una nueva pintura de paisaje, proyectando en sus obras su propia sensibilidad y emociones. En estos momentos el cuadro de paisaje es un símbolo que muestra el estado de ánimo y la emoción de quien lo realiza, estados como el miedo a la soledad, consecuencia de la desaparición de la idea renacentista, de que el hombre era el centro del universo. Ahora el hombre se siente sólo ante el universo

Uno de los elementos constitutivos del paisaje romántico es lo infinito. En el clasicismo la concentración de los detalles individuales no dejaba lugar para la percepción de la grandeza. En el Romanticismo hay un intento de representar la inmensidad de los elementos hallados en la Naturaleza. La diferencia no es más que el contraste entre una actitud activa y otra pasiva frente a las cosas espirituales. En el Clasicismo se refleja la grandeza del ser humano en confrontación a la naturaleza, por el contrario, en los paisajes románticos se relega al ser humano a un papel contemplativo, mientras que el influjo de la naturaleza se hace perceptible.

El paisaje adquiere un componente espiritual decisivo, lo cual es uno de los motivos por los que alcanza tanta importancia. En estas pinturas, la naturaleza aparece como escenario de fuerzas superiores, como un símbolo de divinidad, pero también hace referencia a la, ya citada, soledad del hombre frente al universo.

En el siglo XVIII, surgen dos categorías estéticas que adquirirían una gran importancia, son lo pintoresco y lo sublime. Nuestra trabajo está más relacionado con lo sublime, ya que estudiamos la nueva visión que se tiene de la naturaleza en el Romanticismo, pero más conectada con la montaña, y su visión como elemento terrorífico pero también como elemento “magnífico”. Pero no por ello dejaremos de explicar la otra categoría estética de lo pintoresco, ya que es fundamental para comprender con mayor plenitud la pintura de paisaje que en estos momentos se desarrollaba en Inglaterra.

Lo sublime es el concepto capital de la teoría romántica. Es lo que define y hace destacar este sistema estético sobre el resto. Lo sublime es una categoría estética, derivada principalmente de la obra *Sobre lo sublime* del escritor griego Pseudo-Longino<sup>223</sup>, y que consiste fundamentalmente en una belleza extrema, capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. Con posterioridad a Pseudo-Longino, los autores, más importantes, que tratan el concepto de lo sublime son:

Nicolás Boileau (1636-1711)<sup>224</sup>: En el pensamiento de este poeta y crítico francés se observa la gran influencia de las ideas de Pseudo-Longino, lo cual también es muestra de la gran importancia que adquirieron los conceptos de éste en el siglo XVI y, en concreto, en el arte barroco. La importancia de Boileau no reside en la aportación que hizo al concepto de lo sublime, sino en que su obra *Tratado de lo sublime* (1674) es la primera traducción al francés de un tratado antiguo, lo cual contribuye a crear la noción de estética que tenemos hoy en día. Según Catalina González “Lo Sublime en Longino, adoptado por el siglo XVIII inglés, pierde todo su peso retórico y se convierte en una “noción puramente estética”. Boileau es el primero en contribuir a dicha transformación. Aunque situado en la perspectiva neoclásica, Boileau comparte la idea moderna según la cual la retórica se reduce a asuntos de estilo, del embellecimiento artificial y accidental del discurso, y no tiene nada que ver con el contenido del mismo”<sup>225</sup>. Para Boileau en el pensamiento de Longino lo sublime es lo extraordinario, lo sorprendente y lo maravilloso.

Joseph Addison (1672-1719)<sup>226</sup>: Define lo sublime como aquello que produce emociones contradictorias en el espectador, el cual siente ante tal situación u objeto,

---

<sup>223</sup> Se estima que pudo vivir entre en siglo III a.C y el siglo I d.C, pero la información en torno a su figura es escasa. Algunos artículos pueden resultar esclarecedores: LÓPEZ EIRE, ANTONIO: “En torno al tratado Sobre lo sublime de Dionisio Longino”, en *Myrtia: Revista de filología clásica*, nº 17, 2002, pp. 175-190.

<sup>224</sup> Boileau escribió obra poética pero también ensayos. En lo que se refiere a estos, los títulos son: *Tratado de lo sublime (Traité du sublime)*, 1674; *Diálogo sobre los héroes de novela (Dialogue sur les héros de roman)*, 1688; *Reflexiones críticas sobre Longin (Réflexions critiques sur Longin)*, 1694; *Cartas a Charles Perrault (Lettres à Charles Perrault)*, 1700.

<sup>225</sup> GONZÁLEZ, CATALINA: “Las huellas de lo sublime retórico en la Tercera Crítica de Kant”, en *Inmanuel Kant: vigencia de la filosofía crítica*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores: Universidad Nacional de Colombia: Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana, 2007, p. 466.

<sup>226</sup> Sobre Addison se puede consultar: LARA NIETO, MARIA DEL CARMEN: “El buen gusto en la educación estética: Baltasar Gracián y Joseph Addison”, en *Revista de educación de la Universidad de*

atracción y repulsión al mismo tiempo. Trata sobre lo sublime en su ensayo, *Los placeres de la imaginación* (1712). A Addison se le debe buena parte de las bases del programa romántico. Consideraba que la imaginación era la fuente principal de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo, además esboza diversas categorías estéticas que después tendrán gran protagonismo. En sus planteamientos ya está presente el vínculo entre lo sublime, lo moral y lo ético, otra de las bases teóricas del Romanticismo.

Edmund Burke, quién en 1757 con su *Ensayo acerca de los orígenes de nuestras ideas sobre lo Sublime y lo Bello* intenta buscar las causas de lo sublime<sup>227</sup>. Considera lo sublime y lo bello como cualidades morales. Burke creía que los antiguos no habían separado adecuadamente lo bello de lo sublime, y que por la necesidad de valorar el arte en la Antigüedad estos conceptos se asociaron a sentimientos morales. De esta manera Burke se propone investigar la posibilidad de una teoría de las pasiones humanas a partir de una metodología inductiva que pretende examinar, como punto de partida, las pasiones del propio individuo, estudiando, en primer lugar, la propiedad de las cosas que, por la experiencia, influyen en las pasiones y, posteriormente, las leyes de la naturaleza por medio de las cuales esas propiedades pueden afectar los cuerpos y excitar las pasiones, teniendo como objetivo encontrar reglas que puedan ser aplicadas a las artes imitativas. Según Burke, todas las sensaciones tienen como base una relación entre placer y dolor que corresponde a las contracciones y descontracciones musculares y de los ejes nerviosos: el placer dilata mientras el dolor contrae. Burke postula la existencia de un grado cero del placer o dolor: la indiferencia, negando así, la idea de que el placer es la ausencia de dolor y de que el dolor, nada más es la ausencia de placer. De esta manera, introduce la idea de placer y dolor positivos, diferente de la idea aceptada en la época que evocaba sentimientos derivados de la disminución del dolor y del placer. Burke afirma la existencia de dos tipos de placer: uno que se relaciona con lo bello, y el otro con lo sublime. El sentimiento relativo a lo sublime es el deleite, siendo una especie de regreso a la indiferencia, un mixto de terror y sorpresa, de naturaleza sólida y

---

Granada, nº 15, 2002, pp. 155-174; RAQUEJO GRADO, MARIA ANTONIA: "Joseph Addison", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, coord. por Valeriano Bozal Fernández, vol. 1, 1996, pp. 46-50.

<sup>227</sup> Sobre la idea que tiene Burke de lo sublime son interesantes: BLACKWELL, MARK: "The sublimity of taste in Edmund Burke's "A philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the sublime and beautiful", en *Philological Quarterly*, vol. 82, nº 3, 2003, pp. 325-347; CRUZ, FRANCISCO: "Estética de lo sublime" en *Analecta: revista de humanidades*, nº1, 2006, pp. 135-142.

severa que compone la experiencia de lo sublime. En lo sublime la primera emoción es el espanto, la pasión que impide el raciocinio, seguida de otras que ya tienen en sí un carácter racional: la admiración, la referencia, el respeto. Ese sentimiento comienza con su aspecto visual afirmando el terror experimentado delante de un objeto que contiene en sí la posibilidad de infligir dolor o muerte. Esa inversión en las relaciones de poder, hace que el hombre experimente la impotencia mediante esa fuerza que le sujeta. Lo sublime también puede ser experimentado delante de un objeto ilimitado, que sobrepase los límites de la capacidad de la comprensión. Por lo tanto, en Burke, el placer estético proporcionado por lo sublime pasa a ser orgánico, subjetivo. El placer y el dolor se hacen responsables de la sensación estética: si el placer garantiza la multiplicación de las especies, el dolor está conectado a la auto-conservación.

Immanuel Kant: Su obra sobre este tema es *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, 1764. Kant define lo sublime como aquello que conmueve. Insiste en la conexión de lo sublime con los sentimientos que producen una respuesta emocional intensa, y no siempre positiva, ya que lo sublime puede estar unido a lo terrible, y hasta al horror y la melancolía. Kant afirma que lo bello concuerda con lo sublime en la medida que ambos reivindican, simplemente, el sentimiento del placer y no el conocimiento del objeto. Como indica Ribeiro, “(...) el sentimiento de lo sublime no sólo sería el lenguaje del sentimiento moral –la exposición sensible (aunque negativa) de la condición suprasensible del hombre y de las ideas morales, testimonio de éstas y del absoluto en la sensibilidad humana-, sino que, además la vivencia moral misma sólo sería comprensible si se supiese, como elemento suyo, una vivencia inequívoca de lo sublime”<sup>228</sup>. Kant está de acuerdo con la idea de Schiller de lo sublime como exposición estética (sensible) del absoluto suprasensible y de las ideas morales de la razón. Kant considera lo sublime como un sentimiento estético, aunque tiene un carácter estéticamente impuro. Si lo estético se caracteriza por el placer que experimenta el sujeto en la contemplación de la forma sensible de la naturaleza o del arte, lo sublime es todo lo contrario, hay un interés del sujeto por las ideas morales y por su destino suprasensible. En Kant lo sublime es un sentimiento homólogo del sentimiento moral.

---

<sup>228</sup> RIBEIRO DOS SANTOS, LIONEL: (1992), 116.

Rosario Assunto (1915-1994)<sup>229</sup> entendía el concepto de lo sublime como el eje sobre el que gira el pensamiento estético del Siglo de las Luces y a partir del cual se configurará el pensamiento romántico. Su obra más importante en relación a este tema fue *Naturaleza y razón en la estética del setecientos* (1967). Según Assunto para los teóricos del clasicismo la forma estética era la apariencia en la que se hace real la idea, y el modo de esa apariencia podía ser bello, sublime o gracioso. Assunto remarca que Kant, en su teorización de las artes figurativas, se apoyó en los escritos de Winckelmann, Goethe y Schiller, y muestra como este filósofo defiende una belleza ideal que no hace concesiones a la gracia, concepto al que apenas hace referencia en la *Crítica del Juicio*. Como indica Assunto, el concepto de lo sublime responde a la “idea romántica del arte liberado de las ataduras del intelecto. Arte, hijo de la pasión y de la inspiración; cuya belleza consista no en la claridad y el orden, sino en el pathos, que levantaba el alma del lector o espectador a las más altas cimas de la grandeza”<sup>230</sup>. Para Assunto, “lo terrorífico” es lo que permite diferenciar lo sublime de lo pintoresco, cuya caracterización remite a un placer directamente positivo.

A pesar de que el concepto de lo sublime era conocido desde hacía bastante tiempo, no es hasta el siglo XVIII cuando aparece en el ámbito artístico.

En lo que respecta a lo pintoresco, debe ser entendido como parte de fenómenos de rechazo hacia el ordenado Clasicismo, cuyo exceso de reglas molestaba a un buen sector de artistas. Lo que en un principio se entendía como pintoresco, un paisaje al estilo de Poussin y Lorraine, se convirtió en una estética más compleja, colindante con lo sublime y lo bello, cuya característica principal era lo irregular, lo asimétrico y el juego de texturas.

En esta época existía una larga tradición literaria y mítico-religiosa que exaltaba las cualidades extraordinarias en las formaciones montañosas: mitos del Sinaí, el Parnaso y en diversas geogonías neoplatónicas y teosóficas. La montaña se presenta incluso en

---

<sup>229</sup> Para profundizar en la figura de este pensador, véase: GRADOWSKA, ANNA: *Transformaciones de “lo bello” (observaciones desde las perspectivas postmodernas)*, Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2006, pp. 96-98; STELLA, VITORIO: “Ricordo biografico di Rosario Assunto”, en *Rivista Rosminiana di filosofia i di cultura*, vol. 107, nº 1, 2013, pp. 1-5.

<sup>230</sup> ASSUNTO, ROSARIO: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Boadilla del Monte (Madrid), Machado Grupo de Distribución, 1989, p. 37.

diversas tradiciones como monumento de la creación, como reflejo o encarnación de la magnificencia divina.

El motivo de la alta montaña, habitualmente alpina, satisface un deseo de naturaleza no dominada, no sometida, salvaje y, por lo tanto, absolutamente ajena a toda decadencia humana y a toda corrupción. La importancia de Los Alpes, radicaba en que los pintores se fijaron en ellos como en la cadena montañosa por antonomasia. La atracción por ese tema surge con la civilización moderna. Fue cultivado en el siglo XVIII especialmente por Joseph Vernet y Caspar Wolf que tendrán un gran influjo en la generación romántica.

Claude Josef Vernet (1714-1789)<sup>231</sup>, aunque se especializó en marinas, asimiló repetidamente este interés declarado por las formaciones de alta montaña en sus cuadros, uniendo en ellos elementos acuáticos, con elementos montañosos, como se observa en *Noche: escena de la costa mediterránea con pescadores y barcas* (1753, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid) (**Figura 20**). Miembro de una familia de artistas, Claude-Joseph Vernet recibió sus primeras lecciones en Aviñón, primero de su padre, Antoine Vernet (1689-1753), y luego de Philippe Sauvan (1697/98-1789), pintor de historia. Tras este aprendizaje inicial Vernet comenzó a trabajar en Aix-en-Provence con el pintor de paisajes y marinas Jacques Viali (1681-1745). Su primer trabajo como pintor independiente fueron unas pinturas decorativas que realizó, en 1731, para el hotel del marqués de Simiani, en Aix-en-Provence, de las cuales dos de ellas se conservan *in situ*. En 1734, gracias a la protección del marqués de Caumont, Vernet viajó a Roma para completar su formación artística. Allí, enseguida, se integró en la comunidad de artistas franceses residentes en la ciudad y entre los miembros de la Academia de Francia. Hacia 1738, Vernet era ya un conocido pintor de paisajes y de marinas, que recibía encargos de importantes clientes, de distintas nacionalidades. Gran parte de su clientela estaba también formada por británicos que realizaban el *Gran Tour*. Desde 1746, año de su admisión en la *Academie Royale*, Vernet expuso regularmente en

---

<sup>231</sup> Sobre este pintor véase: AA.VV: *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine a Voile de 1650 a 1890*, Paris, Anthese, 1999, 220 p.; CONISBEE PHILIP: *Joseph Vernet. 1714-1789*, Paris, Musee de la Marine, 1976, 123 p.; INGERSOLL-SMOUSE, FLORENCE: *Joseph Vernet : peintre de marine 1714-1789, étude critique et catalogue raisonné avec trois cent cinquante-sept reproductions de son oeuvre*, Paris, Etienne Bignon, 1926, 2v.; SIEFERT, HELGE: *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, Munchen, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, 1997, 91 p.

el Salón, donde sus obras fueron muy bien acogidas por la crítica. Poco después de su regreso a Francia, en 1753, Vernet comenzó a trabajar por encargo del rey Luis XV en una serie de quince grandes vistas topográficas de puertos, conocida como *Puertos de Francia*. Este ambicioso proyecto, que le ocupó más de diez años, le obligó a viajar por todo el país, hasta que en 1765 lo abandonó, dejando la serie incompleta. Durante el resto de su carrera Vernet continuó trabajando en sus temas preferidos: paisajes italianizantes, puertos y tormentas marinas.



Figura 20: *Noche: escena de la costa mediterránea con pescadores y barcas*, Claude Joseph Vernet, 1753, Óleo sobre lienzo, 96'5 x 134'6 cm, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, España.

Caspar Wolf (1735-1798)<sup>232</sup> fue el pintor del XVIII realmente especializado en el tema de la montaña, incluso con algún rasgo de topógrafo. Sus paisajes juegan con la imaginación y con la psicología del espectador presentándoles lugares inhóspitos. Los paisajes que representa no son fantasía, sino que responden a vistas que él ha disfrutado como excursionista, y que trastoca al ejecutar el cuadro en el taller para conseguir los efectos adecuados. Los paisajes de montaña de Wolf son objeto de entusiasmo, pero también lugar de temor, lugar de placeres negativos, como se diría a propósito del sentimiento de lo sublime. Sus obras suelen situarse en la montaña, generalmente Los

<sup>232</sup> Para más información son interesantes las siguientes publicaciones: BOERLIN-BRODBECK, YVONNE: *Caspar Wolf (1735-1783). Landschaft Im Vorfeld Der Romantik*, Basilea: Kunstmuseum, 1988, 200 p.; HALDEMANN, ANITA; WOLF, CASPAR; WYTTEBACH, JACOB SAMUEL: *Caspar Wolf: Gipfelstürmer zwischen Aufklärung und Romantik*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2009, 191 p.

Alpes, en grandes cumbres nevadas, representadas de modo casi topográfico, en vistas panorámicas con perspectivas forzadas, grandilocuentes, que dan al espectador sensación de vértigo, provocando ese aire de sobrecogimiento que describía la estética de lo sublime. Entre sus obras destaca *Holzsteg über die Lütschina bei Gsteig* (1774-1777, Museum Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza) (**Figura 21**).



Figura 21: *Holzsteg über die Lütschina bei Gsteig*, Caspar Wolf, 1774-1777, Óleo sobre lienzo, 54 x 82 cm, Museum Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza.

El tema majestuoso de la montaña produce sentimientos encontrados de atracción y repulsión, y para este efecto requiere que exista una dualidad previa, un distanciamiento entre objeto y sujeto como el que propicia el pintor al contrastar fuertemente el poder informe de las colosales montañas con la precaria condición del trabajo del hombre, sobre el que se ciernen estas formaciones.

La alta montaña, las cumbres desnudas, los fenómenos poderosos de la naturaleza como las tempestades y las extensiones marinas inabarcables, eran asuntos que trasladaban a un paraíso salvaje, embellecido por sus mismos peligros, y en oposición a la escenografía de la vida urbana y de la seguridad burguesa. Arrastra, por consiguiente, el impulso crítico de la civilización propio del pesimismo cultural de Rousseau.

El desarrollo del tema de la montaña en el paisajismo dio pie a tratados de pintura especializados como el de Alexander Cozens (1717-1786)<sup>233</sup>, *Nuevo método para asesorar a la inventiva al dibujar composiciones paisajísticas originales*. Otro de los tratados es el libro del pintor Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819)<sup>234</sup>, denominado *Elementos de perspectiva práctica*. De 1770 data *Carta sobre la pintura de paisaje* del pintor suizo Salomon Gessner (1730-1788)<sup>235</sup>. En 1811 el clasicista Philipp Hackert (1737-1807)<sup>236</sup> escribió también *Sobre pintura de paisaje*.

Aunque es interesante señalar que otras tradiciones paisajísticas europeas crecieron en popularidad hacia finales del siglo XVIII: los paisajes holandeses y flamencos del XVII, de Ruysdael, Peter Paul Rubens (1577-1640)<sup>237</sup>, Meindert Hobbema (1638-1709)<sup>238</sup>, etc. Era una tradición paisajística del norte de Europa opuesta a la mediterránea. Los paisajes eran más planos, con más texturas y asperezas: caminos roturados, orillas quebradas, casas de campo poco prominentes, amplios cielos con abundancia de nubes. Era un escenario que en muchos aspectos correspondía al de las regiones de Anglia oriental, en Inglaterra.

---

<sup>233</sup> SLOAN, KIM: *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1986, 180 p.; WILTON, ANDREW: *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, New Haven, Yale Center For British Art., 1980, 123 p.

<sup>234</sup> El catálogo AA.VV: *"La nature l'avait créé peintre": Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 2003, 255 p., es bastante ejemplificador en lo referido a la obra de este artista.

<sup>235</sup> Consúltese: WALDKIRCH, BERHARD VON; ALENCAR XAVIER, WIEBKE RÖBEN DE: *Idyllen in gesperrter Landschaft: Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730-1788)*, Zürich: Kunsthaus Zürich, 2010, 275 p.

<sup>236</sup> En relación a Jakob Philipp Hackert existen varias publicaciones: KRÖNIG, WOLFGANG: *Jakob Philipp Hackert: der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Colonia, Bohlau, 1994, 271 p.; NORDHOFF, CLAUDIA; REIMER, HANS: *Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, 2v.; WEIDNER, THOMAS: *Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1998, 1v.

<sup>237</sup> Existe una amplia bibliografía sobre Rubens, pero destacaremos: ALPERS, SVETLANA: *La creación de Rubens*, Madrid, Visor, 2001, 205 p.; BURCKHARDT, JACOB: *Rubens*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1950, 298 p.; CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO: *Rubens: diplomático español: sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las Casas Reales de Austria y de Borbón*, Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro, 1874, 386 p.; VOSTERS, SIMON ANSELMUS: *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, 481 p.

<sup>238</sup> En lo referido a este artista y su obra, son de interés: GORDON, RIVCA: *Hobbema and Heidegger: on truth and beauty* (Recurso Electrónico), New York, Peter Lang Pub., 2008, 144 p.; PILLET, CHARLES: *Catalogue de tableaux anciens des écoles hollandaise, flamande, française, italienne et espagnole parmi lesquels des oeuvres importantes par Jacques Ruisdael, Hobbema, Gérard Dow, Claude Lorrain & autres bons maitres dépendant de la Succession de M. Meffre aîné dont la vente aura lieu Hotel des Ventes Drouot Salle n° 5 le vendredi 29 mars 1867*, Paris, Imp. de Pillet fils aîné, 1867, 40 p.

El tema de la alta montaña fue cultivado especialmente por el Romanticismo alemán, pero también fue objeto de representación en el paisajismo británico de finales del XVIII, como ocurre en los cuadros de Francis Towne (1740-1816)<sup>239</sup>, John Robert Cozens (1752-1797)<sup>240</sup>, en los del pintor y panoramista Thomas Girtin (1775-1802)<sup>241</sup> y, por supuesto, en Turner.

### **Pintura de paisaje en Alemania**

La novedad y la diversidad de la producción artística alemana entre 1780 y 1850, fue la expresión de una época de cambios y de cuestionamientos. Hasta este momento la cultura europea había estado dominada por las monarquías absolutas y por la iglesia católica. Pero cuando el antiguo régimen y su estructura se rompen, sus ideas se pierden. Las fuerzas artísticas, unidas hasta el final del Barroco en una tendencia estilística unitaria, comienzan a diversificarse. La nueva ideología de la burguesía que luchaba por su emancipación y por la responsabilidad política fue determinante para la vida intelectual entre 1750-1850.

En Alemania los románticos asumieron pocas cosas de la pintura del siglo XVIII. En el sur y en las regiones alpinas dominó hasta después de 1770 el Rococó, que conoció su último punto culminante en el arte religioso. En otras regiones se difundió a finales de siglo, un Clasicismo importando de Francia, en ocasiones mezclado con trazos que expresan estados de ánimo.

El paisaje en la pintura siempre ha existido pero no como género en sí, sino que siempre actuaba de acompañamiento. La pintura de más preeminencia en la carrera de un artista era el género de historia. Fue en Alemania donde primero se elevó el paisaje a una categoría superior porque la religión protestante consideraba que en la naturaleza encontraban la esencia de Dios.

---

<sup>239</sup> Véase: AA.VV: *Francis Towne 1739/40-1816. John White Abbott. 1763-1851. Paintings and Watercolours*, Londres, The Greater London Council, 1973, 36 p.; WILCOX, TIMOTHY: *Francis Towne and His Friends*, London, John Spink, 2005, 176 p.

<sup>240</sup> Para conocer mejor al pintor John Robert Cozens se puede utilizar la bibliografía reseñada para su padre Alexander Cozens, pero además existe un catálogo que profundiza en sus acuarelas, es AA.VV: *Watercolours by John Robert Cozens*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1971, 77 p.

<sup>241</sup> Cabe destacar la obra de MORRIS, SUSAN: *Thomas Girtin*, New Haven, Yale Center For British Art, 1986, 79 p.

Joseph Anton Koch (1768-1839)<sup>242</sup> es considerado el creador del paisaje monumental alpino. Estudió el paisaje clásico, pero ejecuta paisajes exaltados en los que, en ocasiones, introduce figuras humanas de inspiración literaria. Desarrolló lo que él mismo definió como *paisajes heroicos*: de contenido romántico en un formato neoclásico propio de Poussin. En estas obras, que representan diversos aspectos de la naturaleza (bosques, colinas, llanuras, precipicios, riachuelos y ríos), hay una búsqueda de la armonía entre el hombre y la naturaleza, nostalgia del tiempo pasado, y una resplandeciente claridad mediterránea. Relaciona los conflictos dramáticos con la naturaleza.

En Alemania existieron dos escuelas principales, la Escuela de Dresde y la Escuela de Viena, pero también cabe citar la de Salzburgo y la de Munich.

#### ESCUELA DE DRESDE

Dresde fue la ciudad del Romanticismo pictórico. Hasta ella llegaron Caspar David Friedrich en 1798, Philip Otto Runge en 1801, Kersting (1785-1847)<sup>243</sup> en 1808, Dahl (1758-1857)<sup>244</sup> en 1818, todos ellos provenientes de la Academia de Copenhague. Allí también trabajaron Carus que se instala en 1814, Gerhard von Kügelgen (1772-1820)<sup>245</sup> en 1805 tras una larga estancia en Roma y en el Báltico y Ferdinand Hartmann (1774-1842)<sup>246</sup> en 1803, después de haber pasado por Roma y Stuttgart. El atractivo de Dresde radicaba en la tradición de su Academia y en sus colecciones artísticas, además de en el incomparable paisaje de sus alrededores. Pero la importancia de Dresde se fue

<sup>242</sup> Una obra de referencia es HOLST, CHRISTIAN VON: *Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten Der Natur*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1989, 352 p.

<sup>243</sup> Sobre este pintor, consúltese: MARCHÁN FIZ, SIMÓN: “C.D Friedrich y la ventana abierta a lo sublime y la infinitud”, en *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, pp. 324-327; MURRAY, CHRISTOPHER JOHN: “Kersting, Georg Griedrich 1785-1847”, en *Encyclopedia of the romantic era 1760-1850*, New York, Taylor and Francis, 2004, pp. 607-608.

<sup>244</sup> Sobre este pintor son interesantes las siguientes publicaciones: HEILMANN, CH: *Johan Christian Dahl. 1788-1857. Ein Malerfreund Caspar David Friedrich*, Munich, Edition Lipp, 1988, 281 p.; LODRUP BANG, MARIE; DAHL, JOHAN C: *Johan Christian Dahl: 1788 - 1857; Life and Works*, Oslo, Norwegian University Press, 1990, 1308 p.

<sup>245</sup> Veáse: HELLERMANN, DOROTHEE VON: *Gerhard von Kügelgen (1772 - 1820)*, Berlin, Reimer, 2001, 416 p.

<sup>246</sup> Consúltese: HARTMANN, JULIUS: “Hartmann, Ferdinand”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, pp. 682; VON LÖHNEYSEN, WOLFGANG FREIHERR: “Hartmann, Christian Ferdinand” en *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin, 1969, p. 733.

desvaneciéndose entre los años 30 y 40, debido a la llegada del nazarenismo de Adrian Ludwig Richter (1803-1884)<sup>247</sup> y Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872)<sup>248</sup>.

Copenhague fue en esa época un importante centro de renovación de la pintura nórdica, gracias a la tolerancia protestante y a la abierta recepción del *Sturm und Drang*, pese a que los programas no se distinguieran de las otras academias. Entre los docentes estaban Jens Juel (1745-1802)<sup>249</sup>, retratista afín al clasicismo que se denomina Zopstil (estilo coleta), de trazo claro y elegante sensibilidad para la nobleza. El sentido de Juel para el naturalismo se expresa también en numerosos apuntes de escenas populares y en paisajes atentos y misteriosos, que tendrán importancia para Friedrich.

Caspar David Friedrich (1774-1840)

Friedrich fue la figura principal de la pintura paisajista romántica en Alemania. Entre 1794-1798 estudió en la Academia de Copenhague. A partir de entonces y hasta su muerte, vivió siempre en Dresde. Llegó allí en 1798, cuando se publican las bases estéticas del Romanticismo alemán en la revista *Athenäum*. En 1816 fue admitido en la Academia de dicho lugar y en 1824 fue nombrado profesor supernumerario.

Una de las características básicas de la obra de Friedrich es la presencia de la filosofía pietista en ella. Debido a su trato con Ludwig Gotthard Kosegarten (1758-1818)<sup>250</sup> y a la atracción por el pietismo se ve abocado a sentir una fuerte devoción por la naturaleza. Según Kosegarten, Dios no sólo se había manifestado en la Biblia sino también en la Naturaleza. Friedrich tenía influencia de la poesía-idílica desarrollada por este poeta en la que se exalta la vivencia religiosa y entusiasta de la naturaleza. Esta a su vez forma parte del ossianismo, movimiento artístico que se basa en la figura del bardo celta Ossian, del que se publican unos supuestos poemas (1763-63) mezcla de

---

<sup>247</sup> Sobre este pintor se puede obtener información en la obra DURRANI, OSMAN: "Richter, Adrian Ludwig" en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, pp. 943-946.

<sup>248</sup> Podemos encontrar referencias a este artista en HUTTER, HERIBERT: *Julius Schnorr von Carolsfeld: Romisches Portratbuch im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien, Akademie Der Bildenden Kunste, 1973, 87 p.

<sup>249</sup> Véase: POULSEN, ELLEN: *Tegninger Af Jens Juel*, Copenhagen, Statens Museum For Kunst, 1975, 286 p.

<sup>250</sup> En relación a su visión de la naturaleza escribió la obra *Gott in der Natur. Aus den Uferpredigten*, véase KOSEGARTEN, LUDWIG GOTTHARD: *Gott in der Natur. Aus den Uferpredigten*, Bremen, Edition Temmen, 2012, 128 p.

tradiciones nórdica y de leyendas que posteriormente, y como ya hemos visto a lo largo de este trabajo, se descubrió que eran falsas.

Friedrich también tiene influencia del teólogo Scheleiermacher (1768-1834)<sup>251</sup>, según el cual la religión era el sentimiento e intuición del universo, que era lo mismo que perseguían los artistas: la comunión de lo absoluto a través de la naturaleza. “(...) La pintura de Friedrich se orienta hacia una imagen interna de la religión. Después de la Revolución Francesa, ya no podía haber arte eclesiástico con carácter vinculante: la religión se había interiorizado y, con ello, la iconografía cristiana objetiva había llegado también a su fin”<sup>252</sup>. También era muy patriota, como muestran los símbolos referentes a las guerras de liberación que se encuentran en muchos de sus cuadros. El arte de Friedrich se somete a muy pocos cambios a lo largo de su actividad. Los motivos principales de sus pinturas son las orillas del Mar Báltico, el puerto de Greifswald y las ruinas del monasterio gótico de Eldena, Dresde y sus cercanías y las montañas de Harz. Existe un gran número de paisajes imaginarios entre sus pinturas, sin embargo, es muy significativo el hecho de que frecuentemente presenta los fenómenos de la naturaleza en general dentro de un escenario real. Los fenómenos esenciales de sus paisajes, son fenómenos de la naturaleza que significaron poco o nada para los paisajistas anteriores a Friedrich: niebla a orillas del mar, campos arados, bancos de nubes al atardecer en un cielo iluminado por el resplandor del sol poniente, el crepúsculo en las montañas y bosques, y una bruma invernal sobre la nieve recién caída. Común a todas estas representaciones de la naturaleza es el marco de tristeza.

Friedrich no fue un pintor paisajista tradicional, en él la naturaleza se convierte en una metáfora cargada de espiritualidad romántica. Se interesó por los fenómenos atmosféricos y por los ambientes creados por las nubes o por la luz de la naturaleza nórdica, unida a los cambios de horas y de las estaciones.

Transformó la naturaleza percibida visualmente en un paisaje simbólico de su alma. Sus obras contienen siempre dos elementos: la realidad objetiva de la naturaleza y su

---

<sup>251</sup> Recogió sus ideas en la obra *La Fe Cristiana* publicada entre 1830-1831, se puede consultar SCHELEIERMACHER, FRIEDRICH: *La Fe cristiana*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2013, 800 p.

<sup>252</sup> JAMME, CHRISTOPH: (1998), 30.

estado de ánimo. Los paisajes de horizontes lejanos y el limitado espacio reservado a las figuras humanas en primer plano, hacen referencia a los dos aspectos de la existencia humana (cuerpo y alma, lo terrenal y lo espiritual): las dualidades del pensamiento cristiano y neoplatónico. Friedrich dio una nueva dimensión al paisaje, al proyectar en él sus emociones, sus sentimientos, pensamientos, su mundo íntimo, que es lo que da esa fuerza y unidad poética a sus cuadros. La capacidad expresiva de sus obras es inconmensurable, por el modo en que conjuga lo real y lo imaginable, la Naturaleza y su interior, el sueño y la alucinación, logrando que el Yo romántico invada la naturaleza, y la transforme a la medida de sus sentimientos.

En sus pinturas, los paisajes se convierten en una contemplación de la vida interior, alegoría de un anhelo común, atravesados por la nostalgia y el sentimiento trágico. Sus obras están cargadas de melancolía, trascendencia, etc. “Las obras de Friedrich pueden considerarse, sobre todo y fundamentalmente, monólogos sobre los problemas elementales de la vida y la muerte del hombre, en particular sobre las relaciones entre el hombre, Dios y la naturaleza. Son también alegorías sobre el destino humano”<sup>253</sup>.

Su pintura siempre ha destacado debido a su intensa expresividad psicológica y a un simbolismo pictórico no hermético, tiene un carácter meditativo, y para ello realiza obras de una gran austeridad, en las que aparecen muy pocos elementos. Le gustaba colocar frente a un paisaje grandioso personajes de espaldas, en ocasiones también recurre al uso de siluetas de árboles como la de la encina. El pequeño tamaño de las figuras hace referencia a la insignificancia del hombre frente a la naturaleza.

Para Friedrich era natural el hecho de que lo infinito, lo incomprendible del paisaje, pudiera afectar al hombre en términos de tristeza. Una característica exclusiva del arte de Friedrich es la expresión de la dedicación del hombre a lo infinito. Logra esta expresión por medio de representaciones frecuentes de la figura vista desde atrás, contemplando el paisaje, que condicionan y encauzan la atención del espectador, induciéndole a asumir en la propia mirada un modo de contemplación vivido en el interior del cuadro.

---

<sup>253</sup> PAZ, ALFREDO DE: (1992), 265.

Aunque sus paisajes tienen una gran carga mística, no pasa por alto la precisión ni la exactitud de los objetos representados. Sus dibujos acusan una entrega a la objetividad empírica de las manifestaciones de la naturaleza y una apurada sensibilidad en su reproducción minuciosa y en la captación completa del ambiente. Sus paisajes dibujados difieren técnicamente de los cuadros de Constable, pero denotan un interés empirista similar al de éste. Los lienzos de Friedrich, aún siendo paisajes de lugares concretos, buscan un rendimiento épico, a favor de un efecto sublime. Uno de los medios compositivos a los que recurre es, precisamente, los contrastes tensos entre los términos, que provocan sentimientos parecidos al anhelo.

En algunos cuadros de Friedrich se pueden ver símbolos como la cruz de la fe en *La cruz de la montaña* (1808) o *La cruz sobre el Risesngebirge* (1811); el ancla de la esperanza; los búhos, que constituyeron una obsesiva presencia en sus últimos años como se puede contemplar en *Paisaje con tumba, ataúd y búho* (1836); y otros más tradicionales.

Friedrich estaba en contra de Francia porque consideraba que Napoleón había traicionado la Revolución y había humillado a Alemania. Los bloques de rocas, las rocas erráticas, los robles, abetos, etc, adquieren un nuevo valor en la pintura de este artista, se convierten en símbolos de lo alemán, en alusiones ocultas, ya que quería evitar la censura francesa. Sin embargo no luchó contra Napoleón, como sí hicieron otros artistas y poetas, aunque sí aportó dinero a la causa.

Pocas veces plasmó en su obra algún capítulo de su biografía personal, pero cuando lo hizo el contenido no se resintió. Uno de los pocos capítulos a los que hace referencia le sucedió a los trece años, cuando su hermano Christoph le salvó de morir ahogado a costa de morir él mismo. A raíz de su matrimonio con Carline Bommer en 1818, pintó cuadros en los que aparecía su esposa como en *Hombre y mujer contemplando la luna*. Precisamente, recordando su viaje de boda en 1818 pintó *Los acantilados de Rügen*.

La pintura de Friedrich se ayuda también de lo que éste llamaba “perspectiva atmosférica” para involucrar al espectador en los márgenes del cuadro. Este truco consiste en concentrar la luz en las partes centrales del campo visual y conducir gradualmente a ellas desde los primeros planos poco iluminados y penumbrosos. Se

trata de un recurso frecuente, que la imagen romántica aprende de la *veduta*<sup>254</sup> y que asimila los principios del iluminismo óptico en el paisaje que ocupaban a la jardinería inglesa.

El paisaje de Friedrich procede con frecuencia ofreciéndonos vistas con un ángulo de visión muy amplio. En muchas de sus obras la precisión con la que se enfocan los elementos situados en la lejanía o su sobrevaloración no se corresponden con la intención de distancia, y ello violenta el punto de vista del espectador con un intensidad que sólo puede compensar la rígida composición en superficie, que instiga la verosimilitud.

El tratamiento cromático del paisaje sufre un cambio muy acusado en el Romanticismo. En el caso de los pintores alemanes, llama la atención la revalorización del color local. Uno de los que lo usó fue Friedrich, cuya técnica de concentración de la luz se basa en el contraste entre la opacidad de los primeros planos y un rendimiento translúcido acusado por el color de los términos del fondo.

Sus obras tienen pequeñas pinceladas realizadas con finísimos pinceles. La sutileza de la pintura de Friedrich está dirigida a la transparencia, a la desmaterialización del paisaje que deja entrever su mensaje espiritual. Son muy características sus nubes, símbolos de lo informe, no referido a aquello que no posee forma sino a aquello cuyas formas no encuentran en nosotros nada que permita sustituirlas con un rasgo o un reconocimiento neto.

Caspar David Friedrich, es el artista que mejor representa la idea de paisaje romántico. Cumple con buena parte de las características del Romanticismo: referencia

---

<sup>254</sup> El vedutismo es un género pictórico muy típico del *Settecento* (siglo XVIII) italiano, desarrollado sobre todo en la ciudad de Venecia. Enmarcadas dentro del paisajismo, las *vedute* son vistas generalmente urbanas, en perspectiva, llegando a veces a un estilo cartográfico, donde se reproducen imágenes panorámicas de la ciudad, describiendo con minuciosidad los canales, monumentos y lugares más típicos de Venecia, solos o con la presencia de la figura humana, generalmente de pequeño tamaño y en grandes grupos de gente. Para ampliar la información sobre este tema es curiosa la obra de FREGOLENT, ALESSANDRA: *Los vedutistas: Canaletto, Bellotto, Guardi, Marieschi, Carlevarisis*, Madrid, Electa, 2001, 143 p.

al gótico, dramatismo de la naturaleza, presencia de lo infinito, soledad, etc. La verdadera inspiración de Friedrich estaba en su interior. Su pinturas muestran la perplejidad ante el infinito y la relación entre el yo y la naturaleza. Además denotan misterio y muestran el deseo del artista de representar lo no visible. Friedrich y su arte influyeron en Dresde, pero también en Berlín. En ciertos paisajes románticos de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)<sup>255</sup> hay influencia de Friedrich, al igual que en la obra de Carl Eduard Ferdinand Blechen (1798-1840)<sup>256</sup>, que destaca por su realismo pictórico.

Las siguientes obras son las que mejor representan su arte y están más relacionadas con nuestra temática:

*Vista del valle del Elba* (1807, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania) **(Figura 22)**: Esta obra entronca con el redescubrimiento del paisaje montañoso en el siglo XVIII y la acuñación del concepto de lo "sublime" en la naturaleza. Se trata de una de las primeras obras de Friedrich ejecutadas al óleo. Su estilo y su motivo de abetos en la roca se reflejaron posteriormente en *El Altar de Tetschen*, del año siguiente. Todo apunta a que fue concebido como pareja, o continuación, del *Túmulo megalítico en la nieve* (1807, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania) **(Figura 23)**, dentro de su concepción de la naturaleza como sucesión de ciclos vinculados a los propios ciclos vitales humanos. Frente a la exaltación pagana de aquél, éste representaría la vida cristiana, creyente, iluminada por un brillante sol de verano. Se caracteriza por la claridad del fondo, el río perdido en el horizonte y la falta de equilibrio entre las dos mitades del cuadro. En cuanto a la técnica, la pintura se extiende en capas muy finas y el dibujo está trazado con la punta del pincel. El paisaje está tomado de varios estudios del natural que van desde 1799 a 1806-07. Representa el valle del Elba en el norte de Bohemia, que el pintor visitó precisamente en el verano de 1807 para preparar el encargo de *El Altar de Tetschen*. Esta obra, como es propio en Friedrich, se caracteriza por la supresión del plano medio, de forma que más allá del primer plano, con la roca y los abetos, se extiende el valle ilimitado, en la lejanía y a otro nivel de visión. Se ha

<sup>255</sup> En relación a Schinkel, véase: BONET DELGADO, LLORENÇ: *Karl Friedrich Schinkel*, Rivas-Vaciamadrid, A. ASPPAN, 2003, 80 p.; POGAGNIC, MARCO: *Karl Friedrich Schinkel*, San Sebastián, Editorial Nerea, 1993, 240 p.; SNODIN, MICHAEL: *Karl Friedrich Schinkel. A Universal Man*, New Haven.Londres, Yale University Press, The Victoria, 1991, 219 p.

<sup>256</sup> Es difícil encontrar publicaciones concretas sobre este artista, pero a él se hace referencia en: BEYER, ANDREAS: *Die Kunst des Klassicismus und der Romantik*, München, C.H. Beck OHG, 2011, p. 60.

asociado la roca con la simbolización de una tumba, réplica del túmulo pagano, sin embargo esta obra, a pesar de sus innovaciones técnicas, que habrán de confirmarse en *El Altar de Tetschen*, desprende el aire de armonía que se reclamaba en el paisajismo clásico.



Figura 22: *Vista del valle del Elba*, Caspar David Friedrich, 1807, Óleo sobre lienzo, 61,5 x 80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania.

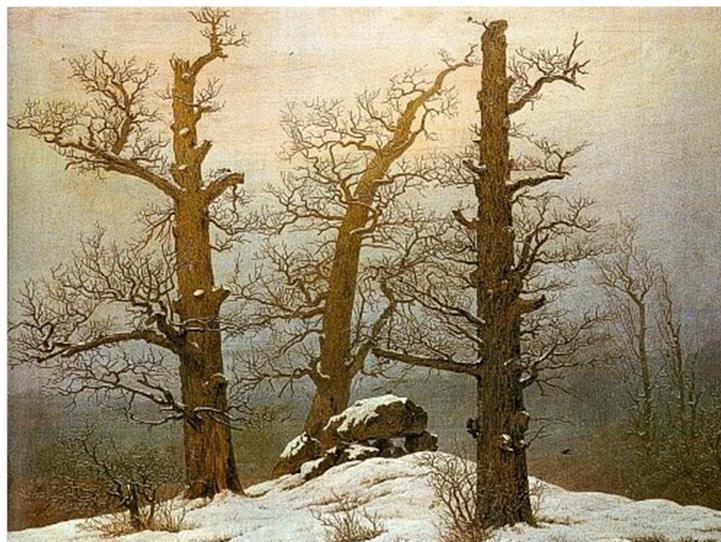


Figura 23: *Túmulo megalítico en la nieve*, Caspar David Friedrich, 1807, Óleo sobre lienzo, 61'5 x 80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania.

*Cruz en la montaña* o *El Altar de Tetschen* (1807-1808, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania) (**Figura 24**): El cuadro fue encargado por el conde Franz Anton von Thun-Hohenstein y representa un crucifijo en la cima de una montaña a la caída del

sol. Con esta obra no pintó un cuadro religioso según los cánones tradicionales de este género, sino un paisaje con un profundo significado religioso. Combina el mayor símbolo del cristianismo, la cruz, con uno de los máximos esplendores, que hay en la naturaleza, la cima de una montaña coronada por pinos. El paisaje está atravesado por una irradiación de rayos solares, abiertos en un gran abanico donde se perfila la alta cruz en la roca. Formalmente, la obra se caracteriza por la construcción abstracta del cuadro, hay un predominio de la superficie plana sobre la profundidad espacial. El autor renuncia a un punto de vista de observación, y a la perspectiva lineal y aérea, hay contraposición entre proximidad y lejanía. Todo eso muestra una percepción dualista del mundo. Representa la crucifixión, aquí cambia el tipo de representación, lo representa sobre una montaña en el atardecer, el final del día y por lo tanto el final de la vida. El hecho se produce de espaldas al espectador porque es el momento en el que muere Jesucristo. Éste está orientado hacia el sol que declina, imagen del padre eterno que da vida a todo, y la cruz se erige sobre una roca firme, como lo es la fe en Cristo. Los elementos naturales tienen mucha carga simbólica. La presencia en la cima de la montaña de los abetos simboliza la representación de la inmortalidad porque tienen hoja perenne y expresan promesa de la eternidad. La promesa de la vida está en la madera de la cruz por donde asciende la planta. Las cabezas de los cinco ángeles esculpidos corresponden a los rayos de luz, y las espigas de trigo y los racimos de uva simbolizan el cuerpo y la sangre de Cristo. Es muy importante la técnica, que consiste en poner figuras en primer plano o en un plano muy lejano, creando sensación de naturaleza ilimitada. Carece de primer plano y el borde inferior del marco corta la colina y los árboles. El panorama se presenta de esta forma como si el espectador estuviera suspendido en el aire, o asomado a una alta ventana. “(...) el cuadro transmite una sensación de quietud ensimismada, una tranquilidad sobrenatural casi alucinante”<sup>257</sup>. Es un paisaje místico y simbólico.

---

<sup>257</sup> HONOUR, HUGH: (2002), 28-29.



Figura 24: *Cruz en la montaña* o *El Altar de Tetschen*, Caspar David Friedrich 1807-1808, Óleo sobre lienzo, 115 x 110'5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania.

*Niebla matinal en las montañas* (1808, Museum Schloß Heidecksburg, Rudolfstadt, Alemania) (**Figura 25**): Al igual que *El Altar de Tetschen*, representa una cruz en la montaña. Sin embargo, Friedrich ha introducido significativas modificaciones. El crucifijo es apenas visible, está enmarcado por el único trozo de cielo que se ve entre las nubes. Se piensa que la montaña procede de una serie de dibujos realizados en la zona montañosa en torno a Schandau. Se ha asimilado la pirámide rocosa de este cuadro con un dibujo sin fecha llamado *Campos de piedra cerca de Rathen*. Como en otras muchas obras, todo aparece sumergido por la niebla. Los abetos sobresalen de la bruma bajo la luz de la mañana. La niebla sugería a Friedrich el amanecer, las primeras luces. La bruma y las nubes forman lo que parece un muro impenetrable. Esta obra supone la ruptura total con el concepto clásico de paisaje, lo cual escandalizó a sus contemporáneos. Si en Poussin todo invita a adentrarnos en la naturaleza, y una sutil gradación lleva nuestra vista hacia la distancia, aquí la visión se halla bloqueada por la roca. Tras la montaña que se alza ante nosotros, ya no hay nada. Asimismo, no hay gradación, es aire lo que se representa, por lo que el lienzo constituye un solitario plano medio, faltan el primero y el último plano. No hay referencias para calcular distancias, lejanía o proximidad. Se considera que esta obra se refiere a Cristo, que abre el cielo a los hombres, representados por los abetos. La cumbre tripartita simbolizaría la Trinidad.



Figura 25: *Niebla matinal en las montañas*, Caspar David Friedrich, 1808, Óleo sobre lienzo, 71 x 104 cm, Museum Schloß Heidecksburg, Rudolfstadt, Alemania.

*Amanecer en el Riesengebirge* (1810-1811, Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania) **(Figura 26)**: Los distintos dibujos que Friedrich llevó a Dresde a la vuelta de su viaje por el *Riesengebirge* en julio de 1810, junto a G. F. Kersting (1785-1847), fueron la base de diversas obras realizadas hasta 1835, una de las cuales es este *Amanecer en el Riesengebirge*, ejecutado a poco de su regreso, entre 1810 y marzo de 1811. Friedrich expuso este lienzo sucesivamente, con gran éxito, en las academias de Dresde, Weimar y Berlín en marzo y noviembre de 1811 y en 1812 respectivamente. Fue en esta última ciudad donde llamó la atención de su futuro propietario, el rey Federico Guillermo III de Prusia. Aparece representado la cima más alta de la cordillera, la *Schneekoppe*, a la que Friedrich ascendió junto a Kersting y que se incorpora a la parte izquierda, en la vista montañosa. No se conservan los precedentes de la parte derecha, puesto que el cuaderno realizado en el *Riesengebirge* se halla fragmentado y varias hojas han desaparecido. La cima rocosa ha sido identificada con el *Mannsteine*, también en el *Riesengebirge*, que posee la misma formación vertical, aunque no una cruz como la representada. Las rocas a la izquierda proceden de un dibujo de 1799. La obra ofrece una posible doble lectura, patriótica y religiosa, como la mayoría de las del artista en esta época. Las altas montañas habían sido empleadas con frecuencia por los románticos como símbolo de la libertad. Ante él se extiende, como el mar, un espacio ilimitado, inconquistable. Allí se expresa el poder inmenso de la naturaleza, en el que, como indica la cruz, se reconoce el plan divino de la Creación, lo cual nos lleva al plano religioso. En el pico de la montaña, una mujer, representativa de la fe, aferrada a la cruz,

ayuda a un hombre a alcanzar la cima. Friedrich poseía la noción de que lo amado eleva al sujeto hasta Dios. Ambos personajes visten ropa de ciudad, con lo que el artista crea así una tensión entre el realismo de la pareja y la idealización alegórica del paisaje. En torno a ellos el espacio pictórico se estructura de una manera novedosa en la pintura alemana. La niebla, un símbolo básico para el pintor, domina todo el espectro compositivo, sumergiendo la tierra. Es la alegoría de la existencia terrestre y la búsqueda de la luz divina. El tema de la Crucifixión aparece subordinado a la inmensidad del paisaje, sometido al tema de la luz y su influencia en el aspecto físico y espiritual de las cosas. En este sentido, es un paso adelante respecto al autor barroco clasicista Nicolas Poussin y su célebre *Paisaje con San Mateo y el ángel* (1644), en que las figuras y por tanto la narración, se somete a un amplio paisaje tomado de la Campagna romana.



Figura 26: *Amanecer en el Reisegebirge*, Caspar David Friedrich, 1810-1811, Óleo sobre lienzo, 108 x 170 cm, Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

*Cruz en las montañas* (1812, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Alemania) (**Figura 27**): Aunque posee un título similar, esta obra religiosa no guarda una relación directa con *La cruz en la montaña* o *El Altar de Tetschen*, salvo en cierta reiteración de los motivos y del tratamiento cromático. Fue realizada en 1812, un año en que, a causa de la guerra, Friedrich llevó a cabo pocas obras. La iglesia presenta el frontón oriental de la *Marienkirche* de Neubrandenburg, la ciudad de sus padres, de la que Friedrich transformó con libertad la torre occidental. Como de costumbre, es un cuadro

compuesto de varios motivos recogidos en sus dibujos anteriores. Los abetos proceden, por ejemplo, de un estudio realizado en junio de ese mismo año. La iglesia, sometida a su intención simbólica, aparece descontextualizada, aspecto que perdurará durante toda su vida, como se puede ver en *Ruina de Eldena en el Riesengebirge*, de 1834. Otro rasgo particular es la acentuada simetría y la enfática separación del primer plano y el fondo, la carencia de una perspectiva lineal, que se manifiesta en la sucesión de figuras planas y la ausencia de borrosidad en los elementos más lejanos. La obra descansa sobre dos grandes rombos: uno en primer término formado por las rocas, y un segundo formado por las iglesias góticas y los abetos entre la niebla. En la parte inferior de la composición se aprecian zonas de hierba y árboles muertos, símbolos cristianos de la humanidad antes de la llegada del Mesías. La fuente a los pies de la Cruz es un símbolo claro del bautismo. La conjunción de los abetos y las agujas góticas representa la unidad de los cultos a la patria alemana y a Cristo.

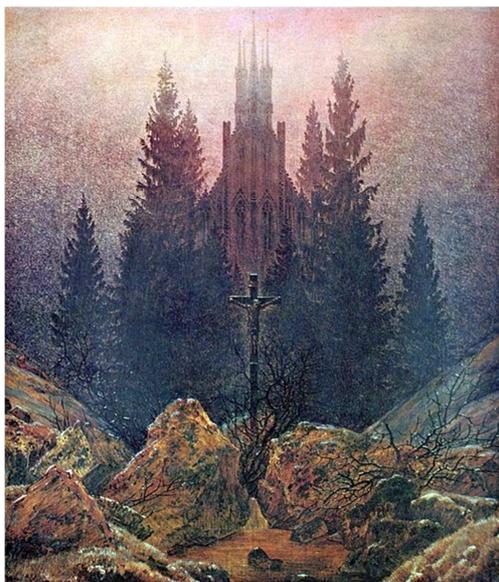


Figura 27: *Cruz en las montañas*, Caspar David Friedrich, 1812, Óleo sobre lienzo, 44'2 x 37'4 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Alemania.

*Cruz en el mar Báltico* (1815, Schloss Charlottenburg, Berlín, Alemania) (**Figura 28**): De esta obra se conservan cuatro versiones: además de ésta de Berlín, la llamada *Cruz en el Mar Báltico*, en el *Wallraf-Richartz-Museum* de Colonia; *la Cruz en Rügen*, en una colección privada y, finalmente, una cuarta en Hamburgo. Se desconocen los motivos de estas versiones, aunque las diferencias son mínimas. Se considera que ésta es la versión primera y modelo de las demás. El motivo central de la obra es la cruz,

desmaterializada, sin Cristo que representa su muerte. El propio Cristo viene simbolizado, al igual que en el resto de la obra de Friedrich, por la luna llena. A sus pies, se sitúan una serie de elementos religiosos: la roca simboliza la fe; a la que se une el ancla, que significa la esperanza en la resurrección, y es un símbolo universal de la esperanza; y las varas se refieren a la seguridad que al cristiano en trance de morir otorga la fe. Compositivamente, la cruz se sitúa en diagonal hacia el mar, sobre el eje central de la obra. La roca eleva, por encima del horizonte, la cruz hacia las regiones superiores, rebasadas las nubes. Por ello, Friedrich eligió el formato vertical, alargado, a diferencia de la mayoría de sus obras. Por último, Friedrich sitúa de nuevo en primer término un obstáculo a la profundidad en su obra: la roca corta toda transición hacia el horizonte.

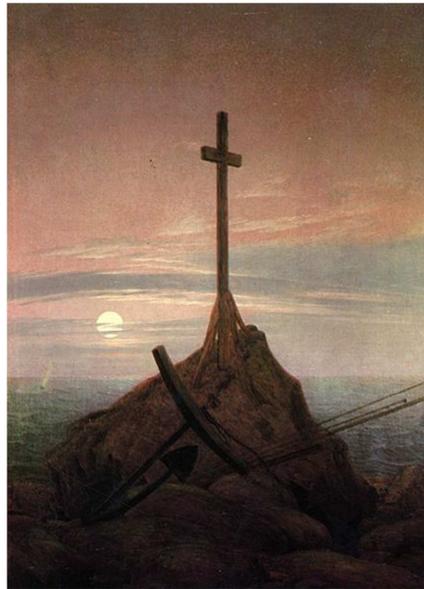


Figura 28: *Cruz en el mar Báltico*, Caspar David Friedrich, 1815, Óleo sobre lienzo, 45 x 33'5 cm, Schloss Charlottenburg, Berlín, Alemania.

*Paseante frente al mar de niebla* (1818, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania) (**Figura 29**): El fondo del paisaje se compone de varios dibujos de la zona montañosa en torno a *Schandau*, los *Elbsandsteingebirge*: a la izquierda se alza el *Rosenberg*; a la derecha el *Zirkelstein*. Los estudios originales proceden, en su mayoría, de los que Friedrich llevó a cabo en 1808 y 1813 en la zona, en esta última ocasión durante el periodo que permaneció allí refugiado con motivo de la entrada en Dresde del ejército napoleónico. Como de costumbre, Friedrich se mueve en dos planos, en la dialéctica entre la realidad y el símbolo. Compositivamente, la obra se estructura en

planos paralelos sucesivos, sin transición posible, eliminando los planos medios. La niebla, ese elemento en que el pintor veía una especie de manto místico, viene a cubrir toda posible linealidad en el recorrido visual hacia el horizonte. En el primer plano, que en Friedrich siempre posee un tono oscuro, contrastado frente a la luminosidad del horizonte, se alza el caminante, de un infrecuente tamaño, sobre una cima rocosa de forma triangular. El paseante, vestido con el traje tradicional alemán, está de espaldas, con la mirada absorta ante el espectáculo de los macizos montañosos, símbolos de la divina grandeza de la naturaleza. El hombre queda insignificante ante la inmensidad de la naturaleza. Esta figura representa en realidad a una persona fallecida, lo cual hace referencia a la partida del alma que se encuentra ante Dios y que toma conciencia de la identidad del yo humano con el alma del mundo. Este personaje también puede ser un homenaje a sus compatriotas caídos durante la guerra, o puede hacer referencia al espectador, y encamina su mirada hacia los distantes bancos de niebla, que aquí evocan los procesos cíclicos de la naturaleza, convertidos en objeto de meditación religiosa. Friedrich se sitúa en la línea de los escritores y filósofos románticos alemanes, en especial Novalis, y de otros artistas como Runge, quienes documentaban su experiencia ante el paisaje de un modo metafísico: por ejemplo, cuando contemplaban el mar se sentían inmateriales. Así, la figura de espaldas de Friedrich, unida al paisaje como proyección de lo absoluto, representa un estado en que se alcanza la unidad de la naturaleza y el espíritu en Dios. Pero el significado alegórico global de la obra ha sido interpretado desde una perspectiva religiosa: la Fe (rocas) que, alzándose sobre los errores terrenos (niebla), nos eleva al dominio celeste. En concreto, el *Rosenberg* es representación de Dios. Esta obra refleja una tendencia que aparece en las obras de Friedrich desde 1816, y que consiste en crear continuas transiciones entre lo cercano y lo lejano, lo finito y lo infinito. A su vez, también ilustra los principios de lo sublime, en lo referido a la unión del hombre y la naturaleza como un todo. Y una vez más se impone la idea de Goethe de que encima de las cumbres se puede encontrar la paz.

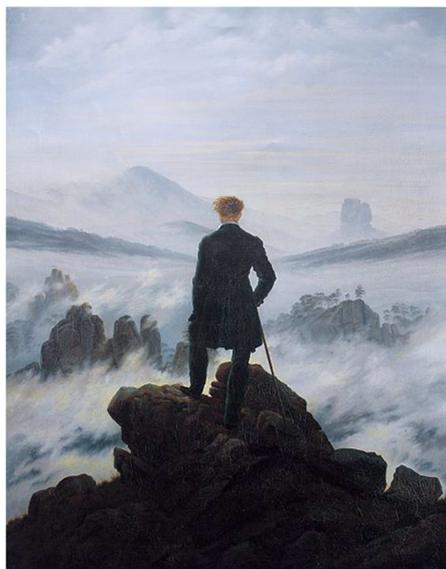


Figura 29: *Paseante frente al mar de niebla*, Caspar David Friedrich, 1818, Óleo sobre lienzo, 98 x 74 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

*Los blancos acantilados de Rügen* (1818, Museo Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza) **(Figura 30)**: Por los colores, las figuras y la composición parece expresar la tradición. Pero el efecto creado no es clásico, su superficie no es plana sino que está entrecortada, el cuadro pierde su entusiasmo, parece no tener fondo. El enmarcamiento lateral es doble, subrayado por los acantilados y por los árboles. No se consigue ver el abismo. Debido a la altura del horizonte y a la escala de los barcos, el mar parece extenderse al infinito. Hay un contraste entre la luminosa lejanía y la oscura cercanía, matizada esta por las figuras humanas. Las personas representadas de izquierda a derecha son: la mujer de Friedrich, el pintor y su hermano Christian. Estas figuras tienen también un carácter alegórico: el hombre del centro (Friedrich) que está intentando examinar la hierba, manifiesta una humilde resignación, confirmada también por el sombrero que está sobre la hierba como un signo de humildad. Este personaje encarna la vinculación a la vida terrena, a pesar de que el abrigo azul, el color de la fe, denota una cierta conexión con el cielo. El vestido rojo de la mujer puede ser una alusión al amor, o a la caridad, mientras que la figura de Christian que mira a lo lejos, absorto en la contemplación del infinito, tiene un significado religioso, en el sentido de la iluminación mística, lo cual puede interpretarse como la esperanza. Por tanto las tres figuras constituyen el símbolo de las tres virtudes cardinales del hombre cristiano: la fe, la esperanza y la caridad (amor). Pero en esta obra se pueden encontrar otras alegorías: las matas de hiedra a los pies de la mujer representarían la inmortalidad del alma o el

amor que vende a la muerte; el mar representa la eternidad y las barcas son símbolo de acceso a la vida eterna en el cristianismo. La semejanza de este cuadro con *Puerta de Rocas* (1818, Alte Nationagalerie, Berlin, Alemania) (**Figura 31**), que Schinkel pintó en 1818 es sorprendente. Friedrich, a través de una audaz construcción, consiguió unir visualmente dos extremos: la profundidad de vértigo en que la grieta de la roca permite ver el mar y, al mismo tiempo, la infinita amplitud del horizonte. Esta perspectiva es de una audacia casi insuperable. La contemplación de la naturaleza concebida como acto de culto fue un símbolo general, difundido en innumerables cuadros hasta el límite de lo sentimental.

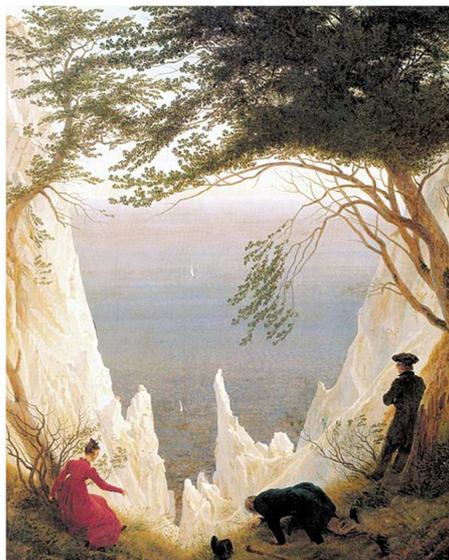


Figura 30: *Los blancos acantilados de Rügen*, Caspar David Friedrich, 1818, Óleo sobre lienzo, 90'5 x 71 cm, Museo Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza.

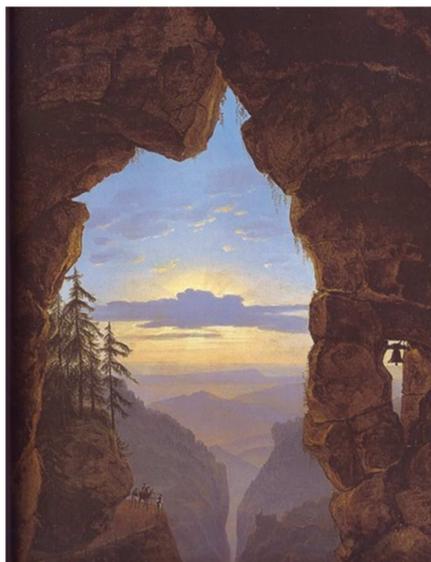


Figura 31: *Puerta de Rocas*, Karl Friedrich Schinkel, 1818, Óleo sobre lienzo, 74 x 48 cm, Alte Nationagalerie, Berlin, Alemania.

*El mar de hielo* (1823-1824, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania) (**Figura 32**): En Diciembre de 1820 Friedrich recibió en su estudio la visita del futuro Zar de Rusia, el Gran Duque Nicolás. Era el comienzo de un mecenazgo que se reflejaría en la compra de numerosos cuadros. La futura Zarina, Alexandra Feodorova, encargó al pintor un lienzo que exaltara la belleza nórdica, el cual había de acompañar una obra realizada por Martin von Rodhen (1778-1868) reflejando la exuberancia del Sur. En el invierno de 1820 a 1821, el frío fue tan intenso que el río Elba, a su paso por Dresde, se heló y en enero la capa se rompió, produciendo un espectacular amontonamiento de placas. Friedrich, fascinado, realizó varios estudios del natural al óleo, en contra de su costumbre. Por otra parte, los periódicos del momento relataban las hazañas de la expedición de Sir William Edward Parry (1790-1855), al mando de los navíos "Hecla" y "Griper", en su intento de hallar el Paso del Noroeste desde el Atlántico al Pacífico entre Groenlandia y Canadá. Este viaje científico tuvo lugar de 1819 a 1820, y sorteó varios peligros, entre ellos el hecho de quedar atrapado el navío "Griper" entre las masas de hielo groenlandesas. Friedrich halló en estos medios la base para el óleo encargado por la princesa Alexandra, al que tituló *El naufragio del Hoffnung* (Esperanza), y fue acogido con gran entusiasmo. Por desgracia, dicha obra, que con frecuencia ha sido confundida con *El mar helado* (1823-1824), desapareció en 1869. El óleo fue expuesto ese mismo año en la Academia de Praga con el título *Escena imaginada en el Mar Ártico: Barco naufragado entre masas de hielo a la deriva*, dos años más tarde era exhibido en Berlín. Friedrich, sin embargo, fue duramente criticado por esta obra, y no halló comprador. Sólo tras la muerte del artista, ya en 1843, J. C. Clausen Dahl la adquirió, permitiendo su conservación. La razón del rechazo es evidente, el pintor rompe en esta obra con toda la tradición paisajista clásica a través de la construcción espacial y la organización general. En primer término, los bloques de hielo se superponen como las escaleras de un templo, en tres niveles; y en segundo término se alza, imponente, una afilada masa de hielo según un eje diagonal. En uno de sus lados asoma la popa de una nave, no identificada (posiblemente trasunto del 'Griper'), la cual ha naufragado, y no aparecen restos de vida humana ni supervivientes. Su mástil sigue el mismo eje diagonal de la composición. Más allá, se extiende una superficie infinita de hielo, en la que aparecen a la deriva los icebergs, amenazadores, a su vez inclinados en la misma dirección. Sobre la escena, abriéndose paso sobre el cielo de impenetrable azul oscuro, asoma una luz que cae directamente sobre la masa central y deja en penumbra el primer plano. Esta obra ofrece dos niveles de lectura complementarios. Por una parte se

ha referido, a la situación política en Alemania. Es evidente que el 'Griper', ni en la expedición de 1820 ni en la posterior de 1824, se hundió en aguas del Polo Norte. Friedrich, quien se considera en libertad total para modificar y manipular los motivos de sus lienzos, como, por ejemplo, transformando iglesias en uso en ruinas, hace fracasar al velero, que intentaba pasar más allá, ante las fuerzas de la naturaleza. La intención simbólica del naufragio ha sido referida como alegoría política y ha sido comparado con *La balsa de la Medusa*, de Géricault, realizada en 1819. Si en Francia se percibe un drama elevado a símbolo de la libertad y la esperanza, en Alemania se percibe, ante la Restauración, la contundencia de los hechos irreversibles, sin esperanza de salvación. En el otro extremo, se ha interpretado como una alusión al tema clásico de la *navigatio vitae*, es decir, el viaje de la vida, la cual termina, de forma inevitable, en la muerte. Es, asimismo, el símbolo de la vanidad humana, de la inutilidad de sus esfuerzos.



Figura 32: *El mar de hielo*, Caspar David Friedrich, 1823-1824, Óleo sobre lienzo, 126'9 x 96'7 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

*El Watzmann* (1825, Staatliche Museen de Berlin, Alemania) (**Figura 33**): Friedrich no conocía de primera mano esta montaña. Su discípulo predilecto, August Heinrich, había recorrido la región en torno a Salzburgo en 1821 y había realizado una acuarela sobre el *Watzmann*. Tras su muerte prematura, dicho estudio fue adquirido por Johann Christian Clausen Dahl, buen amigo de Friedrich, quien se sirvió de él para ejecutar una impresionante vista de la montaña, aunque no la siguió fielmente. Para la roca que destaca en segundo plano, empleó un dibujo realizado durante su visita al Harz en 1811.

El cuadro fue expuesto en Dresde en 1825 y al año siguiente en Hamburgo. Como era de esperar, recibió una fría acogida. Principalmente, acusaban a Friedrich de haber suprimido lo que se espera de un paisaje de montaña alpino: valles y cascadas, torres de iglesias lejanas, etc., es decir, aquello que hace la vista agradable de forma inmediata, sin un proceso de elaboración y comprensión mental. No sólo se mostraba inaccesible por la elección de la vista: su composición, muy elaborada, exigía un esfuerzo visual novedoso. Se compone de hasta siete planos sucesivos, uno tras otro, de los cuales algunos sólo están indicados, de manera que falla todo intento de transición continua y las proporciones y distancias se pierden: son imposibles de apreciar. Estos planos, a su vez, se estructuran en forma de una serie de triángulos apuntando hacia arriba. La gama de colores, por su parte, se adapta a dichos planos, de forma que la iluminación es totalmente irreal. El primer plano está constituido por las oscuras formaciones rocosas de la parte inferior. El segundo por la extraña figura, identificada con el *Ahrenskilt*, del Harz, en la que crece un abeto, y en cuya base se abre una caverna; curiosamente, aparece iluminada por el sol. Tras un esbozo que es el tercer plano, encontramos una elevación triangular, de escaso detalle que constituye el cuarto plano. El quinto plano lo forma la elevada montaña en penumbra que se alza frente al *Watzmann*, interponiéndose entre el fondo y el espectador. Tras un sexto plano también insinuado, se alza majestuoso el *Watzmann*, cuyas cumbres cubiertas de nieve reflejan en todo su brillo la luz solar. Por ello, vemos cómo alterna Friedrich zonas de luz y sombra bajo un uniforme cielo azul. Este tipo de innovaciones causó estupor en la crítica del momento. A través de la sucesión de triángulos y los contrastes de luz y color, Friedrich eleva nuestra vista hacia los picos nevados de una montaña que era celebrada como símbolo de Dios.



Figura 33: *El Watzmann*, Caspar David Friedrich, 1825, Óleo sobre lienzo, 133 x 170 cm, Staatliche Museen de Berlin, Alemania.

Del círculo de Friedrich destacan Carus, Dahl y Carl Eduard Ferdinand Blechen (1798-1840), aunque éste último no nos interesa tanto puesto que se desentendió de la mística de la naturaleza de Friedrich, que en general caracteriza la visión romántica de la naturaleza.

Carl Gustav Carus (1789-1869)

Tras su aprendizaje inicial como dibujante, entre 1804 y 1810, Carus estudió biología, filosofía y medicina en la Universidad de Leipzig. Trabajando como médico en Dresde, conoció a Friedrich, que se convertiría en un amigo para toda la vida y en una influencia constante en su estilo paisajístico. Tras viajar por muchos países, entre 1815 y 1824 escribió *Neun Briefe über Landschaftsmalerei* (Cartas sobre la pintura de paisaje), una de las obras teóricas fundamentales en el arte romántico alemán. Posteriormente, en 1841 escribió *Doce cartas sobre la vida de la tierra*. En ambas obras destaca la doctrina panteísta de la unidad de la naturaleza y del ego, pero también destaca la necesidad de hacer un estudio de la estructura orgánica del paisaje. El tema de la montaña sirve en sus cuadros para evocar introspecciones y sentimientos piadosos con la experiencia del paisaje como sugiere también en sus Cartas.

Se encuentra próximo a Friedrich en cuanto a su concepción de la naturaleza. En su método de percepción, en parte artístico y en parte científico, también se observa la

influencia de Goethe, del que fue gran amigo y admirador. Dicho influjo queda patente, sobre todo, en su obra teórica *Cartas sobre la pintura de paisaje*.

En cuanto a los motivos, la pintura de Carus sigue la línea de Friedrich, es decir, representa los mismos elementos, incluso se aproximó en ciertas obras tanto a Friedrich que durante la segunda mitad del siglo XIX hubo confusión respecto a la autoría de algunas de ellas. Para explicar la diferencia entre la obra de éste y la de Carus, es importante recordar la calidad y el significado de los colores en la pintura de Friedrich, que representan un excepcional sentido de relación cromática y revelan el uso deliberado de los valores simbólicos de tono individual. Consideraba que el objeto de la pintura de paisaje es la naturaleza como principio de totalidad del espíritu, como expresión significativa de la génesis del espíritu en lo vivo, es decir, creía que el arte busca el vínculo entre espíritu y naturaleza. Ejemplo claro de su estilo son:

*Wanderer auf Bergeshöh* (1818, Saint Louis Art Museum, Missouri, EE.UU) **(Figura 34)**: Es evidente la influencia de Friedrich, que en el mismo año realizó *Caminante ante un mar de niebla*. Al igual que en esta, en el cuadro de Carus aparece representada una figura de espaldas, que por la indumentaria parece un peregrino. Está en la cima de una montaña sólo que, en vez de estar de pie, está sentado. Se pueden ver los picos de otras montañas saliendo entre la niebla. La gran extensión de cielo cubre gran parte del cuadro. Utiliza una gama cromática más bien fría: marrón oscuro en la figura central, y todavía más oscuro en las rocas, mientras que el azul grisáceo y el blanco lo utiliza en las nubes y el cielo. Además, debido a que el primer plano es oscuro, mientras que el fondo resulta más brillante pintándolo de manera más difuminada, consigue una perspectiva aérea. Es un claro ejemplo de la pintura de paisaje del Romanticismo: muestra la naturaleza aislada, en este caso en la cima de una montaña, logrando un sentimiento de misterio.

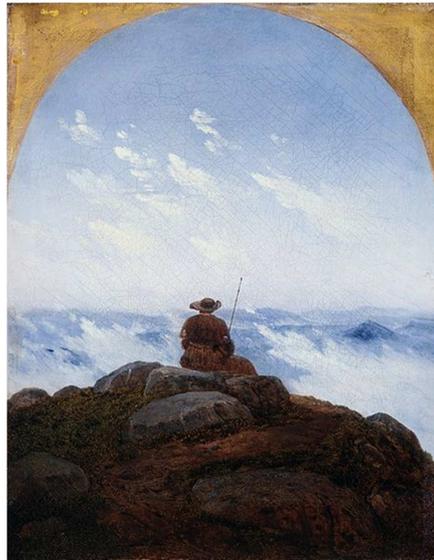


Figura 34: *Wanderer auf Bergeshöh*, Carl Gustav Carus, 1818, Óleo sobre lienzo, 43'2 x 33'7 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri, EE.UU.

*Pilger im Felsental* (1820, Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania) (**Figura 35**): El peregrino nos remite a la idea de distancia, la inconmensurabilidad de la superficie de la tierra. Este camina a través de la noche, a lo largo del valle oscuro hacia la estrella de la mañana. En esta obra Carus utiliza el recurso de la figura vista de espaldas, tal y como lo había introducido Friedrich, pero además de observarse la influencia de Friedrich, esta pintura está claramente en sintonía con el espíritu de la época romántica, imágenes muy similares se producen, por ejemplo en la novela *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) de Ludwig Tieck.

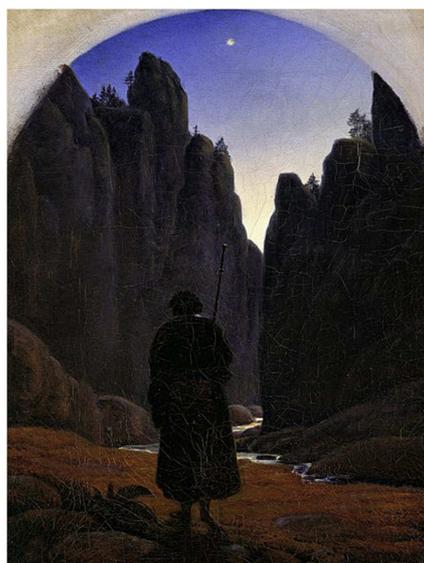


Figura 35: *Pilger im Felsental*, Carl Gustav Carus, 1820, Óleo sobre lienzo, 22 x 28 cm, Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

*Monumento a la memoria de Goethe* (1832, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania) (**Figura 36**): Cuando Goethe falleció en 1832, Carus realizó dos obras en su memoria, siendo una de ellas esta obra. El género ya había sido tratado desde una nueva perspectiva por Friedrich, *Cuadro en memoria de Johann Emmanuel Bremer* (1817) o *La entrada del cementerio* (1825) son dos ejemplos destacados. Carus emplea un repertorio iconográfico más asequible: sobre una montaña se alza el monumento, constituido por el Arca de la Alianza y dos ángeles arrodillados. En el centro, sobre el Arca, la lira representa la Poesía y al poeta. Al fondo, la luna simboliza a Cristo, esperanza de la resurrección y la vida eterna. No está, sin embargo, desprovisto este óleo de la influencia de Friedrich: la forma en que se estructura la obra, basándose en planos paralelos sucesivos, con un primer término en penumbra, la niebla y el fondo montañoso son propios del pintor pomerano.



Figura 36: *Monumento a la memoria de Goethe*, Carl Gustav Carus, 1832, Óleo sobre lienzo, 71 x 52'2 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

Johann Christian Clausen Dahl (1758-1857)

El naturalismo holandés, cuyas huellas hay que buscar en esta época en obras como las de Juel, incidirá sobre todo en J. Ch. C. Dahl, pintor de gran afinidad con Friedrich, pero con otro trazo, un color pastoso y gran fidelidad a la empiria. Su obra muestra la posterior evolución del paisaje de signo romántico hacia el naturalismo.

Noruego de nacimiento, pasó gran parte de su vida en Dresde a partir de 1818, después de haber estudiado en la Academia de Copenhague. Perteneció al círculo de Dresde, formado por pintores del norte de Alemania. No se le puede considerar un paisajista romántico en el sentido de Friedrich, Carus y Heinrich, y esto se debe a que en su fase de madurez Dahl fue un pintor demasiado puro para ser romántico. Su interés principal estaba dirigido hacia los fenómenos de luz y de atmósfera. Ciertamente, estos factores son de gran importancia en la obra de Friedrich, sin embargo, en su caso era la expresión de algo invisible, del alma del paisaje y de su propia alma. Para Dahl, por otra parte, estos fenómenos son importantes en sí y de este modo resultó ser el fundador del paisaje naturalista. Dahl es romántico en numerosas escenas a la luz de la luna, en sus cuadros de valles con brumas matutinas y de torrentes de montaña. Pero sin las representaciones de paisajes inmensos propias de Friedrich, los estudios del cielo y de las nubes realizados por Dahl no hubieran sido posibles. Estos constituyen una novedad en cuanto a la forma de incluir en los cuadros una estrecha franja de tierra o varias copas de árboles.

Fue nombrado profesor de la Academia junto con Friedrich, pero a diferencia de éste que nunca estuvo en Italia, el escandinavo se dejó cautivar por el cambio de las impresiones paisajísticas. Estilísticamente, es muy poco lo que le une con Friedrich, pero temáticamente le vincula el interés por las formaciones nebulosas y los efectos de la luz, que Dahl pintó con esbozos rápidos, y por tanto de un modo muy moderno. Ambos compartían la nueva visión del mundo, en la que lo grande y lo pequeño, lo importante y lo accesorio se unen en el cuadro como elemento de igual valor. Sus características principales se pueden observar en estas obras:

*Watzmann* (**Figura 37**): Al igual que Friedrich había hecho diez años antes, en 1825, Dahl realiza una representación de las montañas alemanas *Watzmann*. Esta obra es muy deudora de la de Friedrich. No hay que olvidar que Dahl adquirió los estudios que August Heinrich, discípulo de Friedrich, había realizado de estas montañas. Al igual que la obra de Friedrich, se compone de siete planos sucesivos, estructurándose en una serie de triángulos que apuntan hacia arriba. El primer plano está formado por oscuras formaciones rocosas; en el segundo plano de nuevo hay una zona rocosa, pero esta vez iluminada por el sol en su parte superior donde aparece una figura sentada en posición meditabunda; el tercer y el cuarto plano están esbozados intentando crear la sensación

de lejanía; el quinto plano lo forma una montaña un tanto más elevada que las anteriores y ligeramente más iluminada que en el caso de Friedrich; después aparece el sexto plano también esbozado y finalmente, se alza el *Watzmann*. Es una representación bastante teatral, los primeros seis planos actúan como preludio al majestuoso último plano, para así presentar como protagonista al monte *Watzmann*. Para crear la sensación de perspectiva realiza una gradación desde los colores más oscuros de los primeros planos hasta los más claros y luminosos del último plano.



Figura 37: *Watzmann*, Johan Christian Dahl, 1835, Óleo sobre lienzo, 33 x 44 cm, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Noruega.

*Lyshornet bei bergen* (**Figura 38**): En esta obra representa la montaña Lyshornet de su país natal, Noruega. Es una representación fidedigna de la realidad, muestra del interés por la empiria que tenía Dahl. A diferencia de las obras de Friedrich, en esta obra el autor muestra cuatro planos. En el primero aparecen unas rocas en las que se puede apreciar vegetación, en el plano medio y en el tercero representa la cadena montañosa entre nubes bajas y en el último el cielo. Para crear la sensación de profundidad, Dahl usa en el primer plano colores oscuros, en el plano medio colores cálidos y al final tonalidades grisáceas para las montañas y el cielo. Este recurso muestra el interés del artista por los efectos de la luz.



Figura 38: *Lyshornet bei Bergen*, 1836, Óleo sobre lienzo, 41 × 50.5 cm, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Noruega.

Johann August Heinrich (1794-1822)<sup>258</sup>

Nació en Dresde, donde trabajó al mismo tiempo en el círculo de Friedrich y de Dahl. Desde 1812 a 1818 y después de 1820 vivió en Austria: Viena, Salzburgo e Innsbruck donde murió. En Viena los pintores clasicistas de paisajes Joseph Mossner (1780-1845) y Joseph Fischer (1769-1822), fueron los maestros académicos de August Heinrich. Con Friedrich, Heinrich tenía en común la preocupación por los pequeños detalles del paisaje. En su obra no queda nada de las enormes y violentas masas y del movimiento de los paisajes de Friedrich, sin embargo, para Heinrich los pequeños elementos, como el follaje de un bosque o los estratos de las rocas, también representan la grandeza de la naturaleza. Claro ejemplo de su trabajo es *Partie aus dem Uttewalder Grund in der Saechsischen Schwei* (1820, Galerie im Belvedere, Viena, Austria) (**Figura 39**), de 1820, en donde ya elimina las majestuosas masas de nubes, pero representa con gran naturalismo, casi con precisión geológica y botánica, los grupos rocosos y los elementos vegetales respectivamente.

---

<sup>258</sup> No son muy numerosas las publicaciones en torno a este pintor, pero destacamos dos obras generalistas en las que se puede encontrar información sobre el mismo: SCHWARZ, HEINRICH: "Heinrich, Johann August", en *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin, 1969, p. 431.



Figura 39: Partie aus dem Uttewalder Grund in der Saechsichen Schwei, August Heinrich, 1820, Óleo sobre lienzo, 41 x 52 cm, Galerie im Belvedere, Viena, Austria.

Junto con Friedrich, en la pintura romántica alemana hay otro pintor que es imprescindible. Aunque sus obras no son pinturas de paisaje, es indispensable tratarlas porque son auténticas alegorías de la naturaleza. Éste es el caso de:

#### Philipp Otto Runge (1777-1810)

Runge no destaca como pintor de paisajes, sino como pintor figurativo, pero le da gran importancia a la naturaleza en sus obras. Al igual que Friedrich en la pintura de paisaje, Runge es la encarnación del Romanticismo en la pintura figurativa alemana. Sus obras son ideas poéticas traducidas a la pintura.

En 1795 se trasladó desde la ciudad pomerana de Wolgat, en esta época Pomerania pertenecía a Suecia, a Hamburgo donde comenzó a trabajar como aprendiz en el comercio de su hermano Daniel. En 1797 tomó clases de dibujo con Heinrich Joachim Herterich (1772-1852)<sup>259</sup>, a quien gustaba copiar holandeses del siglo XVIII. Entre 1799 y 1801 acudió a la Academia de Copenhague donde estudió con Jens Juel (1745-1802).

---

<sup>259</sup> El caso de Herterich es similar al de Heinrich, es difícil encontrar publicaciones especializadas sobre su persona y su obra, pero sí se reseña en obras enciclopédicas como: NERLICH, FRANCE; SAVOY, BENEDICTE, BERTINET, ARNAUD: *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 107-108.

De vuelta a Hamburgo conoció a Caspar David Friedrich en Greifswald. Entre 1801 y 1803 estuvo en Dresde, donde entró en contacto con la Academia, pero sin llegar a estudiar allí. En Dresde siguió estudiando las teorías artísticas del primer Romanticismo. En 1803 visitó a Goethe en Weimar manteniendo desde entonces una correspondencia con él. Desde 1804 vivió fundamentalmente en Hamburgo.

Tanto él como Friedrich buscaban un lenguaje formal propio para la nueva visión del mundo. Runge intentaba ofrecer soluciones o interpretaciones místicas de la relación entre el alma universal y el hombre. De ahí que el tema principal en Friedrich sea el paisaje y en Runge la figura humana y la metamorfosis parabólica.

Al igual que Friedrich, en un primer momento, descubrió en el paisaje la posibilidad de renovar el arte. Para Runge, la relación entre el hombre y lo orgánico, era la naturaleza. Es ésta relación entre la planta y el hombre lo que Runge interpreta simbólicamente. En su caso la figura humana se convirtió en objeto para simbolizar plásticamente su integración en la unidad universal de la naturaleza. Si Friedrich incorporó al hombre en forma de figuras pequeñas a sus paisajes, Runge adjuntaba los paisajes a las figuras humanas. Si Friedrich buscaba la soledad distanciadora, Runge encontraba motivos para sus cuadros en la comunidad de la familia o del círculo de amigos.

Como en el caso de Friedrich, también en Runge supuso un cambio la relación con su esposa Pauline Bassenge, a la que conoció en 1801 y con la que se casó tres años después. A partir de entonces situó la figura humana en el centro de sus cuadros. En 1802 Runge realizó un nuevo intento de dar más importancia al paisaje. Pero en definitiva, no pintó el paisaje real en cuanto a totalidad, sino sólo partes del mismo en construcción encuadrada.

Runge, para quien el único camino para llegar a un nuevo arte procedía de lo más íntimo del hombre, buscaba algo que pudiese expresar su sentimiento religioso, ese era para él el fin del arte y lo encontraba en el paisaje. En la obra pictórica de Runge hay gran influencia de Schelling, con el que tuvo relación durante mucho tiempo. Comparte con la *Naturphilosophie* romántica la confianza en la esencia mágica de la naturaleza. Para él Dios se manifiesta, de una forma viva y activa, en cada uno de los rincones del

Universo. Pero también tiene influencia de Jacob Böhme, sobre todo, en la percepción mística de la naturaleza y la fe cristiana en la verdad revelada. Pero el pensamiento de Runge al que más se acerca es al de Novalis, “Lo que Runge entiende por paisaje no puede pensarse sin la idea novalisiana de que en cada flor, en cada piedra, se esconde un mensaje cifrado”<sup>260</sup>. Runge desarrolló, además de las concepciones espirituales, un lenguaje formal nuevo. Volvió a los elementos figurativos porque para él los elementos del arte sólo pueden encontrarse en los elementos mismos, y los elementos mismos están en nosotros y es de nuestro interior de donde deben surgir.

Fue autor de las teorías más radicales sobre el paisajismo. En su opinión la pintura histórica había muerto en el siglo XVI con la desintegración de la fe católica y todo el arte posterior, con sus formas visionarias entre nubes, había aspirado al paisajismo, que era lo mismo que intentar expresar el orden moral del universo.

Por otra parte, Runge asociaba el arte del paisaje con el profundo sentimiento religioso que consideraba inherente a la vocación artística influenciado por la lectura de *Franz Sternbald Wanderungen* de Ludwig Tieck. Sin embargo, el paisaje tal como es representado por Turner o Friedrich tiene un papel muy secundario en sus cuadros, en la medida que pretende integrar en primer lugar plantas, figuras humanas y otros elementos de la naturaleza como la luz y el aire.

Mientras Friedrich pinta figuras humanas como contempladoras del infinito, como meros accesorios, las obras tardías panteístas de Runge son exclusivamente representaciones de genios, las figuras son las portadoras del contenido pictórico, son alegorías y personificaciones de las fuerzas y los fenómenos de la naturaleza. Runge creyó que el uso de alegorías mejoraba las posibilidades de representar abstracciones.

Runge mantiene ciertos vínculos con el clasicismo. El espíritu de flores y de bosques propio de Runge sustituye al antiguo espíritu heroico y las alegorías del clasicismo. En los follajes y plantas de Runge hay influencia de la ilustración medieval de libros y de los bosquejos de Durero.

---

<sup>260</sup> PAZ, ALFREDO DE: (1992), 254-255.

En sus obras intentó conseguir la tridimensionalidad, el color y la representación de la luz. Esto es una clara expresión del deseo de totalidad evidente en Runge. Traspasó los límites que el clasicismo asignó al color e investigó las propiedades y leyes de las relaciones cromáticas. Estando tan atraído por los colores, los utiliza de modo ideológico, es decir, los añade a la estructura primaria de la composición y las líneas, pero no arranca del color en la concepción de sus cuadros como lo hicieron los pintores posteriores. Runge redactó una teoría del color en la que diferenciaba en las gradaciones cromáticas los colores transparentes de los colores opacos, según estuviera determinada su claridad por la tendencia a la luz o a la oscuridad, o por la mezcla con el blanco y el negro. Esta distinción le servía en sus cuadros para provocar un efecto psicológico mediante el cual el espectador diferencia las figuras más próximas como transparentes, que sirven de elemento de transición al tema del cuadro, a ese otro ámbito idealizado, más volátil, dotado de otra realidad y dominado por coloraciones translúcidas. La distinción de Runge entre los colores opacos y los traslúcidos refleja la dualidad de lo real y lo ideal, finitud e infinitud, incluye desmembración de cuerpo y espíritu, sensorialidad y forma, “El color transparente absorbe la luz y es medio cromático de extensión del ideal, el color turbio tiene, por el contrario, una dualidad centrípeta que lo ciñe a la pigmentación material”<sup>261</sup>.

La luz de Runge representa algunos de los más complicados fenómenos, por ejemplo el de la luz rojiza del amanecer del sol en el paisaje y en los genios de las flores en *La Mañana*. La luz de Runge no está presente por sí misma, sino que constituye un signo de los misteriosos fenómenos de la naturaleza. En sus obras los primeros planos de las figuras tienen una consistencia más corpórea que los transparentes planos del fondo idealizado del paisaje que se abre en el centro del cuadro.

*Las horas del día*: Es su obra principal, aunque está fragmentada, en ella se evidencia el interés de Runge por los ciclos de la naturaleza, ya que quería representar las horas del día, las estaciones del año, las edades del hombre, etc. Este interés se debe a que repensó y reinventó el génesis en un sistema donde todo se corresponde y donde las perspectivas escatológicas del cristianismo se disuelven en un movimiento circular, el

---

<sup>261</sup> ARNALDO, JAVIER: *Estilo y naturaleza: la obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990, p. 99.

eterno retorno. Todo encuentra ahí su lugar, las horas del día, las estaciones, las edades de la vida, las épocas de la humanidad, pero también la vida y la muerte de los colores. Esta obra estaba pensada para verse en un edificio especial y con acompañamiento de música y poesía, quería crear la “Obra de Arte Total”, en la que se fusionaran todas las artes, idea ésta muy romántica. Pintó dos versiones de *La Mañana* (Kunsthalle, Hamburgo), pero los otros momentos no fueron más que dibujos. Según Runge la mañana es la iluminación sin límites del universo; el mediodía, la formación ilimitada de la criatura que llena el universo; la tarde, la aniquilación ilimitada de la existencia en el origen del universo, y la noche la profundidad ilimitada del conocimiento de la existencia infinita de Dios.

- *La pequeña mañana* (1808, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania) **(Figura 40)**: Se observa un paisaje natural del cual surge una mujer que parece brotar de la naturaleza y que expresa de forma alegórica la naturaleza que se eleva al cielo. Esta figura representa tanto a Venus, Aurora como a la Virgen, simboliza las fuerzas de la naturaleza ávidas de la luz del sol. De su mano derecha, situada justo encima de su cabeza, surge una azucena con tres parejas de niños abrazados. En lo alto aparece una estrella con tres cabezas de querubines. En el centro de la parte inferior de la obra, hay un niño pequeño que puede ser interpretado como Eros, Cristo, etc, pero que representa la regeneración de la vida, por eso de él surge la luz del día que asciende a su naturaleza y la ilumina. Los diferentes niveles de interpretación del tiempo deben relacionarse con el fragmento *La edad del mundo* (1813) de Schelling, pero también con su texto *Del alma universal*, publicado en 1798. La idea de la transformación se refleja no sólo en las representaciones encuadradas, sino también en la imagen central, en la que aparece el nivel más sencillo de la transformación, que es la mera duplicación especular. El niño yace en la hierba y contempla con ojos abiertos el milagro del ser. Runge recurre al método habitual, desde la Antigüedad, de contraponer lo simultáneo a lo sucesivo, tratando así de señalar lo infinito. No fueron ideas nuevas de Runge ni que brotasen los niños de flores en el encuadre, ni que tras las nubes apareciesen cabezas de ángeles. En la pintura renacentista, concretamente en la de Andrea

Mantegna (1431-1506)<sup>262</sup>, en Fra Filippo Lippi (1406-1469)<sup>263</sup> y en el mismo Rafael de Urbino (1483- 1520)<sup>264</sup> encontramos esta forma de representar la infinitud a través de innumerables repeticiones de cabezas de ángeles. Obviamente estos elementos, dotan al cuadro, junto con la simetría de las figuras, de un carácter piadoso que vuelve a situar al arte en el altar de la religión, aunque en este caso se trate del altar de una religión cosmoteísta de la naturaleza. En ella se observa un contraste elemental en la dualidad del color entre la pintura del marco y la pintura central, y entre la figuración de abajo y la de las partes media y superior, así como entre los términos anterior y posterior. En los lados izquierdo, derecho e inferior del marco el color está aplicado con una consistencia turbia y una templada iluminación externa. Los cuerpos y las plantas son volúmenes palpables y nada transparentes que detienen la luz en su superficie. En el cuadro central la luz se recibe a ras de suelo como algo externo, penetra en elementos opacos y les confiere otra aptitud física. En el resto de la imagen el color actúa con propiedades lumínicas de su dominio, son los cuerpos transparentes el poder de la luz y el colorido de las figuras denota una luminosidad interna. En conclusión, esta obra muestra la gran premisa romántica de que Dios y la naturaleza son uno.

---

<sup>262</sup> Sin embargo, en el caso de Mantegna es amplísima la bibliografía existente, entre las que subyaremos: AA.VV: *La obra pictórica completa de Mantegna*, Barcelona, Noguer, 1973, 128 p.; CAMESASCA, ETTORE: *Mantegna*, Florencia, Scala, 1992, 79 p.; MANCA, JOSEPH: *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance* (recurso electrónico), New York, Parkstone, 2006, 207 p.

<sup>263</sup> Véase: FOSSI, GLORIA: *Filippo Lippi*, Florencia, Scala, 1989, 79 p.; HOLMES, MEGAN: *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven, Yale University Press, 1999, 301 p.; RUDA, JEFFREY: *Fra Filippo Lippi: life and work with a complete catalogue*, New York, Harry N. Abrams, 1993, 560 p.

<sup>264</sup> Consúltese: ANTAL, FREDERICK: *Rafael, entre el clasicismo y el manierismo*, Boadilla del Monte, Machado Grupo de Distribución, 1988, 362 p.; JONES, ROGER; PENNY, NICHOLAS: *Raphael*, New Haven, Yale University Press, 1983, 256 p.; TURNER, NICHOLAS; MATILLA, JOSÉ MANUEL: "Dibujos italianos del siglo XVI", en *Museo del Prado. Catálogo de dibujos*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 2004, T. V, pp. 372-375.

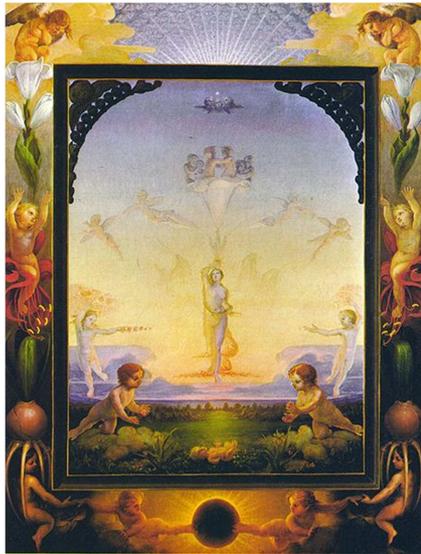


Figura 40: *La pequeña mañana*, Philipp Otto Runge, 1808, Óleo sobre lienzo, 106 x 81 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

- *La gran mañana* (1809, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania) (**Figura 41**): Este cuadro está inscrito dentro de otro cuadro, la iluminación medieval de manuscritos. Todo aparece como inmerso en una luz apoteósica y se convierte en pura emanación de luz. De nuevo en el centro emerge una figura femenina desnuda, que puede simbolizar a Venus, la Aurora, etc. Aparecen diversas figuras de niños también desnudos, y hay una minuciosa representación de los elementos botánicos. Los lirios que aparecen en la parte superior de la Aurora, hacen referencia a la pureza de la madrugada. Los diferentes elementos aparecen con su forma habitual, pero resplandecen con una luz interior que elevan a la naturaleza hasta el deslumbrante esplendor de lo sobrenatural. La estructura en sentido vertical se convierte en una perspectiva mística (niño desnudo, figura de mujer con antorcha que es la forma terrestre de la azucena de la luz, y grupo de muchachos que en lo alto coronan la azucena de la luz). La obra está controlada por las leyes de la proporción que el artista había estudiado asiduamente en las formas vegetales. Esta pintura también tiene una interpretación de carácter político, representa la necesidad de la unificación de Alemania, que en estos momentos estaba ocupada por las tropas napoleónicas. Consideraba que la lucha contra Napoleón podía llevar a la unificación de Alemania. Aunque este otro significado, Runge nunca lo reconoció.



Figura 41: *La gran mañana*, Philipp Otto Runge, 1809, Óleo sobre lienzo, 152 x 113 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

*Las horas del día*, era un intento de mostrar el encuentro rítmico entre las polaridades (día-noche, mediodía-tarde), presente también en la poética de Friedrich. En ella aparece una idea muy importante y querida por los filósofos de la *Naturphilosophie*: se trata de la idea de que la lucha de las fuerzas opuestas es el principio mismo del devenir, la condición de una síntesis superior y de una perpetua ascensión. Los principios de oposición unen, mediante una fuerza que recorre toda la vida cósmica, el conjunto de todos los seres existentes.

En definitiva, las obras de Runge son una lectura religiosa de la naturaleza. También hizo una importante pintura retratística, aunque en ella continúa utilizando el recurso del paisaje, como ocurre en *Retrato de los padres del artista* (1806).

A continuación, aunque realmente no entra dentro de nuestra temática, es importante hacer referencia a las escuelas de Viena, Salzburgo y Munich para tener una visión más completa de la pintura de paisaje que se realizaba en el Romanticismo alemán o de raíz germánica.

## ESCUELA DE VIENA

La escuela de Viena la constituye el grupo de los Nazarenos, que se conforma en torno a 1785. Es el grupo pictórico más coherente del romanticismo alemán, pretendían

revivir la honradez y espiritualidad del arte cristiano medieval. Este deseo de recuperar otras épocas es debido a que las convulsiones históricas y sociales de principios del siglo XIX provocaron la añoranza por los tiempos pasados y la restauración del espíritu nacional.

Los pintores alemanes Friedrich Overbeck (1789-1869)<sup>265</sup> y Franz Pforr (1788-1812)<sup>266</sup>, estudiantes en la Academia de Viena fundaron en 1809, la *Lukasbund*. Puede traducirse como “cofradía”, “gremio” o “hermandad” de San Lucas, santo patrono de los pintores. El nombre ya delata su inspiración medieval, y su pretensión de establecer las bases de la pintura sobre la religión y un buen trabajo artesanal, querían restaurar así “la verdad y la pureza” de la pintura anterior al Renacimiento: estudiando y trabajando el arte religioso, rechazando las tendencias modernas y regresando a principios y técnicas primitivas, como las recuperación del fresco y el arte monumental.

Rompieron con el Clasicismo de la Academia y, en 1810, cuatro de los cofrades, Overbeck, Pforr, Ludwig Vogel (1788-1879)<sup>267</sup> y Johann Konrad Hottinger (1788-1828)<sup>268</sup> se trasladaron a Roma. Ocuparon el monasterio abandonado de San Isidoro, dispuestos a llevar una existencia de recogimiento prácticamente monacal, relacionándose profundamente con la naturaleza y los medios de vida artesanales. Por su vestimenta los comenzaron a llamar *I nazareni* (los nazarenos)<sup>269</sup>, nombre que se aceptó como denominación de este movimiento. Incluso los que entre ellos aún eran protestantes se convirtieron al catolicismo. A diferencia de los gremios medievales en los que se inspiran, su dedicación a la pintura nace de una decisión personal, claro rasgo romántico, de una actitud no exenta de un cierto amor propio y conciencia misionera.

---

<sup>265</sup> Léase: McVAUGH, ROBERT: “Nazarene Art”, en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, pp. 837-838

<sup>266</sup> Encontramos referencia a este pintor en: PECKLER, ANA MARÍA: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, p. 158.; VAUGHAN, WILLIAM: *German Romantic Painting*, New Haven and London, Yale University Press, 1994, pp. 170-192.

<sup>267</sup> Sobre éste encontramos información en: BRUN, CARL: “Ludwig Vogel” en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, pp. 116-120.

<sup>268</sup> Véase: LEE PALMER, ALLISON: “Johann Konrad Hottinger” en *Historical Dictionary of Romantic Art and Architecture*, Maryland (EE.UU., Scarecrow Press, 2011, pp. 125-126.

<sup>269</sup> Para un mayor conocimiento del grupo Los Nazarenos, son relevantes: ANDREWS, KEITH: *I Nazareni*, Milan, Fratelli Fabbri, 1967, 100 p.; PIANTONI, G.: *I Nazareni*, Roma, De Luca Editore, 1981, 477 p.

En la etapa inicial de esta asociación, el pintor más influyente fue Pforr. Era imaginativo y apasionado, y estaba volcado en la rememoración de las escenas caballerescas medievales. A su muerte, el movimiento se vuelve más religioso bajo la influencia de Overbeck, el arte de los nazarenos se vuelve hacia una piedad sencilla. Técnicamente las obras de Los Nazarenos son una versión esquematizada del arte del primer Rafael.

A esta comunidad conventual se unieron artistas de Düsseldorf y Múnich como Wilhelm von Schadow (1789-1862)<sup>270</sup>, Peter von Cornelius (1784-1867)<sup>271</sup> en 1811, Philipp Veit (1793- 1877)<sup>272</sup> en 1815 y Julius Schnorr von Carolsfeld en 1818 y otros artistas alemanes. Conocieron al pintor austríaco de paisajes Joseph Anton Koch, que se convirtió en una especie de tutor oficioso del grupo.

A pesar de que los Nazarenos son conocidos, sobre todo, por sus composiciones figurativas, también destacaron como paisajistas. Buscaban inspiración en la naturaleza pero siempre idealizándola, querían encontrar un ideal sobrenatural. Dentro del grupo nazareno, el pintor que más se interesó por los paisajes fue Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1788-1853)<sup>273</sup>. Sus primeras enseñanzas las recibió de su padre Julius Schnorr von Carolsfeld. En 1811, con diecisiete años, ingresa en la Academia de Bellas Artes de Viena. Entra a formar parte del círculo de Ferdinand Johann von Olivier, es decir, de la Escuela de Salzburgo, un grupo de artistas próximo a los Nazarenos. En marzo de 1817 es aceptado en la *Lukasbund*. En verano de ese año viaja a Salzburgo con los hermanos. Este lugar resultaría decisivo para el desarrollo de su talento como pintor de paisajes. En octubre marcha con el escritor Wilhelm Müller (1794-1827)<sup>274</sup> a Italia. Después de visitar Venecia y Florencia, llega a Roma a principios del año 1818 y se unió a la comunidad de los Nazarenos.

---

<sup>270</sup> También se hace referencia a este pintor en BIETOLETTI, SILVESTRA: *Neoclassicism and Romanticism*, Florencia, Giunti Editore, 2005, p. 133.

<sup>271</sup> Consúltese: BIETOLETTI, SILVESTRA: 2005, (134)

<sup>272</sup> Encontramos referencias a este artistas en: RUSSELL, JESSE; COHN RONALD: *Philipp Veit*, London, Book on Demand, 2012, 98 p.

<sup>273</sup> Para este autor también se puede recurrir a: BIETOLETTI, SILVESTRA: (2005), 135; THIEME, ULRICH; BECKER, FELIX: "Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld" en *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 1923, p. 208.

<sup>274</sup> Sobre éste se puede consultar: BAUMANN, CECILIA: *Wilhelm Müller, the Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1981, 191 p.

En los paisajes pintados en los años 30 y 40 observamos que la mano del dibujante y colorista aún está dirigida por la idea panteísta de la naturaleza, lo cual determina el claro dibujo de contorno y los colores locales yuxtapuestos en contrastes bien definidos.

## ESCUELA DE SALZBURGO

Ferdinand Johann von Olivier (1785-1841)<sup>275</sup> ha sido considerado como el fundador de la escuela de Salzburgo, que floreció en la primera mitad del siglo XIX. Entre 1801 y 1802, Olivier recibió por primera vez clases de arte de la mano de Karl Wilhelm Kolbe “el viejo” (1759-1835)<sup>276</sup>. En 1802 fue a Berlín, donde aprendió técnicas de grabado con Johann Friedrich Unger (1753-1804)<sup>277</sup>. En 1804 fue, junto con su hermano Heinrich Olivier (1783-1848)<sup>278</sup>, a Dresde, donde comienzan a copiar paisajes de Claude Lorrain (1600-1682) y Jacob van Ruysdael (1628-1682). A través de distintos contactos, conoció a Philipp Otto Runge y a Caspar David Friedrich. Tras ser arrestado en 1807 en Dessau, trabajó en la embajada de Prusia en París. A su regreso realizó diversos viajes, uno de ellos a Viena en 1811 donde conoció a Anton Koch. Al año siguiente se casó con Margaret Heller, una viuda con tres hijos. En Viena, Olivier experimentó un despertar religioso de profundo carácter protestante. Su estudio se convirtió en el centro de los artistas protestantes de Viena, pero también mantuvo contacto con los Nazarenos, que eran católicos. Olivier viajó junto con Philipp Veit a través de Salzburgo, lo cual le permitió conocer su paisaje. Posteriormente realizó a esta zona un segundo viaje. En 1830 se trasladó a Munich, donde en 1833 fue nombrado profesor de Historia del Arte en la Real Academia de Bellas Artes. Finalmente, fue en Munich donde murió en 1841.

Ferdinand Olivier tuvo numerosos seguidores, lo cual dio origen a la Escuela del Sur. El cenit verdadero del paisajismo de Salzburgo después de Olivier está precedido por

---

<sup>275</sup> No ha sido objeto de numerosas publicaciones, pero podemos conocer mejor su figura a través de: AA. VV: *German master of the nineteenth century. Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981, p. 271.

<sup>276</sup> Véase: HUFNAGL, FLORIAN: “Kolbe, Karl Wilhelm“, en *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker und Humboldt, 1969, p. 462; THIEME, ULRICH; BECKER, FELIX: “Kolbe, Karl Wilhelm“ en *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 1923, pp. 225-226.

<sup>277</sup> Consúltase: GEIGER, LUDWIG: “Friedrich Unger“, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, Leipzig 1895, pp. 291-293.

<sup>278</sup> Sobre Heinrich Olivier existe menos bibliografía en comparación con Ferdinand, pero encontramos la obra NERLICH, FRANCE; SAVOY, BENEDICTE, BERTINET, ARNAUD: (2013), 308-311.

las actividades de una serie de pintores y dibujantes de *vedute* que rondaron la ciudad de Salzburgo y sus proximidades, el *Salzkammergut* austríaco y la zona de *Berchtesgaden*. El paisaje de esta zona fue la gran atracción de los pintores de esa época. Característica de los hermanos Oliver es, la representación de las cosas pequeñas en sus dibujos. En Ferdinand este rasgo adquiere un significado religioso que influyó de manera notable sobre algunos de los paisajistas de Salzburgo.

Otro miembro de esta escuela fue August Heinrich, que pasó de la escuela del norte a la escuela del sur. Su concepto de la naturaleza se distingue del de Ferdinand Olivier por la renuncia manifiesta a toda sugerencia de meditación religiosa. Los paisajes de Heinrich no presentan figuras humanas, son más objetivos que los de Olivier (*Die Juden in der Babylonischen Gefangenschaft*, 1830) y retratan de manera más concisa la naturaleza, prescindiendo del enmascarado intelectualismo y simbolismo de Olivier.

Por su parte, los hermanos Friedrich (1779-1840) y Heinrich (1788-1825) Philipp Reinhold<sup>279</sup> fueron desde la Academia de Viena a Gera, en Turinga. Asimismo revelan una variedad de intenciones en sus paisajes de Salzburgo que contrastan con la simple solemnidad religiosa latente en Olivier. A veces encontramos en sus obras una reproducción de los efectos de luz a modo del realismo *Biedermeier*<sup>280</sup>, otras veces se observa la dramatización de los escenarios de altas montañas en el sentido de Koch, por ejemplo en el *Watzmann* de Heinrich Reinhold pintado en 1818, con su sonoro contraste entre la oscura garganta y las montañas cubiertas de nieve en el fondo.

---

<sup>279</sup> En relación a Friedrich Philipp Reinhold se puede consultar: NOVOTNY, FRITZ: *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 124 y 128. Sobre Heinrich encontramos información en VALENTIN, FRANZ: "Reinhold, Heinrich", en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, pp. 286-287.

<sup>280</sup> En los inicios del siglo XIX se dio el nombre de Biedermeier a un estilo sobrio de muebles y de decoración típico de Alemania, y a continuación el término fue aplicado por extensión a cierta pintura y literatura del mismo período, caracterizadas por el sentimentalismo, el intimismo y por una sátira del mundo pequeño-burgués. Son interesantes: ALMENDRAL OPPERMAN, ANA ISABEL: "Biedermeier: definición y evolución del término", en *Cuadernos de filología: Colegio Universitario de Ciudad Real*, Nº. 5, 1985, pp. 121-132.; PERIS SORIANO, BERNARDO: "Artes decorativas. El estilo Biedermeier", en *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, Nº 221, 2003, pp. 48-58.

En los paisajes de Friedrich Loos (1797-1890)<sup>281</sup>, primer artista austríaco nativo de este grupo de pintores, encontramos una transfiguración romántica junto a una representación objetiva de la realidad. En una de sus más hermosas obras, la vista de *Mönchsberg* (1826), esta yuxtaposición adquiere una forma casi simbólica: las montañas distantes, dibujadas con meticulosa fidelidad al detalle, reminiscencia de los nazarenos, se encuentran en la luz neutra de la pintura romántica como expresión de alejamiento del mundo, pero en el centro penetra irresistiblemente la clara luz del sol creando un juego de destellante luz y agudas sombras que cubren el parque y el césped del *Schloss Leopoldskron*.

Finalmente es interesante hacer referencia a los Heimat Künstler (Pintores provinciales). Señala Gras Balaguer “En la Exposición retrospectiva sobre esta época que se hizo en Berlín en 1906, se produjo una revalorización de la pintura romántica, que había permanecido eclipsada por la pintura académica durante casi un siglo. Aquella supuso el descubrimiento de pintores provinciales menores (los Heimat Künstler) o pintores del terruño, como se les suele llamar, los cuales cobraron una celebridad que nunca tuvieron en vida. Estos presentan una estrecha identificación con la provincia de la que son oriundos y la renovación de la pintura alemana, que desde Durero y Holbein no había vuelto a sobresalir en el espacio europeo, se llevó a cabo precisamente en el llamado *Heimat Kunst*, que floreció localmente en las distintas regiones o provincias”<sup>282</sup>. En Berlín como pintores de provincias destacan Franz Krüger (1797-1857)<sup>283</sup> y Carl Eduard Ferdinand Blenchen, y en Viena Ferdinand Waldmüller (1793-1865)<sup>284</sup>, precursor de la pintura de paisaje al aire libre (cuya alegoría contrasta con los sentimientos lúgubres, nostálgicos y melancólicos de algunos románticos), en Viena también Moritz von Schwind (1804-1871)<sup>285</sup> ilustrador de los cuentos de los

---

<sup>281</sup> En torno a este artista se escribe en: GSODAM: “Loos (Joseph) Friedrich” en *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1972, p. 309-310.

<sup>282</sup> GRAS BALAGUER, MENENE: (1983), 123

<sup>283</sup> En torno a es pintor se publicó el ensayo: AA.VV: *Der Maler Franz Krüger 1797-1857*, Berlin, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, 2007, 256 p.

<sup>284</sup> Se puede consultar: HUSSLEIN ARCO, AGNES; GRABNER, SABINE: *Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1865*, Wien, Christian Brandstätter Verlag, 240 p.

<sup>285</sup> Véase: POMMERANZ LIEDTKE, GERHARD: *Moritz von Schwind: Maler und Poet*, Wien: München, Schroll, 1974, 159 p.

hermanos Grimm. En Munich, figura Karl Spitzweg (1808-1885)<sup>286</sup>, que realizaba pequeñas escenas humorísticas.

Como se puede observar el interés de los románticos alemanes por el paisaje dio lugar a diferentes maneras de entenderlo y representarlo, aunque como ya hemos dicho anteriormente, en nuestra tesis nos interesa, sobre todo, la visión que tenía la Escuela de Dresde, con su carácter dual y panteísta.

### El paisajismo inglés

La pintura inglesa no conoce un desarrollo independiente y nacional hasta 1760, que se ve representada por William Hogarth (1697-1764)<sup>287</sup>, Joshua Reynolds (1723-1792)<sup>288</sup>, Thomas Gainsborough (1727-1788)<sup>289</sup>, George Romney (1734-1802)<sup>290</sup> y Henry Raeburn (1756-1823)<sup>291</sup>, pero los paisajes y retratos de estos fueron poco conocidos en el extranjero. Esto es debido a que con el bloqueo continental, producto de las grandes guerras napoleónicas, se acentúa la insularidad británica, de modo que entre 1789 y 1815 las relaciones entre Inglaterra y el continente permanecen cortadas, excepto durante la tregua abierta por la Paz de Amiens (1802).

---

<sup>286</sup> Se le hace referencia en: DURRANI, OSMAN: "Spitweg, Karl" en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, pp. 1081-1083; NOVOTNY, FRITZ: (1994), 464.

<sup>287</sup> Para conocer mejor su figura y su obra, podemos señalar: AA.VV: *William Hogarth: conciencia y crítica de una época: 1697-1764*, Madrid, Ayuntamiento, Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1998, 350 p.; GARCIA COSMEN, CARMEN: *William Hogarth en el 300 Aniversario*, Oviedo, Caja de Asturias, 1997, 218 p.

<sup>288</sup> Existen diversos ensayos que ofrecen una profunda visión de Reynolds: ESPOSITO, DONATO; SMILES, SAM: *Sir Joshua Reynolds: the acquisition of genius*, Bristol, Sansom & Company: The Univeristy of Plymouth: Plymouth City Museum and Art Gallery, 2009, 200 p.; MANNINGS, DAVID: *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of His Paintings*, New Haven: Yale University Press, 2000, 629 p.

<sup>289</sup> Sobre Gainsborough son interesantes: HAYES, JOHN: *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough. A Critical Text and Catalogue Raisonne*, Londres, Sotheby Publications, 1982, 620 p.; LINDSAY, JACK: *Thomas Gainsborough. His Life and Art*, Londres : Turner, 1981, 244 p.; ROSSENTHAL, MICHAEL: *The Art of Thomas Gainsborough, A Little Business For the Eye*, New Haven & London, Yale University Press, 1999, 307 p.

<sup>290</sup> En relación a este artista, se pueden consultar: CROSS, DAVID: *A striking likeness: the life of George Romney*, Brookfield, Ashgate, 2000, 258 p.; JAFFE, PATRICIA: *Drawings by George Romney*, Cambridge, University Press, 1977, 76 p.; KIDSON, ALEX: *George Romney (1734-1802)*, London, National Portrait Gallery, 2002, 243 p.

<sup>291</sup> Véase: COLTMAN, VICKY; LLOYD, STEPHEN: *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, 388 p.; THOMSON, DUNCAN: *Sir Henry Raeburn 1756-1823*, Scotland, The National Gallery, 1994, 31 p.; THOMSON, DUNCAN: *Raeburn. The Art of Sir Henry Raeburn 1756-1823*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1997, 216 p.

El prelude de la pintura romántica inglesa lo conforman Henry Füssli (1741-1825)<sup>292</sup> y William Blake (1757-1827)<sup>293</sup> a finales del siglo XVIII. Son pintores con una visión muy particular del arte, y tienen una relación muy directa con el arte de Francisco de Goya (1746-1828)<sup>294</sup> aunque no tuvieron contacto: todos ellos hacían una dicotomía entre el arte oficial y su propio arte más personal. Su estilo es muy subjetivo, rechazaban todo aquello que es razonable y objetivo por eso fueron llamados pintores de lo sublime, ya que sus pinturas son capaces de conmover nuestros sentimientos. En estos pintores los temas elegidos son terroríficos, ya que nos complace verlos en un cuadro pero sin que nos afecte. Por eso los temas son irracionales y fantásticos.

Durante la época romántica, la pintura en Inglaterra es casi exclusivamente paisaje y retrato. Éste último, desde la segunda mitad del siglo XVIII había conquistado, con Reynolds y Gainsborough, un lugar en el arte europeo. Pero el género que realmente nos interesa es el paisaje. El paisaje inglés adquiere una importancia equiparable a la de Alemania en el mismo período. Aunque es importante diferenciar las dos líneas paisajísticas que existían: por un lado estaba la que representa el paisaje como escenario emocionante, en la que destaca Turner, John Martin, etc. y en la que nos centraremos por su relación con el carácter del paisajismo romántico alemán; y por otro lado estaba el paisaje como escenario plácido, línea en la que destaca Constable con las representaciones de su Suffolk natal. Aunque estos no hicieron más que continuar una evolución que se había iniciado en el siglo XVIII con la obra de George Morland (1763-1804)<sup>295</sup> y John Crome (1768-1721)<sup>296</sup>.

---

<sup>292</sup> Es muy amplia y diversa la bibliografía que se existe sobre este pintor: AA.VV: *Gespenster, Magie und Zauber: Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, Nürnberg, Verl. für Moderne Kunst, 2011, 159 p.; BECKER, CHRISTOPH: *Johann Heinrich Fussli Das Verlorene Paradies*, Stuttgart, Staatsgalerie: Verlag Gerd Hatje, 1997, 151 p.; KNUDSEN, VIBEKE; *Johan Heinrich Fussli. Tegninger*, Copenhagen, Statens Museum For Kunst, 1988, 96 p.

<sup>293</sup> El caso de Blake es similar al anterior, pero destacamos: BINDMAN, DAVID: *William Blake. His Arts and Times*, Londres, The Yale Center: The Art Gallery, 1982, 192 p.; CHESTERTON, G. K: *William Blake*, Sevilla, Espuela de Plata, 2010, 246 p.; KEYNES, GEOFFREY: *An exhibition of the illuminated books of William Blake: poet, printer, prophet*, Clairvaux, Trianon Press, 1964, 56 p.

<sup>294</sup> Numerosa es la bibliografía en torno a este artista, pero destacamos: AA.VV: *Exposición de Francisco de Goya*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1961, 186 p.; CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *Francisco de Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981, 4v., 1296 p.; HAGEN, ROSE MARIE: *Francisco de Goya, 1746-1828*, Madrid: El País, 2007, 96 p.; MADRAZO, PEDRO: *Catalogo de los Cuadros de Don Francisco de Goya y Lucientes Que Existen en el Museo del Prado*, Madrid, Sucesora de M.Minuesa de los Rios, 1900, 22 p.

<sup>295</sup> Una obra que puede servir de ayuda para obtener más información acerca de George Morland es BAILY, J. T: *George Morland, A Biographical Essay*, London, Otto Limited, 1906, 139 p.

<sup>296</sup> En el caso de Crome, señalaremos la obra de GOLDBERG, NORMAN L.: *John Crome the elder*, Oxford, Phaidon, 1978, 16 p.

Las mejores obras de George Morland fueron realizadas entre los años 1790 y 1794. Sus trabajos tratan de escenas de la vida simple y acogedora como en *Rabbiting* (1792, Tate Britain, Londres) (**Figura 42**), caracterizada por la pureza y la sencillez, y donde demuestra sentimientos muy directos e instintivos de la naturaleza. Sus colores son suaves, ricos en tonos vibrantes y de calidad, pero, con todo su encanto, sus obras muestran a menudo signos de la precipitación con que fueron pintadas. Tenía un gran poder de observación y la habilidad de ser todo un gran ejecutor. Fue capaz de seleccionar los componentes vitales de una escena y representar hasta el más pequeño de los detalles, con una gracia y representación artística brillante. Sus cuadros no están sobrecargados, las figuras están siempre muy bien compuestas, y a menudo tan hábilmente agrupadas como para ocultar cualquier inexactitud del dibujo, y para producir el efecto de una gran composición.



Figura 42: *Rabbiting*, George Morland, 1792, Óleo sobre lienzo, 86' 4 x 11' 68 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Crome comenzó copiando a los maestros holandeses y flamencos. En sus obras hay, sobre todo, influencia de Jacob van Ruysdael y Meindert Hobbema. Pero los cuadros que pintó a comienzos de siglo<sup>297</sup>, impresionaron por la grandeza de su concepción y por los dulces tonos de la atmósfera que dan cuenta con objetividad de la naturaleza. Fue la técnica de la acuarela a lo que la pintura inglesa debe su éxito principal. La

---

<sup>297</sup>Las minas de pizarra, 1805-1806 o la *Encina de Porrigland*, 1818.

espontaneidad, la transparencia de los colores y la luminosidad del fondo permitían la reproducción de los sutiles matices y una percepción subjetiva.

Fue John Robert Cozens (1752-1797) y después otros pintores quienes crearon una sólida tradición de paisaje pintado a la acuarela que incidirá sobre la pintura de caballete. Las propiedades de la acuarela hicieron que el color aislado y el interés por los detalles se relegaran a favor del juego de transiciones de color y del uso de tonalidades claras. John Robert Cozens, viajó de 1776 a 1779 y en 1782 a 1783 por Italia y Suiza. Estimulado por los paisajes suizos de Jakob Philip Hackert (1737-1807)<sup>298</sup> y Louis Ducros (1748-1810)<sup>299</sup>, realizó numerosas acuarelas. Sus obras se caracterizan por los paisajes encuadrados, la estratificación horizontal de los planos, la renuncia a cualquier tipo de limitación lateral, los tonos azules del cielo y los pequeños trazos para pintar las plantas, muestra de ello es *Lago Nemi y Genzano* (1783-8, Tate Britain, Londres, Reino Unido) (**Figura 43**).



Figura 43: *Lago Nemi y Genzano*, Robert Cozens, 1783-8, Acuarela sobre papel, 44'5 x 63'2 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

---

<sup>298</sup> En lo referido al tema de Hackert y sus obras de paisaje destacamos varias obras: CHIARINI, PAOLO: *Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, Roma, Artemide Edizioni, cop. 1994, 367 p.; SETA, CESARE DE: *Jacob Philip Hackert: la linea analitica della pittura di paesaggio in Europa*, Nápoles, Electa Napoli, 2007, 279 p.

<sup>299</sup> Sobre Louis Ducros veáse: AA.VV: *Gli acquerelli di Louis Ducros: 1778: quattro gentiluomini, un pittore di paesaggi, la Puglia del Grand Tour*, Taranto, Scorpione, 2009, 143 p.; CHESSEX, P: *Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810*, Ginebra, Editions du Tricorne, 1985, 111 p.

Otro antecedente es Thomas Girtin, que usó la técnica de la acuarela, pero se limitó a imitar el paisaje tradicional de tipo holandés. Girtin ignoró las reglas clásicas, pero tenía un fuerte sentido de la naturaleza y una gran sensibilidad para la riqueza colorista, que liberó la acuarela de la prisión de la monocromía, lo cual fue muy significativo para la evolución de la pintura inglesa del siglo XIX.

Como hemos dicho anteriormente, del paisajismo inglés de estos momentos que realmente nos interesa por estar más conectado con la temática de nuestra tesis es, sobre todo, el llevado a cabo por Turner y John Martin (1789-1854)<sup>300</sup>. Sus obras son paisajes duales, en los que se observan características objetivas, pero en los que dejan entrever sus propios sentimientos, además también recurren a las representaciones de los elementos montañosos.

#### William Turner (1775-1851)

Perteneció a la generación de John Constable y fue discípulo de Reynolds. Turner, al contrario que Constable que fue reconocido tardíamente, fue famoso en vida y considerado en el continente el principal pintor de Inglaterra.

A los 14 años de edad era ya alumno de la *Royal Academy* de Londres. Bajo la influencia de John Robert Cozens, se dedicó en un principio a la acuarela y el grabado en mediatinta. Desde 1796 pintó también cuadros al óleo al estilo clasicista de Richard Wilson (1714-1782)<sup>301</sup>, Claude Lorrain y Nicolas Poussin, que fueron bien acogidos por el público. Turner realizó durante su vida numerosos viajes por diversas regiones en Inglaterra, Escocia e Irlanda, llenando sus cuadernos con cientos de apuntes y esbozos que luego, en su estudio, transformaba en acuarelas y, pronto también, en óleos. También realizó viajes por otros países del continente europeo como Francia, Bélgica, Holanda, Alemania e Italia. En 1804 hizo su primera exposición privada en su propia galería.

---

<sup>300</sup> En lo referido a la bibliografía existente sobre Martin, destacaremos: CAMPBELL, MICHAEL; MARTINEZ MORO, JUAN: *John Martin, 1789-1854: la oscuridad visible: estampas y dibujos de la colección Campbell*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2006, 637 p.; JOHNSTONE, CHRISTOPHER: *John Martin*, Londres, Academy Editions, 1974, 210 p.

<sup>301</sup> Sobre Richard Wilson es interesante la obra de SOLKIN, DAVID H.: *Richard Wilson. The Landscape of Reaction*, Londres, The Tate Gallery, 1983, 250 p.

Al igual que Constable su obra posee cierta inmediatez y realismo, pero a diferencia de éste, vio en la pintura un medio de explotar el mundo de forma personal. La mayor parte de sus cuadros posee un fuerte contenido simbólico y se proponen ilustrar el destino humano y los avatares de la historia. El centro de interés de Turner son las fuerzas naturales. En sus obras hay una importante mezcla de realidad y fantasía.

En sus comienzos le otorgaba mucha importancia a la línea pero posteriormente se preocupó más por el color, que se va convirtiendo cada vez más en una metáfora de las fuerzas naturales. La elección de la yuxtaposición cromática y los fuertes contrastes de luz, concebidos para expresar la belleza y la fuerza de los paisajes marinos y montañosos, responden perfectamente a la estética de lo sublime expresada por la sensibilidad del primer Romanticismo.”Turner pasa de la descripción minuciosa de lo pintoresco, a la exploración de la amplia gama de temas paisajísticos variadamente modulados por la vibración de las emociones”<sup>302</sup>.

Usó distintas gamas pictóricas cada vez más transparentes, diversas técnicas (acuarela, témpera, óleo) y diferentes soportes. También usó diversos procedimientos: *dripping*<sup>303</sup>, pinceladas bruscas, manchas imprevistas, huellas digitales y también usó papeles de colores (gris, azul y verde), ya que Turner no se preocupó mucho por la dimensión realista. En sus obras los contornos, los colores puros y la luz se convierten en los protagonistas del cuadro.

Turner no abandonó nunca la Academia, se mantuvo siempre fiel a las exigencias de aquel sistema. Cumplió con sus obligaciones como profesor de perspectiva desde 1837 hasta 1838, y participó en sus exhibiciones anuales.

Por un lado, siempre confió en la observación directa de la naturaleza, en la toma de cientos de apuntes rápidos, que luego transformaría en su estudio, reviviendo y plasmando sus impresiones y emociones sobre el lienzo o el papel. Por otro, nunca

---

<sup>302</sup> DOMÉNECH, ASUNCIÓN: *Turner*, (“Los grandes genios del arte”), Eileen Romano (dir), Madrid, Unidad Editorial S.A., 2005, p. 31.

<sup>303</sup> Es una técnica pictórica basada en el goteo de la pintura sobre el lienzo. Esta técnica fue muy usada en los años cuarenta del siglo XX por artistas como Jackson Pollock.

desdeñó el estudio erudito a través de las lecciones de la Academia, del análisis de las colecciones de estampas y de la contemplación de las grandes obras en sus visitas a museos y colecciones privadas.

En muchas de sus obras el argumento humano resulta superado por la representación de la fuerza impetuosa de la naturaleza, como ocurre en *Tormenta en la nieve o Anibal cruzando los Alpes* (1812). Más que al tema, le daba importancia al aspecto formal y al color. La extensa producción de Turner se caracteriza por el dominio de los temas paisajísticos, pero si en la obra de este artista hay una constante es la fascinación por los temas marinos y la fuerza de los elementos naturales. Turner cogía aspectos de maestros del pasado, pero no caía en la imitación sino que los adaptaba hasta hacerlos propios.

Aprendió la técnica de la acuarela en la escuela de Thomas Girtin, y presentó una evolución notable desde sus primeras telas con tonalidad parda o gris, a sus obras más maduras con colores más claros. Hacia finales de su vida, las formas se disuelven en la luz, la visión se convierte en alucinación y espejismo, y el color invade el espacio de sus telas disuelto en gran diversidad de tonalidades, creando el color por sí solo la forma. Las brumas y nieblas envuelven sus marinas y sus paisajes revelan una capacidad expresiva en el color semejante a la de la música, resultando así unos paisajes fantásticos y surreales, donde el pintor se proyecta subjetivamente, sustituyendo la realidad por visiones críticas. De su última época son *Ulises despreciando a Polífemo* (1829) y *Lluvia, vapor y velocidad* (1841).

Siguiendo la *Teoría de los colores* (1810) de Goethe, desarrolló una reproducción revolucionaria de la luz y un colorido que se intensificaron hasta llegar a estructuras impresionistas e incluso de carácter abstracto, como muestran sus cuadros de Venecia de los años 40. Partiendo de los polos de luz, y oscuridad creó la equivalencia pictórica del devenir y desvanecer, que superó toda la poetización del paisaje del Romanticismo.

El paisajismo de Turner tiene dos caras. Por un lado se aplicó a asimilar la naturaleza idílica de Lorena y Poussin y a medirse con los coloristas venecianos. Y por otro, desató su propensión innata al registro de fenómenos: mares picados, cielo acechante, destrucción que provoca el fuego y en el espectáculo adverso de la alta montaña. Puede ser considerado, como el mayor representante de la visión interior. El uso de la espiral,

símbolo de la vida cósmica, constituirá el gran leitmotiv del pintor. Su obra *Tempestad de nieve en el mar* o *Vapor frente al puerto* (1842) muestran ese tipo de composición.

En el caso de Turner el ímpetu por transmitir las sensaciones del medio, la vitalidad de la atmósfera, provoca unas tonalidades muy tamizadas, cuya expresividad se fundamenta en las transiciones entre gamas muy reducidas de color. Los colores de Turner, frente a los de su coetáneo Friedrich, están muy rebajados y se independizan de su relación con los objetos. Basándose en la experiencia, ambos buscaron medios, aunque radicalmente distintos, para la transcripción de inmensidad y plenitud de la naturaleza que se recoge en sus cuadros.

Turner vivió durante una época crucial en la historia de Gran Bretaña, la de la Revolución Industrial, una época de cambios tecnológicos, económicos, sociales, políticos y culturales. Los románticos dirigían su mirada a la naturaleza para tratar de comprender el mundo. La naturaleza les recordaba lo frágiles que son los seres humanos y con la facilidad que pueden destruirse todas sus obras. Curiosa paradoja la de unas sociedades que trataban de progresar en el dominio de los recursos naturales, avanzando por los caminos de la ciencia y de la industria, y que a la hora de la creación artística se rendían ante el gran poder de la naturaleza.

Su visión de la naturaleza aboga por un mundo diluido, colorista, casi mágico, donde los contornos no están marcados porque lo importante es el color y la pincelada. Durante mucho tiempo su obra era una representación naturalista del paisaje, pero en su madurez artística va más allá. A partir de 1830, Turner otorga importancia al color, la atmósfera y el movimiento. Se considera que este período es su período romántico en sentido estricto y cuando empieza a aplicar su influencia de Goethe, concretamente de su obra, *Teoría de los colores*, que conocía a través de la traducción que le hizo Charles Lock Eastlake al inglés. Para Goethe la luz es el principio ordenador del mundo, ya que a través de los colores nos revela la naturaleza de las cosas.

Los viajes que realizó por las más diversas regiones del continente, llenaron buena parte de su obra. También frecuentó diferentes zonas de los Alpes, y la alta montaña adquiere un especial papel en el conjunto de su pintura. Ya desde antes aparece la montaña en los paisajes de Turner, siempre imbuidos de un dramatismo perturbador,

pero las formaciones alpinas pudieron colmar sus ansias de una naturaleza cruda, fuerte y violentamente expresiva, como la que impregnó muchos de sus paisajes.

*El puente de San Gotardo* (1803-1804, Kunsthalle, Zurich, Suiza) (**Figura 44**): El cuadro fue encargado junto con el *Paso de San Gotardo*, por John Allnutt. Ambos estaban basados en los bocetos del álbum *San Gotardo y Mont Blanc*, realizados por Turner durante el primer viaje al continente, a Francia y Suiza. La obra se ajusta perfectamente a la categoría de los sublime. Desde mediados del siglo anterior, la cordillera de los Alpes había constituido un foco de atracción para los artistas y los turistas en busca de emociones. Los escarpados precipicios eran idóneos para la búsqueda de escenarios en los cuales la naturaleza pudiese ofrecer espectáculos de su aterradora grandeza. Toda la superficie del lienzo está ocupada por las imponentes montañas, más oscuras y contrastadas en la parte inferior izquierda. En el centro, el pequeño Puente del Diablo une las dos paredes rocosas en el punto en que se cruzan las diagonales que delimitan el espacio de la composición, mientras sobre él, y sobre la fila de soldados, montañeros y mulas, se cierne amenazadora una cima más alta y semi-escondida por las nubes.

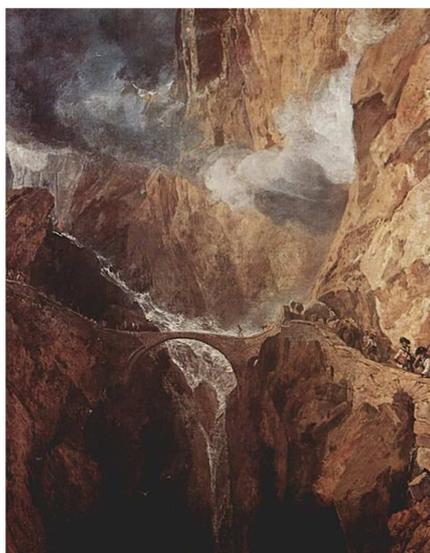


Figura 44: *El puente de San Gotardo*, Turner, 1803-1804, Óleo sobre lienzo, 76'8 x 52'8 cm, Kunsthalle, Zurich, Suiza.

*Caída de alud en los Grisones* (1810, Tate Britain, Londres, Reino Unido) (**Figura 45**): Fue expuesto por primera vez en su propia galería en 1810. Aunque había estado en Suiza, no había visto ni los Grisones ni un alud. Su fuente de inspiración pictórica fue

*Alud en los Alpes en el valle Lauterbrunne de Philippe* (1804) de Philippe Jacques de Loutherbourg (1740-1812)<sup>304</sup>, y literaria, *The Seasons* (1730) de James Thomson. Transmite sensación de agobio, debido a la violencia de la naturaleza y a la indefensión del hombre frente a ésta. Para ello utiliza recursos compositivos como la oposición de diagonales dentadas en el primer plano o la amenazante y opresiva confusión del fondo.



Figura 45: *Caída de alud en los Grisones*, Turner, 1810, Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

*Aníbal atravesando los Alpes* (1812, Tate Britain, Londres, Reino Unido) (**Figura 46**): Turner se inspira en una tormenta real que vio en Inglaterra y en su memoria de las vistas alpinas. El fenómeno observado se transforma en manifestación visible de una leyenda. Representa el momento de mayor originalidad de la producción de Turner antes de los viajes a Italia. La pintura está acompañada de unos versos extraídos de *Las falacias de la esperanza*, poema inconcluso escrito por el propio artista. Tiene varias fuentes de inspiración, una literaria, la novela de Ann Radcliffe (1764-1823)<sup>305</sup> *Los misterios de Udolfo*, publicada en 1794. Otra figurativa, un cuadro de John Robert Cozens que había circulado por el mercado londinense en 1802, y mostraba a Aníbal y a su ejército frente a la llanura. Y otra personal, se trataría de una tormenta en Yorkshire,

<sup>304</sup> Veáse: JOPPIEN, R: *Philippe Jacques de Loutherbourg, Ra. 1740-1812*, Londres, The Greater London Council, 1973, 64 p.; LEFEUVRE, OLIVIER: *Philippe-Jacques de Loutherbourg:1740-1812*, Paris, Arthema Editions, 2012, 404 p.

<sup>305</sup> Veáse: MILES, ROBERT: *Ann Radcliffe. The Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995, 203 p.; NORTON, RICTOR: *Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe*, London, Leicester University Press, 1999, 307 p.

a la cual habría asistido Turner en 1810, mientras estaba hospedado en casa del escritor Walter Fawkes (1769-1825)<sup>306</sup>. El lienzo está totalmente ocupado por la violencia del fenómeno atmosférico, que abrumba el tema histórico, casi accesorio con respecto a la terrible magnificencia de la naturaleza.



Figura 46: *Aníbal atravesando los Alpes*, Turner, 1812, Óleo sobre lienzo, 144'7 x 236 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

*Tormenta de nieve, alud e inundación, una escena de la parte más alta del Valle de Aosta* (1837, Chicago Art Institute, Chicago, Estados Unidos) (**Figura 47**): La crítica tiende más bien a relacionar el cuadro con *Aníbal cruzando los Alpes*, obra con la que tiene en común la representación del desencadenamiento de las fuerzas de la naturaleza, el movimiento vertiginoso de la nieve y el viento, la falta de acabado y los tonos en marcado contraste. El asunto es casi indescifrable, el protagonismo lo tiene la explosión de luz y color. Une la pintura tradicional y la plasmación del caos aplicando el color de un modo realmente caótico. También muestra la impotencia de la supuesta grandeza histórica del hombre frente a las fuerzas de la Naturaleza.

---

<sup>306</sup> Consúltese: RUSSELL, JESSE; COHN, RONALD: *Walter Fawkes*, London, Book on Demand, 2012, 82 p.



Figura 47: *Tormenta de nieve, alud e inundación, una escena de la parte más alta del Valle de Aosta*, Turner, 1837, Óleo sobre lienzo, (92,2 x 123 cm), Art Institute Chicago, Chicago, Estados Unidos.

El éxito de Turner radicó en que su pintura comunica una sensación de identificación del artista con la naturaleza, entendiendo ésta como fuerza destructora además de creadora.

John Constable (1776-1837)<sup>307</sup>

Constable es uno de los pintores ingleses más destacados, sobre todo en el género paisajístico. Era hijo de Golding Constable, un granjero terrateniente, molinero, y comerciante de maíz. Constable creció en Suffolk. Su familia le permitió entrar en la *Royal Academy Schools* a la edad de veintidós años. Hasta que terminó sus estudios, casi diez años después, Constable dividió su tiempo entre East Bergholt, donde iba a esbozar en la primavera y el verano, y Londres, donde expone óleos acabados a base de estos estudios al aire libre en la Academia .

---

<sup>307</sup> Extensa es la bibliografía en torno a Constable, entre ellas destacamos: AA.VV: *Constable, Gainsborough, Turner and the making of landscape*, London, Royal Academy of Arts, 2013, 28 p.; PERNAS FRIAS, GONZALO: “John Constable a la caza de la mutabilidad. Gante, Museo de Bellas Arte”, en *Album, letras, arte*, nº 107, 2012, pp. 58-64; ROSSENTHAL, MICHAEL: *Constable. The Painter and His Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1983, 255 p.; TAYLOR, BASIL: *Constable. Paintings, Drawings and Watercolours*, Londres, Phaidon, 1973, 244 p.; YUSTE BOMBÍN, JESÚS: “John Constable: el nacimiento del paisaje moderno”, en *Boletín del Museo y del Instituto Camón Aznar*, nº 93, 2004, pp. 127-132; YUSTE DE SANTOS, JESÚS: “El Constable transgresor”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 110, 2012, pp. 355-381.

A lo largo de la década de 1810 y 1820, Constable complementa sus ingresos pintando retratos de los personajes locales. El patrocinio del Dr. John Fisher, a quien conoció a Constable en 1798 y, que más tarde se convirtió en obispo de Salisbury, fue crucial a lo largo de su carrera. Entre 1811 y 1829, Constable visitaba al reverendo Fisher en Salisbury, donde dibujaba la catedral gótica a partir de una amplia gama de puntos de vista en diferentes condiciones meteorológicas. Estos estudios preliminares sirvieron como base de varias pinturas posteriores en las que representaba la catedral de Salisbury.

Se interesó por la reproducción pura del paisaje, buscaba en él la impresión, de ahí que se situara ante éste. Recorría los paisajes, y la inspiración para sus obras procedía de la observación directa de la naturaleza, aunque no dejaba atrás el dominio del dibujo que adquirió durante sus años de formación. Antes de acometer la obra, realizaba una serie de bocetos preparatorios.

La mayor parte de su producción está marcada por visiones serenas, casi realistas, de su región natal, Suffolk, ejemplo de ello es la obra *Malvern Hall en Warwickshire* (1809, Tate Britain, Londres, Reino Unido) (**Figura 48**). Esta pintura aunque parezca una representación objetiva, carente de sentimentalismos, anticipa ya una visión impresionista.

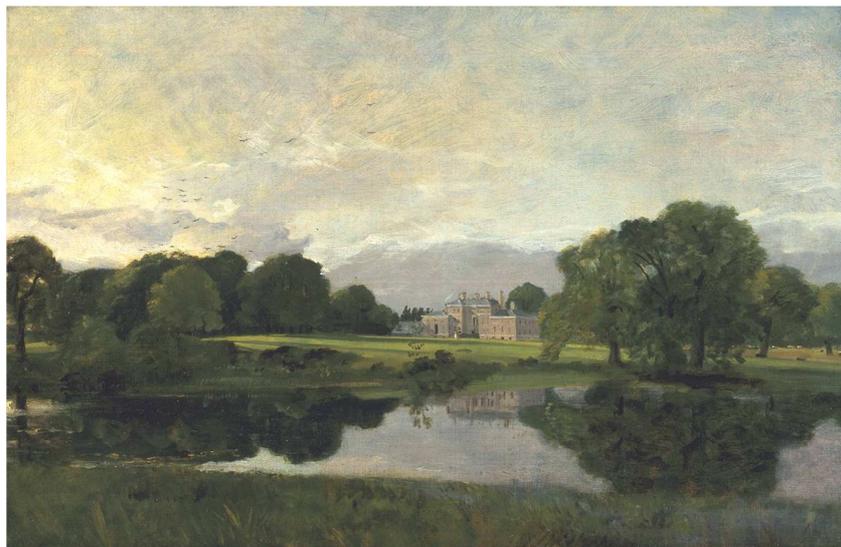


Figura 48: *Malvern Hall en Warwickshire*, Constable, 1809, Óleo sobre lienzo, 51'4 x 76'8 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido.

Hacia 1820 su arte va evolucionando hacia una concepción más melancólica y romántica del paisaje. Deja atrás el academicismo, por lo que el dibujo ya no es tan preciso y la pincelada es más diluida. A partir de este momento reflejaba su estado de ánimo en las obras a través de las formaciones nubosas. Un ejemplo es *La carreta de heno* (1821, The National Gallery, Londres Reino Unido) (**Figura 49**) con la que obtuvo la medalla de oro en el Salón de París de 1824.



Figura 49: *La carreta de heno*, Constable, 1821, Óleo sobre lienzo, 130'5 x 185'5 cm, The National Gallery, Londres, Reino Unido.

Ya hacia 1830 se observa un cambio en cuanto al estado de ánimo como soporte de significación, lo cual puede ser influencia de Turner. En sus paisajes recurre a la mancha y las composiciones están partidas por una línea de horizonte y unos fondos que suponen el precedente del impresionismo. Su obra *Stonenhenge* (1835, The British Museum, Londres, Reino Unido) (**Figura 50**) es muy diferente al dibujo que realizó en 1820, ya que la colocación teatral de los monolitos, queda acentuada por la iluminación y por el dramatismo que otorgan las nubes.

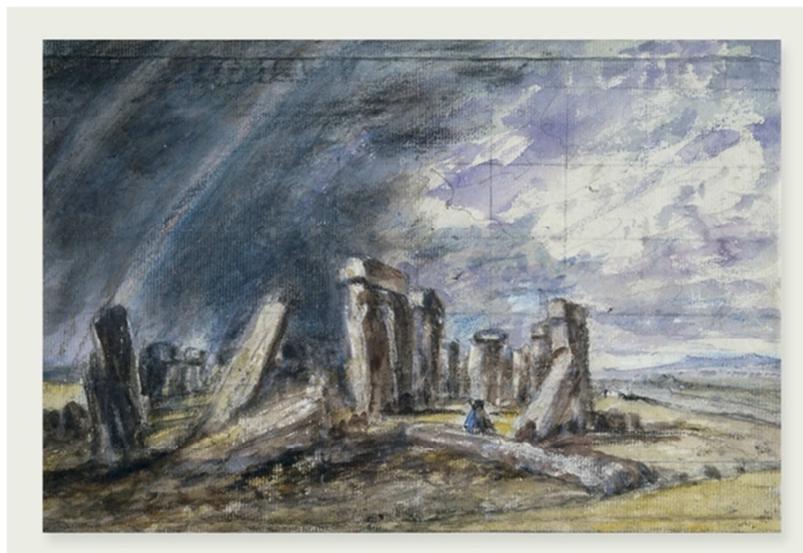


Figura 50: *Stonenhenge*, Constable, 1835, Acuarela, 38,7 x 59,1 cm, The British Museum, Londres, Reino Unido.

En la obra de Constable es evidente la influencia de Rubens, ya que ambos pintores comparten la misma concepción del paisaje como “imagen del mundo”. Como señala Argan, “Constable parte del estudio del paisaje realista holandés; Turner, de la tradición del paisaje clásico o histórico de Claude Lorrain y de las concepciones perspectivistas de Canaletto”<sup>308</sup>. Ejerció una influencia indudable en sus contemporáneos románticos y su estilo pictórico anticipa la visión de los impresionistas.

John Martin (1789-1854)

Fue educado en un ambiente extremadamente religioso, su madre era una ferviente protestante, que influyó en su posterior producción pictórica, la gran mayoría de temática bíblica, en la que son frecuentes las imágenes de condenación y salvación, como su extraordinaria trilogía del día del juicio final, compuesta por *The Great Day of His Wrath* (1851-1853), *The Last Judgement* (1853) y *The Plains of Heaven* (1851-1853). Aunque sus inicios fueron difíciles, acabó consiguiendo una extraordinaria fama: la arquitectura ecléctica y grandilocuente que solía utilizar, fascinaba a sus contemporáneos. También sus efectos de luz, la vastedad de sus composiciones y la angustiante atmósfera producían en el público una sensación opresiva y abrumadora.

---

<sup>308</sup> ARGAN, GIULIO CARLO: “Clásico y romántico”, en *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Ediciones Akal, 1998, p. 31-33.

Todo ello no hacía más que responder al clima social y cultural de la época: el ambiente revolucionario que se vivía en Europa, el nacimiento de la industria y el estricto orden social establecido, la explotación colonial y la esclavitud, la insalubridad de las ciudades y las diversas epidemias de cólera que tuvieron lugar en Inglaterra, todo ello unido a la superstición, al sentido de lo apocalíptico, al desastre, al gusto por la profecía y lo sobrenatural. En estos momentos eran muy famosos los espectáculos de fantasmagorías, donde los juegos de luces provocaban la aparición de espectros. No es de extrañar, entonces, que las obras de John Martin tuvieran tanto éxito, ya que respondían a las inquietudes de su tiempo.

Se hizo famoso en Francia igual que en Gran Bretaña, fue condecorado por Leopoldo I de Bélgica, y su influencia se dejó sentir en artistas norteamericanos. Sin embargo, a la vez que gustaba al gran público y que algunos admiradores le consideraban uno de los mayores genios de la historia, fue denostado por John Ruskin (1819-1900)<sup>309</sup> y otros críticos, que consideraron su obra sensacionalista y vulgar.

Martin hizo grabados a la manera negra<sup>310</sup> no sólo como forma de reproducir sus pinturas, sino a la vez como composiciones originales. Especialmente dignas de mención son sus ilustraciones de la Biblia y del *Paraíso perdido* de John Milton, que muestran que aunque tenía grandes debilidades como artista, especialmente en su dibujo de la figura humana, también tenía viveza y grandilocuencia de imaginación que aplicaba a temas más elevados.

Con menos dramatismo recurrió para su obra a las fuerzas de la naturaleza. Las ilustraciones realizadas por Martin para *El Paraíso perdido* de Milton constituyen su trabajo más apreciado. Fue el editor Septimus Prowett quien le propuso grabar una serie de veinticuatro maneras negras para ilustrar el poema. El encargo se amplió, después,

---

<sup>309</sup> Para profundizar mejor en el conocimiento de su figura veáse: DEARDEN, JAMES: *John Ruskin: an illustrated life of John Ruskin, 1819-1900*, Aylesbury, Shire, 2004, 64 p.; WILENSKI, R.H: *John Ruskin. An Introduction To Further Study of His Life and Work*, Londres, Faber & Faber, 1933, 406 p.

<sup>310</sup> Al contrario que otras técnicas que parten de una plancha en blanco, parte de una superficie negra. Esta se consigue mediante una textura producida en la plancha por un graneador. Las rebabas creadas atrapan gran cantidad de tinta y producen un negro intenso, uniforme y aterciopelado. El artista se dedica a raspar las zonas de la plancha con bruñidores y rascadores para sacar las medias tintas y las luces y obtener así la imagen deseada.

con otras veinticuatro versiones de los mismos temas pero en formato más pequeño. Así pues, se publicaron dos variantes de las mismas escenas en distinto tamaño. Dichas ilustraciones, realizadas entre 1824 y 1825, marcaron un cambio radical en la biografía de Martin. Tuvieron una acogida entusiasta por parte de la crítica y supusieron la consolidación de su extraordinaria carrera como grabador. La excepcional importancia de las ilustraciones de Martin para el famoso poema de Milton radica en su espectacular contenido visionario. No enfatizó los retratos emotivos de los personajes principales, sino que fijó la atención en los increíbles escenarios de la historia épica, logrando unas imágenes hoy consideradas como la auténtica esencia de lo sublime en el arte romántico.

Con *Manfredo y la bruja de los Alpes* (1837, Art Gallery University of Manchester, Manchester, Reino Unido) (**Figura 51**), abordó un tema literario. Se trata del poema de Lord Byron (1788-1824) en que Manfredo está condenado a vivir eternamente sin dormir. Invoca a la bruja para encontrar paz, pero la bruja reclama su alma, por lo que la rechaza. El dramatismo del contenido se traduce en las formas de la naturaleza, un medio expresivo del Romanticismo patético de gran aceptación a partir de entonces.



Figura 51: *Manfredo y la bruja de los Alpes*, John Martin, 1837, Óleo sobre lienzo, 38'8 x 55'8 cm, Art Gallery University of Manchester, Manchester, Reino Unido.

En su obra *El Bardo* (1817, Yale Center of British Art, New Haven, Estados Unidos) (**Figura 52**), una pintura que puede resultar teatral, se aprecia el sentido del

inmenso paisaje y la estética de lo sublime. Esta obra está cercana a la temática ossiánica.



Figura 52: *El Bardo*, John Martin, 1817, Óleo sobre lienzo, 127 x 102 cm, Yale Center of British Art, New Haven, Estados Unidos.

Otras de sus obras, que son muestra evidente de su estilo son: *Sadak en busca de las aguas de Oblivion* (1812), y *La víspera del Diluvio* (1840). Todas ellas son una clara muestra de lo sublime y lo apocalíptico en el arte.

### Francia y su pintura de paisaje

En Francia el paisaje se impuso mucho después que en Alemania e Inglaterra, con Camille Corot (1796-1875)<sup>311</sup> y la Escuela de Barbizon. La pintura romántica en Francia usó temas distintos a los de la pintura alemana e inglesa. Fue en el Salón de París de 1824 donde se descubrió a los paisajistas ingleses. La pintura romántica francesa tuvo que liberarse del poderoso dominio del Clasicismo, lo cual era bastante difícil, ya que éste no era un movimiento importado, sino que era propio.

---

<sup>311</sup> Aunque anteriormente, señalamos bibliografía sobre la Escuela de Barbizon, sobre Corot, en concreto, destacaremos: CLARKE, M: *Corot and the Art of Landscape*, Londres, British Museum Press, 1991, 180 p.; MAGNIN, JEANNE: *Le Paysage Française des Enlumineurs a Corot*, Paris, Payot, 1928, 222 p.; WINTERMUTE, A: *Claude To Corot. The Development of Landscape Painting in France*, Nueva York, Colnaghi, 1990, 290 p.

Los escritos teóricos y las novelas de Jean Jacques Rousseau ejercieron una enorme influencia sobre el pensamiento europeo. Según Rousseau con el desarrollo de la civilización el hombre era cada vez más decadente y degenerado. Su “vuelta a la naturaleza” se centraba en recuperar lo primitivo y lo arcaico, también hizo un llamamiento a superar la alienación del hombre de la naturaleza, una alienación que también describió y lamentó Denis Diderot (1713-1784). Pero con la Revolución Francesa en 1789, esa tendencia que podría denominarse prerromántica hacia lo primigenio, la naturaleza y lo individual se vio truncada, y el arte sólo se dedicará a la propaganda política, por lo que “(...), la pintura se asoció al catálogo de viejas virtudes romanas, que formalmente se llevó a la práctica con los medios de un clasicismo de composición rígida y a través de la pintura de historia”<sup>312</sup>. Con Napoleón, el arte continuó teniendo una función propagandística, primero para ensalzar los triunfos del general y posteriormente, los del emperador. Los comienzos del Romanticismo francés se desarrollaron, poco después de 1800, en contraposición al Emperador y al estilo neoclásico del Imperio.

Anne Louise Germaine Necker, conocida como Madame de Staël (1766-1817)<sup>313</sup> difundió el Romanticismo alemán en Francia, como un modelo de tendencias universalistas, con el objetivo de superar la política de intereses nacionales, a nivel artístico lo presentaba como una posibilidad para superar el estilo neoclásico. Instalar el Romanticismo en Francia era muy complicado porque allí estaba muy arraigado el Clasicismo, que era el estilo nacional, mientras, que el Romanticismo era importado.

La exposición del Salón de 1827 se interpretó en Francia como el triunfo del auténtico Romanticismo sobre el Clasicismo. Sin embargo, la gran diferencia entre el arte romántico francés y el arte romántico alemán o inglés radica en que en Francia el tema preferido por la pintura romántica, como demuestra la obra de sus mayores representantes, fue la pintura de historia, dejando de lado la pintura de paisaje característica del arte romántico inglés y alemán. En la pintura romántica francesa la luz y el color aportan a la obra el *pathos*, pero a diferencia de la pintura de historia de

---

<sup>312</sup> WOLF, NORBERT: (2007), 21.

<sup>313</sup> Una de las obras más interesantes sobre su figura es: LACRETELLE, PIERRE DE: *Madame de Staël et les hommes*, Paris, B. Grasset, 1939, 313 p.

épocas anteriores, los protagonistas son héroes anónimos, son individuos inmersos en un acontecimiento fatal.

La pintura paisajista en Francia está muy por detrás del paisaje inglés y alemán. La pintura de paisaje alemana no influye sobre la francesa, que se inspiró en los paisajistas ingleses. Los paisajistas ingleses transmiten a Francia un nuevo objetivismo, además de la destreza, solidez y virtuosidad de la acuarela. La influencia data de antes de la exposición de los cuadros de Constable en París en 1824. Pero se puede hablar de una relación recíproca entre la pintura paisajista francesa e inglesa, debido a las visitas de los pintores ingleses a Francia y los viajes que los pintores franceses realizaron a Inglaterra.

A pesar de la fundamental influencia del paisajismo de los ingleses, en Francia el cambio se produjo sólo muy lentamente y, desde luego, no únicamente en la dirección de los ingleses. La exposición de tres cuadros de Constable en el Salón de París de 1824, causó gran excitación hallando una rápida reacción en Eugène Delacroix (1798-1863)<sup>314</sup>, como lo demuestra en el paisaje del fondo de su *Matanza de Chios* (1824). La mayor precisión en la observación de la luz y de los fenómenos del cielo y el clima permanece dentro del campo de unas convenciones románticas atenuadas, de un sentimiento lírico del paisaje y de cierto *pathos* velado. Este *pathos* aparece en los paisajes franceses de la época en cuestión, por ejemplo en Paul Huet (1803-1869)<sup>315</sup>. Oscuras y rocosas gargantas sobre las que se elevan amenazantes nubes y bosques con misteriosos senderos, luz ambigua e irrupciones de brusco colorido son los motivos predilectos de Huet y de los demás pintores de su grupo. Sus obras pertenecen a la vieja categoría de “paisaje heroico”, con significativas disposiciones y accesorios.

---

<sup>314</sup> Sobre este pintor es amplísimo en número de publicaciones que existen, pero en un ejercicio de síntesis destacamos: BAUDELAIRE, CHARLES: *Eugene Delacroix*, Paris, Les Editions G.Gres, 1927, 148 p.; HANNOOSH, MICHELE: *Painting and the Journal of Eugene Delacroix*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995, 221 p.; JOHNSON, L: *The Paintings of Eugene Delacroix: a critical catalogue: 1832-1863*, Oxford, The Clarendon Press, 1993, 370 p.

<sup>315</sup> Se puede consultar la obra: MIQUEL, PIERRE: *Paul Huet: de l'aube romantique á l'aube impressioniste*, Paris, Somogy éditions d'art, 2011, 191 p.

El romántico más original y profundo entre los pintores paisajistas franceses fue un solitario inválido, Charles Meryon (1821-68)<sup>316</sup>. Muchos elementos de su obra reflejan esta vida atormentada, incluso en la elección de los temas. Aparte de algunas reminiscencias de sus viajes a los mares del Sur, el tema principal de este pintor es siempre el mismo, la ciudad, sobre todo, París.

Es evidente que la pintura de paisaje en Francia estaba muy por detrás de la pintura de historia, pero la influencia que obtuvo de la pintura de paisaje desarrollada en Alemania e Inglaterra fue decisiva para la pintura de paisaje desarrollada con posterioridad en Francia, como es en la Escuela de Barbizon o en el Impresionismo.

---

<sup>316</sup> Véase: MANSFIELD, HOWARD: *A Catalogue of Etchings and Drawings by Charles Meryon and Portraits of Meryon*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1911, 51 p.; MILLER, N: *Charles Meryon. Paris Um 1850. Zeichnungen. Radierungen. Photographien*, Frankfurt, Stadelches Kunstinstitut Und ..., 1975, 172 p.

### **CAPÍTULO 3. EL ROMANTICISMO EN ESPAÑA. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD: LA PINTURA ROMÁNTICA EN ESPAÑA**

La situación de España a principios del siglo XIX era bastante complicada. Napoléon (1759-1821), que había llegado al poder en Francia en 1799 y que se proclamó emperador en 1804, necesitaba en su lucha contra los británicos, contar con la colaboración de España, sobre todo de su escuadra. Por ello, presionó a Carlos IV (1748-1819) para que restituyera su confianza en Manuel Godoy (1767-1851). Éste asumió de nuevo el poder en 1800 y firmó el Convenio de Aranjuez en 1801 por el que ponía a disposición de Napoléon la escuadra española, lo que implicaba de nuevo la guerra contra Gran Bretaña.

Godoy declaró en 1801 la guerra a Portugal, principal aliado británico en el continente, antes de que lo hiciera Francia. Este conflicto, conocido como la Guerra de las Naranjas, significó la ocupación de Olivenza por España, que además obtuvo el compromiso de Portugal de impedir el ataque de buques británicos en sus puertos.

En 1805, la derrota de la escuadra franco-española en la batalla de Trafalgar por la Armada Invencible modificó la situación radicalmente. Frente a la hegemonía de Gran Bretaña en los mares, Napoléon recurrió al bloqueo continental, medida a la que se sumó España. En 1807 fue suscrito el Tratado de Fontainebleau que estableció el reparto de Portugal entre Francia, España y el propio Godoy, y el derecho de paso por España de las tropas francesas encargadas de su ocupación.

Con tal sucesión de guerras se agravó hasta el extremo la crisis, que los ministros de Carlos IV se mostraron incapaces de solucionarla, pues el temor a la revolución les impedía introducir las necesarias reformas, que hubieran lesionado los intereses de los estamentos privilegiados, alterando el orden tradicional.

La presencia de soldados franceses en territorio español aumentó la oposición hacia Godoy, enfrentado con los sectores más tradicionales por su política reformista y entreguista hacia Napoleón. A finales de 1807 se produjo la Conjura de El Escorial que pretendía la sustitución de Godoy y el destronamiento de su Carlos IV. Pero, frustrado el intento, el propio Fernando, hijo del rey, delató a sus colaboradores. En marzo de 1808, ante la evidencia de la ocupación francesa, Godoy aconsejó a los reyes que abandonaran España. Pero se produjo el Motín de Aranjuez, levantamiento popular contra los monarcas aprovechando su presencia en el palacio de Aranjuez. Godoy fue hecho preso por los amotinados y Carlos IV, ante el cariz de los acontecimientos, abdicó en su hijo Fernando VII (1784-1833).

Napoléon, receloso ante el cambio de monarca, convocó a la familia real española en un encuentro en la localidad francesa de Bayona. Fernando VII, bajo la presión del Emperador y de sus padres, devolvió la Corona a Carlos IV el día 6 de mayo, sin saber que el día antes Carlos IV había pactado la cesión de sus derechos a la corona en favor de Napoleón, quien finalmente designó como nuevo rey de España a su hermano José Bonaparte (1768-1844).

Carlos IV permaneció prisionero de Napoleón, residiendo en Marsella, hasta la derrota final de éste en 1814, pero en ese mismo año Fernando VII fue repuesto en el trono español, manteniendo a su padre desterrado por temor a que le disputara el poder.

Tras la invasión francesa capitaneada por Napoléon Bonaparte, en 1808, se produce la Guerra de Independencia contra los franceses, un enfrentamiento militar entre España y el Primer Imperio Francés, provocado por la pretensión de Napoleón de instalar en el trono español a su hermano José Bonaparte, tras las Abdicaciones de Bayona. El conflicto se desarrolló en plena crisis del Antiguo Régimen y sobre un complejo trasfondo de profundos cambios sociales y políticos impulsados por el surgimiento de la identidad nacional española y la influencia en el campo de los patriotas de algunos de los ideales nacidos de la Ilustración y la Revolución Francesa, paradójicamente difundidos por la élite de los afrancesados. Según el Tratado de Fontainebleau (1807), el primer ministro Manuel Godoy preveía, de cara a una nueva invasión hispano-francesa de Portugal, el apoyo logístico necesario al tránsito de las tropas imperiales. Sin embargo, los planes de Napoleón iban más allá, sus tropas fueron tomando posiciones

en importantes ciudades y plazas fuertes con objeto de derrocar a la Casa Borbón y suplantarla por su propia dinastía, convencido de contar con el apoyo popular.

El resentimiento de la población por las exigencias de manutención de las tropas extranjeras, que resultó en numerosos incidentes y episodios de violencia, junto con la fuerte inestabilidad política surgida tras el episodio del motín de Aranjuez y el ascenso del poder de Fernando VII, precipitó los acontecimientos que desembocaron en los primeros levantamientos en el norte de España y la Jornada del 2 de mayo de 1808 en Madrid. La difusión de las noticias de la brutal represión, inmortalizada en las obras de Francisco de Goya, y de las abdicaciones de Bayona del 5 y 6 de mayo, que extendieron por la geografía española los llamamientos iniciados en Móstoles al enfrentamiento con las tropas imperiales, decidieron la guerra por la vía de la presión popular a pesar de la actitud contraria de la Junta de Gobierno designada por Fernando VII. La guerra se desarrolló en varias fases en las que ambos bandos tuvieron sucesivamente la iniciativa. La población civil padeció los efectos de una guerra total, en la que tanto franceses como los aliados se cebaron con la población y objetivos civiles, saqueando y pillando a gran escala y devastando, por ejemplo, la industria española, considerada una amenaza para sus respectivos intereses.

Después de esta guerra se produjo un enfrentamiento entre absolutistas, que defendían la monarquía, y liberales que pretendían seguir con las reformas. En las Cortes de Cádiz de 1812, se redactó la primera constitución liberal. En 1814 regresó a España el absolutista Fernando VII. Por temor al éxito de una revolución, establece una fuerte censura, cerrando así las puertas a cualquier influencia europea. Es por este motivo por lo que no llegan a España ideas nuevas. Debido a este aislamiento, los intelectuales liberales tuvieron que exiliarse a Francia o Inglaterra. Allí, absorbían las ideas románticas y en su regreso a España las difundían. En 1833 muere Fernando VII.

El 29 de septiembre de 1833, la hija de Fernando VII, Isabel II (1830-1904), heredaba la corona sin haber cumplido los tres años, bajo la regencia de su madre María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878). La negativa a aceptar la sucesión por parte de los carlistas inició una verdadera guerra civil en la que los dos bandos demostraban una fractura ideológica y social: en un bando, los partidarios del Antiguo Régimen, que

a grandes rasgos eran la mayor parte del clero, y buena parte de la baja nobleza y de los campesinos de la mitad norte de España; en el otro, los partidarios del Nuevo Régimen, que eran las clases medias y la sociedad urbana. La aristocracia se dividió siguiendo criterios de oportunidad, de implantación en el territorio y de posición en la corte. Muchas familias quedaron dolorosamente divididas, y en extensas zonas se evidenció geográficamente el enfrentamiento entre liberales y carlistas.

En la corte, los gobiernos de signo más o menos liberal no conseguían una victoria decisiva en la guerra y se enfrentaban a graves aprietos financieros, que no se pudieron encauzar hasta la desamortización eclesiástica o *de Mendizábal*<sup>317</sup>, al mismo tiempo que privaba de recursos económicos al principal enemigo social e ideológico del Nuevo Régimen (el clero), construía una nueva clase social de propietarios agrícolas de origen social variado (nobles, burgueses o campesinos enriquecidos, que le debían su fortuna); y permitía la restauración del crédito internacional y la sostenibilidad hacendística.

La abolición del régimen señorial no significó una revolución social que diera la propiedad a los campesinos. En el caso de los señores laicos, quedaban libres para vender o legar a su voluntad, pero también expuestos a perder su propiedad en caso de mala gestión.

El anticlericalismo se convirtió en una fuerza social de importancia creciente, manifestada a partir de la matanza de frailes de 1834 en Madrid. Al año siguiente se produjo una generalizada quema de conventos por varios puntos de España. La represión antiliberal efectuada por el bando carlista llegó a represalias de gran violencia.

Institucionalmente, se gobernaba de acuerdo al Estatuto Real de 1834, que ni reconocía la soberanía nacional, ni derechos o libertades reconocidos por sí mismos, sino concedidos por voluntad real, y que introducía fuertes mecanismos de control de la representación popular. El texto siguió en vigor hasta que el motín de los sargentos de la Granja, el 12 de agosto de 1836 obligó, a la reina regente a reponer la vigencia de la

---

<sup>317</sup> En relación a este tema, véase: ABÓS SANTABÁRBARA, ÁNGEL: *La desamortización de Mendizábal a Madoz: modernidad y despojo*, Zaragoza, Delsan, 2009, 251 p.; RUEDA HERNANZ, GERMÁN: *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España*, Madrid, Cátedra, 1986, 200 p.

Constitución de 1812. Al año siguiente se recondujo la situación con un texto más conservador: la Constitución española de 1837 que, aunque basada en el principio revolucionario de la soberanía nacional, establecía un equilibrio de poderes entre Cortes y Corona favorable a ésta, y mantenía el bicameralismo (Congreso y Senado). El sistema electoral, aunque introducía por primera vez la elección directa, seguía siendo favorable a los más ricos. Se sustituyó la confesionalidad por el reconocimiento de la obligación de mantener el culto. Se produjo en ese momento la escisión entre liberales moderados que disfrutaron de la confianza de la Regente y formaron gobierno hasta 1840 y progresistas, marginados de esa confianza, pero cuyo apoyo político y militar continuó siendo decisivo.

Al quedar los carlistas sin apoyo internacional y sin recursos, el general Rafael Maroto (1783-1853) se avino a negociar la paz con Espartero (el *Abrazo de Vergara*, 31 de agosto de 1839), dando a la oficialidad carlista la posibilidad de integrarse en el ejército nacional. La mayor parte de la nobleza carlista pasó a aceptar la nueva situación. Otra circunstancia definitoria del Nuevo Régimen, el centralismo político frente al reconocimiento carlista de los fueros, quedaba mitigado para las Provincias Vascongadas y Navarra. La Ley de 25 de octubre de 1839, en vez de abolir los fueros, los confirmaba sin perjuicio de la unidad constitucional de la Monarquía. El foco carlista de Morella resistió varios meses más, concretamente hasta el 30 de mayo de 1840.

El prestigio y el control sobre el ejército que había alcanzado el general Espartero (1793-1879) le ponía en una posición clave para convertirse en una alternativa de poder. Los intentos de atraerle mediante el ennoblecimiento, e incluso nombrándole presidente del consejo de ministros, no evitaron las discrepancias entre el general y la regente, especialmente acerca del papel de la Milicia Nacional y de la autonomía de los ayuntamientos, asunto que provocó la dimisión de Espartero el 15 de junio. Sucesivas sublevaciones contra María Cristina de las ciudades más importantes, obligaron finalmente a ésta a abdicar, renunciando al ejercicio de la regencia y a la custodia de sus hijas, incluida la Reina Isabel, en favor del general el día 12 de octubre de 1840. La regencia le fue confirmada a Espartero por una votación de las Cortes el 8 de marzo de 1841.

Los gobiernos progresistas procedieron a aplicar la ley de desamortización del clero secular, garantizando por parte del Estado el mantenimiento de las parroquias y de los seminarios. Se intentó diseñar un sistema educativo nacional en el que la Iglesia no tuviera un papel predominante, pero ante la carencia de medios, la implantación de un sistema educativo digno de tal nombre no se consiguió hasta la segunda mitad del siglo, ya bajo presupuestos moderados y neocatólicos. La formación de los ciudadanos y la construcción de una historia nacional a través del patrocinio de géneros como la pintura de historia se veían como una de las principales exigencias de la construcción del Estado liberal.

Se procuró incentivar la actividad económica aplicando los principios librecambistas, lo que atrajo inversiones de capital extranjero a sectores como la minería y las finanzas. Las nuevas desigualdades originaron la denominada “cuestión social”. El naciente núcleo industrial textil catalán, que ya había presenciado el surgimiento de movilizaciones obreras, al tiempo que continuaba su proceso de modernización tecnológica, acogía ahora los principales apoyos a la parte más radical del liberalismo progresista. Los intereses proteccionistas tanto de patronos como de obreros, convirtieron Barcelona en un foco de protestas contra Espartero, que llegó a la sublevación. El regente optó por la represión más violenta, bombardeando la ciudad el 3 de diciembre de 1842 y ejecutando posteriormente a los líderes de la revuelta.

La hostilidad de políticos y militares que rechazaban su expeditiva manera de resolver no sólo ese conflicto sino toda la vida política le dejaba cada vez más aislado. Las elecciones dieron el triunfo a la facción progresista de Salustiano Olózaga (1805-1873), muy crítica con Espartero, y éste las impugnó. El 11 de junio, un golpe militar conjunto de espadones moderados y progresistas, consiguió el apoyo de la mayor parte del ejército, incluso de las tropas enviadas por el propio Espartero para combatirlos en Torrejón de Ardoz, el día 22 de julio, con lo que el regente se vio obligado a exiliarse en Inglaterra, la principal beneficiada de su política económica.

El problema de renovar la regencia se obvió al decidir el 10 de noviembre de 1843 que Isabel podía ser declarada mayor de edad y ejercer por sí misma sus funciones, que enseguida demostraron estar en plena sintonía con el moderantismo.

El general Ramón Narváez (1800-1868) quedó como líder del partido moderado y asumió la presidencia del consejo de ministros el 3 de mayo de 1844, comenzando una época de estabilidad política en la que los progresistas quedaron relegados a la oposición sin posibilidades de acceder a las posiciones de poder que se negociaban en las camarillas palaciegas.

En 1845 se promulgó la nueva Constitución, muy similar a la de 1837 pero reformada en un sentido más acorde con el liberalismo doctrinario. En lugar de la soberanía nacional establecía la soberanía compartida entre las Cortes y el Rey, con preeminencia de este, que podía convocar y disolver las Cámaras sin limitaciones. Se confirmaba la confesionalidad católica del Estado. Regulaba los derechos del ciudadano, que quedaron fuertemente restringidos, como la libertad de expresión limitada por la censura. Desapareció la Milicia Nacional y el sistema electoral, que se estableció por la Ley Electoral de 1846, continuó siendo un sufragio censitario fuertemente oligárquico, que limitaba aún más el derecho al voto.

El Concordato de 1851<sup>318</sup> restableció las buenas relaciones con la Santa Sede. El Papa reconoció a Isabel II como reina y aceptó la pérdida de los bienes eclesiásticos ya

---

<sup>318</sup> Concretamente, el concordato de 1851 fue un tratado firmado entre España y la Santa Sede. El entonces presidente del Consejo de Ministros Juan Bravo Murillo, de acuerdo con la reina Isabel II trató de cumplir un viejo objetivo del Partido Moderado: el restablecimiento de las relaciones Iglesia-Estado a través de la firma de un concordato. En primer lugar, se reafirmó la "unidad católica" y por tanto la confesionalidad del Estado. En segundo lugar, se reconoció el derecho de la Iglesia Católica a fiscalizar la enseñanza no sólo de los colegios religiosos sino también de las escuelas públicas. En tercer lugar, la Iglesia conservó la jurisdicción propia sobre sus miembros, así como la capacidad de censura. En cuarto lugar, se reconoció el derecho de la Iglesia a adquirir y poseer bienes que ya no serían objeto de desamortización. En quinto lugar, se permitió la existencia de tres órdenes religiosos masculinos, la de San Vicente de Paul y la de San Felipe Neri, más una tercera "a determinar". Por último, se reconoció el derecho a crear centros educativos religiosos, lo que fue recogido en el artículo 153 de la Ley Moyano, que estableció que el Gobierno podía autorizar la apertura de colegios a las órdenes de religiosos y religiosas legalmente establecidas en España y cuyo objeto fuera la enseñanza. A cambio, la Iglesia Católica confirmó el reconocimiento de Isabel II como reina de España, ya que desde 1833 se mantuvo en una posición "neutral" en el pleito dinástico entre carlistas e isabelinos y no llegó a reconocer como reina legítima a Isabel hasta ocho años después de acabada la guerra carlista (1833-1840). Asimismo, la Iglesia aceptaba la desamortización efectuada hasta entonces y levantaba las condenas eclesiásticas efectuadas en su momento contra el Estado y sus instituciones a causa de las mismas. El tratado, además, fijaba el número de diócesis que existirían en España, ligeramente inferior al número de sedes episcopales (ocupadas o vacantes) existentes en aquel momento. Sobre este tema, véase: SÁNCHEZ RUBIO, JOSÉ: *Juicio imparcial y comentarios sobre el Concordato de 1851: celebrado entre su Santidad el papa Pío IX, y S.M.C. la Reina de España Doña Isabel II*, Valencia, Universitat de València, Servei d'

desamortizados. A cambio el Estado español se comprometió a mantener el presupuesto de culto y clero con el que se cubrirían las necesidades del clero secular, así como garantizar la catolicidad de la enseñanza, en la que la Iglesia tendrá un papel decisivo, así como en la censura de las publicaciones. La confluencia de la intelectualidad católica y tradicionalista con el moderantismo dio lugar al movimiento de los neocatólicos.

La corrupción política que incluía a destacados financieros y a una creciente familia real acompañó al tímido despegue del capitalismo español, mientras que las finanzas públicas se ordenaron con la reforma tributaria de 1845. Más que en una fracasada revolución industrial española, el crecimiento económico se centró, ante la ausencia de capital nacional, en negocios de banca y sociedades financieras sustentados sobre las fuentes de riqueza naturales y un naciente tendido de líneas ferroviarias, todo ello con amplia participación extranjera en medio de sonoros escándalos, que facilitaron la vuelta al poder de los progresistas.

El autoritarismo de Narváez, y la imposibilidad de contrarrestarlo por vías institucionales, empujó a la oposición a la solución militar, por lo que se produjo un pronunciamiento el 28 de junio de 1854 llevado a cabo por el general Leopoldo O'Donnell (1809-1867) en Vicálvaro, denominado *la Vicalvarada*<sup>319</sup>. El fracaso inicial llevó a O'Donnell a retirarse hacia el sur, donde contactó con el general Serrano (1810-1885), junto con el que proclamó el manifiesto de Manzanares, que dotó al movimiento de un programa político y le consiguió el gran respaldo popular que reclamaba, lo que precipitó su triunfo.

El apoyo masivo del ejército no llegó hasta que Espartero aceptó encabezar la iniciativa. La reina le nombró presidente del consejo de ministros y se formó un gabinete progresista. O'Donnell creó la *Unión Liberal*, un partido ecléctico que procuraba integrar a moderados y progresistas.

---

Informació Bibliogràfica, 2000, 5 microfichas; SUÁREZ, FEDERICO: *Génesis del concordato de 1851*, Pamplona, Instituto Martín de Azpilcueta, 1963, 44 p.

<sup>319</sup> Para profundizar en este hecho histórico, consúltese: ARRIBAS, VICTORIA: *La Vicalvarada: aproximación al entorno político, social y económico*, Madrid, Centro de Estudios Superiores Sociales y Jurídicos Ramón Carande, 1995, 143 p.

La actividad más trascendente del bienio progresista consistió en su legislación económica: se procuró encauzar la legalidad del desarrollo capitalista, cerrando el ciclo de privatizaciones de la tierra con la ley desarmotizadora de Madoz (1806-1870)<sup>320</sup> que se aplicó, además de a muchas propiedades eclesiásticas todavía no afectadas, a las órdenes militares y otras instituciones, fundamentalmente los propios y comunales, tierras de propiedad municipal cuyo arrendamiento se utilizaba para cubrir servicios prestados por los ayuntamientos o bien se explotaban en común por los habitantes del municipio y se legisló sobre minas, finanzas e inversiones de capital. El propio Madoz facilitó el derribo de las murallas de Barcelona permitiendo el trazado del Ensanche, con el Plan Cerdá de 1860<sup>321</sup>, al igual que en otras ciudades que fueron conformando su desarrollo urbano bajo los nuevos principios higienistas propios de los modernos barrios burgueses (Plan Castro de Madrid 1860<sup>322</sup>, Canal de Isabel II, 1858<sup>323</sup>). La pérdida de patrimonio histórico que suponían tales derribos y reformas, se sumó a la de la desamortización, que había dejado desprotegidos miles de edificios religiosos, incluso universitarios como los de Alcalá, pero se asumía como una necesidad del progreso.

Se ordenó el sistema ferroviario que se extendió con cierta dificultad siguiendo un esquema radial de baja densidad, con centro en Madrid y concesionado a grandes compañías. En las décadas siguientes la industrialización tuvo mayor continuidad, pudiéndose comprobar las ventajas de la integración de un incipiente mercado nacional. Las relaciones de producción capitalistas, tanto en el entorno urbano como en el rural, comenzaban a generar conflictos sociales de nueva naturaleza como la lucha de clases, que en los escasos núcleos industriales encontró expresión en un naciente movimiento

---

<sup>320</sup> Aunque anteriormente ya hemos citado bibliografía en la que aparece este hecho, queremos ampliarla con las siguientes obras: FERNÁNDEZ TRILLO, MANUEL: GÓMEZ MOLLEDA, MARIA DOLORES (dir.): *La desamortización de Madoz en las Cortes del Bienio Progresista*, Salamanca, Universidad de Salamanca: Departamento de Historia Contemporánea, 1981, 1266 p. (Memoria de Licenciatura).

<sup>321</sup> La siguiente publicación ayuda a conocer mejor el objeto de dicho plan urbanístico: MARTORELL PORTAS, VICENTE: *Historia del urbanismo en Barcelona: del Plan Cerdà al área metropolitana*, Barcelona, Labor 1970, pp. 133-153.

<sup>322</sup> En relación a éste véase: CARBALLO, BORJA: *El ensanche de Madrid: Historia de una capital*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, 487 p.; VICENTE ALBARRÁN, FERNANDO; OTERO CARVAJAL, LUIS ENRIQUE (dir.): *Los barrios negros (recurso electrónico): el ensanche sur en la formación del moderno Madrid (1860-1931)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, 688 p., (Tesis Doctoral).

<sup>323</sup> Sobre la historia del Canal de Isabel II existen dos obras interesantes: AA.VV.: 1851: *La creación del Canal de Isabel II*, Madrid, Fundación del Canal de Isabel II, 2001, 2v.; RUEDA LAFOND, JOSE CARLOS: *El agua de Madrid, datos para la historia del canal de Isabel II, 1851-1930*, Madrid, Fundación Empresa Pública, 1994, 131 p.

obrero que tomaba conciencia de su oposición de intereses con los propietarios del capital, mientras que en el campo se manifestaba de forma similar entre la gran masa de jornaleros desposeídos y la nueva oligarquía de propietarios. La connivencia de intereses entre la oligarquía terrateniente castellano-andaluza, de vocación exportadora ante la debilidad y desarticulación del mercado interior, y la apertura al exterior facilitada por una política librecambista que aceptara las inversiones extranjeras, se vio estimulada por una coyuntura especialmente favorable durante la Guerra de Crimea (1853-1856)<sup>324</sup>.

La agitación social provocó la ruptura entre Espartero y O'Donnell. La presidencia de éste, de julio a octubre de 1856, procuró llevar a cabo una política ecléctica que satisficiera a todo el espectro político, siendo el primer gobierno que no realizó la tradicional renovación de los funcionarios. De hecho, sus medidas significaron una profunda revisión de la labor del bienio, con la disolución de la Milicia Nacional y la vuelta a la Constitución de 1845, a la que se añadió un Acta Adicional para la ampliación de derechos, que tuvo apenas un mes de vigencia. Dado lo imposible de mantener la apariencia de centralidad, la reina optó por llamar de nuevo a Narváez, que ocupó la presidencia un año completo, de octubre de 1856 a octubre de 1857.

La crisis económica de 1857 llevó a Narváez a dimitir, siendo sucedido por los breves gobiernos de Francisco Armero (1804-1867) y Francisco Javier de Istúriz (1790-1871). El naciente movimiento republicano abanderó la ocupación de tierras en el campo andaluz, sufriendo la represión y los fusilamientos masivos ordenados por Narváez en El Arahal en 1857 y en Loja en 1861. En las ciudades el alto precio de los alimentos y los impuestos indirectos provocaban motines de subsistencias y motines de consumos también inspirados por el republicanismo. El sistema de reclutamiento (*quintas*) y el servicio militar de ocho años, eximible por el pago de una cuota o un reemplacista, producía injusticias cada vez peor soportadas, que la política de prestigio exterior del periodo posterior no hará más que aumentar.

---

<sup>324</sup> Uno de los libros más actuales referido a este acontecimiento es: FIGES, ORLANDO: *Crimea: la primera gran guerra*, Barcelona, Edhasa, 2012, 767 p.

El 30 de junio de 1858, O'Donnell formó un nuevo gobierno, que junto con el siguiente conformarían los de más larga duración de la época, hasta principios de 1863. Durante este periodo se mantuvo la recuperación económica y se controló la corrupción electoral y la propia desunión en el partido.

Se invirtió en grandes obras públicas, se desarrolló la red ferroviaria y el ejército, se continuó con la desamortización pero entregando parte de la deuda pública a la Iglesia y reponiendo el Concordato de 1851. Se aprobaron también una serie de importantes leyes que seguirían repercutiendo más adelante. Sin embargo siguió habiendo mucha corrupción política y económica, y tampoco se llegó a aprobar la prometida ley de prensa quedándose así sin apoyo parlamentario.

Se intentó emprender una política exterior de prestigio, con presencia en Marruecos en la Guerra de África (1859-1860)<sup>325</sup> y en lugares tan lejanos como el sureste asiático en la Guerra de Cochinchina (1858-1862)<sup>326</sup>.

Los progresistas y los moderados se aliaron para presionar a la Unión Liberal provocando la dimisión de O'Donnell en marzo de 1863. Sin embargo la sustitución del gobierno no fue fácil, dado que los partidos tradicionales estaban inmersos en graves disensiones internas. La reina, negándose a convocar elecciones como se le pedía desde la oposición, fue formando sucesivos gobiernos moderados bajo presidencia del Marqués de Miraflores, Lorenzo Arrazola y Alejandro Mon, hasta que finalmente se volvió a llamar al principal representante del moderantismo, Narváez en septiembre de 1864. Intentó reconciliarse con los progresistas integrándolos en el gobierno, a lo que éstos se negaron. El autoritarismo de Narváez se reforzó, privándose incluso del apoyo de algunos de sus ministros. La nueva crisis desembocó en el retorno de O'Donnell en junio de 1865. Se aprobó una ley para aumentar el censo electoral y se convocaron

---

<sup>325</sup> Son de gran interés histórico los siguientes títulos: MARTÍN ARRUE, FRANCISCO: *Guerra Hispano-marroquí (1859-1860) (Discurso leído en el acto de su recepción por D. Francisco Martín Arrúe y contestación de D. Francisco Fernández de Béthencourt el día 21 de febrero de 1915)*, Madrid, Real Academia de Historia, 1915, 165 p.; NÚÑEZ DE ARCE, GASPARE: *Crónicas periodísticas guerra de África: (1859-1860)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, 285 p.

<sup>326</sup>Uno de los estudios más profundos que existen sobre esta cuestión es: RODICIO GARCIA, SARA: *Una encrucijada en la historia de España: contribución hispánica a la expedición de Cochinchina*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1987, 956 p., (Tesis Doctoral).

elecciones a Cortes pero sin el apoyo de los progresistas no se consiguió un gobierno estable y se produjo la vuelta de Narváez el día 10 de junio de 1866.

La crisis política se complicó con una grave crisis económica, los valores españoles caían en la bolsa de París, y el negocio ferroviario se deterioraba. Los militares progresistas y demócratas intentaron de nuevo la salida del pronunciamiento, con sucesivos fracasos. La reacción de Narváez fue actuar con mano dura con la oposición política e intelectual. Las dos principales figuras del periodo mueren en un breve intervalo, Leopoldo O'Donnell el 5 de noviembre de 1867 y Ramón María Narváez el 23 de abril de 1868.

La reina formaba apresuradamente gabinetes de breve duración, con Luis González Bravo (1811-1871) como nuevo hombre importante, cuya única perspectiva era continuar la política de represión y destierro de militares y políticos. El exilio, lejos de reforzar a las fuerzas conservadoras, sirvió para incrementar el radicalismo y la formación de un selecto grupo de intelectuales españoles, que se pusieron en contacto con todo tipo de nuevas ideas que circulaban por Londres, París o Bruselas, y para que la élite política española de todos los grupos situados entre el centro y la izquierda, en tan difíciles circunstancias, se viese obligada a alcanzar un punto de acuerdo en lo esencial. Reunidos en una ciudad belga, un grupo de unionistas, progresistas y demócratas acordó el denominado pacto de Ostende.

En lo referido al marco cultural, a principios del siglo XIX, en España todavía predominaba el arte neoclásico, que llevaba desde el siglo XVIII. Aunque es de reconocer que el gusto clásico en España, a diferencia de otros lugares era muy reciente a principios del siglo XIX, y había llegado de Francia con la instauración de la monarquía borbónica en el trono a partir de 1700. Esta tendencia no arraigó, por la ausencia de precedentes y el Romanticismo fue entrando poco a poco.

El término romántico fue usado por primera vez en España en 1818, en el periódico *Crónica científica y literaria*, editado en Madrid. En nuestro país no hubo ningún movimiento prerromántico, sin embargo, sí se sucedieron acontecimientos que lo anunciaban.

Las nuevas ideas europeas se comienzan a conocer en España a partir de 1810, gracias a la difusión de los escritos sobre teatro español del siglo XVII que hacen los hermanos Schlegel. Sin embargo, la penetración del movimiento romántico no fue un proceso tan simple, sino que se desarrolló durante varios años y fue posible a través de tres puertas de acceso:

Levante: Barcelona era el centro del Levante español y poseía unas características especiales que hacían de la zona un lugar muy apropiado para la recepción y aclimatación de los ideales románticos. Estaba vinculada a Europa a través de Francia. Allí existía una burguesía favorable a la introducción de las nuevas ideas como consecuencia de un mayor desarrollo industrial. Además se daba un ambiente cultural activo que favoreció el nacimiento de un periódico muy importante para la difusión de las nuevas ideas: *El Europeo* (1823). El Romanticismo que prosperó en Cataluña fue de signo conservador y tradicional.

Andalucía: El foco cultural más innovador de Andalucía se situó en Cádiz, ciudad que desde el siglo XVIII venía gozando de un gran esplendor comercial. Esta actividad comercial es, precisamente, la que posibilita el contacto con las nuevas ideas europeas. Hay que sumar, además el hecho de que se establecieran en Cádiz diversas familias extranjeras que trajeron consigo el pensamiento romántico dominante ya en Europa. El Romanticismo que penetra por Andalucía tuvo un carácter más liberal y revolucionario que el catalán.

Los emigrados: Por otra parte, hay que tener en cuenta que el nacimiento del Romanticismo en España tuvo mucho que ver con el contexto político de la época, ya que el reinado de Fernando VII provocó el exilio masivo de políticos, intelectuales y literatos. Estos exiliados tuvieron que refugiarse en países donde ya había triunfado el Romanticismo, de manera que, cuando vuelven a España en 1833, tras la muerte de Fernando VII, traerán consigo las nuevas ideas.

Es importante señalar que en Madrid se creó el grupo *El Parnasillo*, que se reunía en el *Café Príncipe* de 1820 a 1832, con el objetivo de seguir el movimiento romántico francés de 1830.

El esplendor del movimiento romántico en España tuvo lugar entre 1834 y 1835. En este último año, se estrenó una obra de teatro muy exitosa, *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas (1791-1865)<sup>327</sup>, obra que representaba todos los principios del Romanticismo. Sin embargo, la decadencia del Romanticismo español se produjo a partir de 1850.

En España existe un primer Romanticismo más conservador, mientras que en el período de Isabel II el Romanticismo está aliado al liberalismo. El Romanticismo refleja cambios históricos, sociales y artísticos, es una respuesta al Antiguo Régimen. En los años 30 coincide con una nueva fase de la vida urbana: se crean cafés en los que se hacen reuniones de intelectuales, gracias a la reactivación económica. Además se produce un desarrollo editorial importante, es un momento en el que se edita un gran número de revistas.

En cuanto a la clientela, la corte y la aristocracia encargan, sobre todo, retratos de la reina para los salones públicos o privados. La casa real deja de ser el gran cliente y la iglesia también, en un momento además en el que se producen las desamortizaciones eclesiásticas como la de Mendizábal. En estos momentos el mecenazgo más importante lo ejerce el Estado (Diputaciones, Parlamentos, Ayuntamientos, etc).

Además es un momento de cambio en los mecanismos de difusión artística: hay revistas, periódicos con dibujos satíricos y caricaturas, y a partir de 1856 comienzan a celebrarse salones. También aparecen catálogos que revisan los monumentos y despiertan eses interés que surge en el Romanticismo por la historia.

La literatura era el instrumento más eficaz que el ideario romántico tenía para imponerse y quebrantar las costumbres del pasado. Probablemente por ello la pintura se

---

<sup>327</sup> Sobre su figura se puede consultar: CRESPO, ÁNGEL: *El duque de Rivas*, Madrid, Júcar, 1986, 209 p.; GONZÁLEZ RUIZ, NICOLÁS: *El Duque de Rivas o la fuerza del sino: (el hombre y su época)*, Madrid, ASPAS S.A, 1943, 366 p.

acerca a la literatura. Lo cual está muy relacionado con el verdadero carácter romántico, donde pintura, música y literatura pusieron la voluntad de intentar entenderse.

En España, el Romanticismo fue un movimiento relativamente tardío que nos llega cuando Alemania, Francia o Inglaterra estaban ya evolucionando hacia otras tendencias. En él convergen dos corrientes: una de origen europeo, protagonizada por los afrancesados que ven en lo que sucede al otro lado de los Pirineos las fuentes para la regeneración, dicha corriente se desarrolla en torno a la corte y a la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y a la *Escola de la Llotja* en Barcelona. Esta corriente, por su carácter moderado y su acusado eclecticismo, enlaza sin solución de continuidad con la cultura artística oficial, tanto arquitectónica como escultórica y pictórica, que domina el resto del siglo. La otra corriente, viene propiciada por su relectura de los mitos artísticos hispanos, posee un carácter más autoritario, pero no puede entenderse sin la contribución decisiva de los visitantes extranjeros que imaginaron España como el país romántico por excelencia, de modo que, a largo plazo, converge con la primera.

Entorno a 1792, en el seno de la Academia, ya se percibe el inicio de la ruptura de algunos de sus artistas más destacados con el clasicismo. Variaciones que facilitarían la irrupción de una nueva mentalidad liberalizadora, ya claramente prerromántica. Estas fueron las actitudes sostenidas por Goya, Juan de Villanueva (1739-1811)<sup>328</sup>, etc. En este año también se produjo en la Academia un profundo cambio en los puestos principales, lo cual conllevó a una importante renovación en el plan de estudios.

Estos cambios en la Academia, fomentaron una nueva manera de ser y de sentir. Si las formas artísticas seguían siendo predominantemente clásicas, la actitud, la desazón, era ya romántica. El clasicismo español, surgido desde el medio académico, acabó siendo demasiado tiránico. Era un estilo, pero también una forma de vida, aparecida bajo la idea social del progreso, fundamentalmente retrógrado, pues beneficiaba a determinados estratos sociales bajo la fórmula de ilustrar al pueblo en el arte verdadero.

---

<sup>328</sup> Sobre Juan de Villanueva destacan las obra de: MOLEÓN GAVILANES, PEDRO: *Juan de Villanueva*, Madrid, Ediciones Akal, 1998, 264 p.; MONEO, RAFAEL: *El Museo del Prado de Juan de Villanueva*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, 43 p.; CHUECA GOITIA, FERNANDO: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1949, 457 p.

Pero se privaba a la práctica del arte de la variedad y diversidad necesarias en todo proceso de creación.

A diferencia de Europa donde el paisaje predomina en la pintura romántica, en el caso español predomina el cuadro de historia. El paisaje que se hace en estos momentos todavía es clásico, es decir, tiene una visión más bien subjetiva. Posteriormente con Aureliano de Beruete (1845-1912)<sup>329</sup> y la pintura de paisaje realista es cuando en España se muestra la nueva visión que se tenía en el Romanticismo de la naturaleza, es decir, una visión dual, objetiva y subjetiva.

Al llegar el Romanticismo, la pintura española se acopló con asombrosa facilidad a las necesidades y exigencias de la nueva burguesía. Fueron años, los del segundo tercio del siglo, en los que la pintura eclipsó a la escultura. Por un tiempo, el pintor se convierte en el verdadero representante del artista romántico: una época nada fácil y de profundo compromiso en la que los valores tradicionales estaban en entredicho. La pintura también sufrió durante la Regencia una total falta de protección.

Muy difícilmente podríamos insertar en España a nuestros pintores en el esquema del hombre romántico, ya que sus metas eran el éxito y el prestigio<sup>330</sup>. El ansia de trabajo es una de las escasas premisas del Romanticismo que radica realmente en nuestros artistas, al igual que ese amor al acto de crear en sí mismo.

Los artistas españoles del Romanticismo no solían permitir que sus vivencias personales, como por ejemplo sus enfermedades, influyeran en su arte. No fueron en ningún momento lo que podríamos entender por psicologías románticas. Sin embargo, estos pintores son más románticos en sus escritos personales, como por ejemplo, en sus cartas.

Fortuny enseña lo que ha de ser el arte nuevo de 1900, mostró una actitud nueva frente al arte, la del creador como individuo y como dueño de lo creado. Había viajado

---

<sup>329</sup> Algunas de las obras más completas sobre este pintor son: LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Aureliano de Beruete: 1845-1912*, Madrid, Obra Social de la Caja de Pensiones, D.L. 1983, 161 p.; MARÍN VALDÉS, FERNANDO: *Aureliano de Beruete*, Tudela, Museo Muñoz Sola, 2005, 161 p.

<sup>330</sup> NAVASCUES PALACIO, PEDRO: *El siglo XIX: bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Silex, 1992, p. 196.

por Europa, como tantos otros artistas de su tiempo. Roma, París y aún más Londres, le enseñaron que vivía en la época de la revolución industrial y asimiló aquel deseo de un nuevo arte que demostraban las Exposiciones Universales. Muchos de nuestros pintores llegan al campo del arte por una vocación que les lleva incluso a abandonar a veces el alto estrato social al que pertenecen. Buscan, viajan e investigan en pro de su trabajo artístico.

### **La pintura de historia**

La pintura de historia es el género más importante de la pintura española de estos momentos. La Academia contribuyó a ello porque le daba muchísima importancia, y se desarrolló como género independiente. En los cuadros de historia se insertan aspectos formales de la pintura muy importantes: composición, perspectiva, paisaje y retrato. Además se recurre a la historia para legitimar el presente, por eso se le da tanta importancia a este género pictórico. En estas obras se revisa desde la Antigüedad hasta el momento del artista. Se quiere representar la realidad escrita en los libros, quieren tener fidelidad, por eso desarrollaron un sistema de construcción figurativa, con la perfecta representación de la figura y del espacio.

A partir de 1853 se comenzaron a celebrar exposiciones nacionales, a las cuales los pintores y escultores llevaban sus obras a concurso, utilizando estas exposiciones como una nueva y buena manera de promoción. El formato más presentado era el grande, ya que era el que tenía más posibilidades de impresionar a la crítica y al público.

A través de la pintura de historia se averiguan los parámetros estéticos del arte oficial del siglo XIX. Se querían difundir las tradiciones barrocas y el purismo de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867)<sup>331</sup>, y en ellas también se puede observar la influencia de los Nazarenos.

---

<sup>331</sup> De entre toda la bibliografía existente sobre Ingres, resaltamos las siguientes obras: DUVAL, AMAURY: *El taller de Ingres*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944, 318 p.; POMAREDE, VICENT: *Ingres 1780-1867*, Paris, Gallimard: Musée du Louvre, 2006, 406 p.; RADIUS, EMILIO: *La obra pictórica completa de Ingres*, Barcelona, Noguer, 1984, 127 p.; ROSENBLUM, ROBERT: *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, New York, Harry N. Abrams, 1990, 128 p.

Entre los temas más utilizados, podemos encontrar la independencia de España, y todo aquello que estuviera relacionado con los reyes católicos. Ejemplo de éste último son los paralelismos que se realizaban entre Isabel la Católica e Isabel II. Pero, quizás, uno de los temas en el que más se incide es en el carácter nacional, por este motivo se representa al Cid, Guzmán el Bueno, Séneca, etc. Aunque este interés por defender la patria fue muy criticado por los intelectuales de la época. La pintura de historia, también fue vehículo para difundir las aspiraciones de todo el siglo: libertad, tolerancia, etc.

El hombre romántico admira el cuadro de historia porque aspira a que se convierta en el vehículo que inmortalice el pasado. El Romanticismo hace persistir el tema de la muerte, que se convierte en el más atractivo ingrediente del cuadro de historia. Se intenta representar el momento de mayor dramatismo, en el que explotan las emociones y se desbordan los sentimientos.

Uno de los artistas que más destacan en esta temática es Eduardo Cano (1823-1897)<sup>332</sup>. Nació en Madrid, pero desde muy joven tuvo que vivir en Sevilla, al ser nombrado su padre arquitecto mayor de esta ciudad. Inició sus estudios artísticos en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, siguiendo su vocación artística y musical. Posteriormente perfeccionó su técnica pictórica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Más tarde viajó a París, dónde realizó dos de sus obras más conocidas. Una de ellas es *Cristóbal Colón en el Convento de la Rábida* (1856), totalmente romántica y con la que obtuvo la primera medalla en la Exposición Nacional de 1856. La otra es *Entierro del condestable Don Álvaro de Luna* (1858), también primera medalla en la Exposición Nacional de 1858. De vuelta a Sevilla, es nombrado conservador del Museo de Bellas Artes de esta ciudad, así como catedrático de colorido y composición en la escuela de Bellas Artes de Sevilla. Su obra está entre la tradición figurativa española y la influencia del purismo francés e italiano. Sus rasgos estilísticos son: dibujo delicado, modelado suave, brillante colorido y luz efectista.

---

<sup>332</sup> Una obra muy completa sobre este artista es la de PÉREZ CALERO, GERARDO: *El pintor Eduardo Cano de la Peña: (1823-1897)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, D.L. 1979, 221 p.

Otro pintor dedicado a esta temática es Dióscoro de la Puebla (1831-1901)<sup>333</sup>. Sus estudios artísticos los comenzó en la Escuela Municipal de Dibujo de Palencia, creada en 1838. Desde 1845 perteneció a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En 1858 tras realizar sus estudios en Madrid y perfecciona su arte en Roma gracias a la beca que obtuvo como pensionado. En esos años en Roma, anteriores a la Fundación de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, acude habitualmente a la *Accademia Chigi* donde dibuja al natural y se relaciona con otros pintores españoles becados allí como José Casado del Alisal (1832-1886)<sup>334</sup>, Eduardo Rosales (1836-1873)<sup>335</sup>, Mariano Fortuny (1838-1874)<sup>336</sup>, etc. De regreso a España en 1863, fue nombrado profesor de Colorido y Composición en la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz y en 1865 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de cuya sección de pintura llegó a ser presidente, así como director de la Escuela Especial de Dibujo, Pintura y Grabado. Participó en varias exposiciones a nivel internacional, siendo premiado en la Exposición Internacional Franco-Española de Bayona en 1864, y en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, en la que obtuvo el Premio de Historia. Es un artista con gran influencia nazarena: dibujo firme, y composiciones un tanto “primitivas”. Da a sus obras colores muy vivos y sus figuras son poco naturalistas. De esta temática destacan sus cuadros: *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, tema que constituyó una de las iconografías que más influencia ejercieron en las décadas siguientes dentro del género histórico, logrando una medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de España de (1862); *Compromiso de Caspe*, medalla de primera clase en la Exposición Nacional de 1867; *Las hijas del Cid*, obra que participó en la Exposición Nacional de 1871, sin recibir premio alguno, pese a que su calidad fue posteriormente reconocida por la crítica, recibiendo como compensación la cruz sencilla de María Victoria. Dióscoro de la Puebla fue un pintor muy prolífico y también pintó retratos y obras mitológicas.

---

<sup>333</sup> Véase la obra de ELORZA GUINEA, JUAN CARLOS: *Dióscoro Puebla (1831-1901)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, D.L. 1993, 152 p.

<sup>334</sup> En relación a este pintor, destaca: PORTELA SANDOVAL, FRANCISCO: *Casado del Alisal, 1831-1886*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1986, 219 p.

<sup>335</sup> Para profundizar mejor en la figura de este artista son interesantes: PANTORBA, BERNARDINO DE: *Eduardo Rosales: ensayo biográfico y crítico*, Madrid: [s.n.], 1937, 93 p.; REVILLA UCEDA, MATEO: *Eduardo Rosales en la pintura española*, Madrid, Edarcon, 1982, 79 p.; RUBIO GIL, LUIS: *Eduardo Rosales*, Barcelona, Ediciones del Aguazul, 2002, 212 p.

<sup>336</sup> Entre la bibliografía existente sobre Fortuny, resaltamos: GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS: *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, Diccionario Rafols, 1989, 2v.; OSMA, GUILLERMO DE: *Mariano Fortuny: arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012, 300 p.

José Casado del Alisal (1832-1886) es uno de los más destacados especialistas en la pintura de historia del siglo XIX en España. Se formó en la Escuela Municipal de Dibujo de Palencia, creada en 1838, y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estudió bajo la dirección de Federico Madrazo (1815-1894)<sup>337</sup>. En 1855 consigue por su cuadro, *Resurrección de Lázaro*, una beca para ir a Roma en donde se encontró con Antonio Gisbert (1834-1901)<sup>338</sup> y Dióscoro de la Puebla, con quien mantuvo una gran amistad. Posteriormente, se formó en París a partir de 1861. Obtuvo medallas en las exposiciones nacionales de 1860 por su obra *Últimos momentos de Fernando IV el Emplazado* y 1864 por *La rendición de Bailén*. Fue director de la Academia Española de Roma, miembro de la Real Academia de Roma y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Casado del Alisal es pintor representativo de una tendencia pictórica que domina la segunda mitad del siglo XIX, la pintura de grandes acontecimientos en relación con la historia de cada país. Su estilo intenta conciliar el academicismo y los ideales románticos. Sus obras juveniles son un tanto clásicas pero avanzará hacia un mayor realismo.

Otro destacado artista fue Antonio Gisbert (1834-1902). Es un artista que se sitúa entre el Romanticismo y el Realismo. Era de Alcoy y se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Posteriormente fue pensionado para estudiar en Roma y también estuvo en París. Representa acontecimientos muy importantes en relación con el pasado histórico nacional. Entre los años 1868 y 1873 fue director del Museo del Prado. Cabe citar alguna de sus obras más reconocidas como *Ejecución de los comuneros en la plaza de Villalar* (1860) y *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888).

En la pintura de historia de Mariano Fortuny (1838-1874) no importan el tema ni la composición tanto como cada uno de los fragmentos en los que podemos dividir el

---

<sup>337</sup> Sobre Federico de Madrazo véase: DÍEZ, JOSÉ LUIS: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 501 p.; GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS: *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, Editorial Subirana, 1981, 365 p.; GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS: *Federico Madrazo (1815-1894): exposición, Museo Romántico, (5 de octubre - 13 de noviembre de 1994)*, Madrid, Amigos del Museo Romántico, 1994, 144 p.

<sup>338</sup> Una obra muy interesante en donde se hace referencia a Gisbert es: ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Vida y obra del pintor Gisbert. Un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la segunda mitad del siglo XIX*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1971, 179 p.

lienzo y que tienen valor en sí mismos. En su estilo destaca, sobre todo, el dibujo y la composición, tiene una técnica muy cuidada y minuciosa. Fortuny comenzó su formación artística con el pintor Domènec Soberano i Mestres (1825-1909)<sup>339</sup>. También trabajó con el platero y orfebre miniaturista Antonio Bassa, quien influirá en la minuciosidad que caracterizará en el futuro su pintura. En 1852 se trasladó desde Reus, su ciudad natal, a Barcelona. Allí entró a trabajar en el taller del escultor Domingo Talarn. Posteriormente, Fortuny pasó a estudiar en la *Escuela de la Llotja*, recibiendo por primera vez formación oficial. Sus maestros, muy influidos por el nazarenismo, fueron Pablo Milà i Fontanals (1810-1883)<sup>340</sup>, Lluís Rigalt (1814-1894)<sup>341</sup> y Claudio Lorenzale (1816-1889)<sup>342</sup>, que le influyen en la temática de sus cuadros y le inducen a perfeccionar la técnica del grabado. En 1858 se trasladó por primera vez a Roma con una pensión de la Diputación de Barcelona, donde entablará amistad con otros artistas españoles en la ciudad como Eduardo Rosales y Dióscoro de la Puebla. En Roma conoció también a varios artistas italianos como Attilio Simonetti (1843-1925), que se convirtió en su discípulo. En 1860 estalló la guerra de España contra Marruecos, y la Diputación de Barcelona encargó a Fortuny que viajara a este país como cronista gráfico de la contienda en compañía del novelista Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)<sup>343</sup>. Allí se integraría como pintor en el regimiento del general Juan Prim (1814-1870)<sup>344</sup>. África supuso un descubrimiento para Fortuny, quedó deslumbrado por la luz norteafricana y por las planicies abiertas, las luces y los habitantes de Marruecos. Desde este momento se liberó de convenciones y academicismos, sintiéndose atraído intensamente por los temas orientales. Su producción africana se caracteriza por una nueva forma de entender el trazo, la luz y el color. En 1862 realiza un segundo viaje a

---

<sup>339</sup> Véase: GIRALT I RAVENTÓS, EMILI: *Empresaris, nobles i vinyaters: 50 anys de recerca històrica: escrits seleccionats*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 360.

<sup>340</sup> En relación a Pablo Milà i Fontanals podemos señalar la obra de BENACH TORRENTS, MANUEL: *Pablo Milà y Fontanals: gran figura del romanticismo artístic catalán*, Barcelona, Gráficas Vilafranca, 1958, 200 p.

<sup>341</sup> Destacan los siguientes títulos: DURA OJEA, VICTORIA: *Cataleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Jordi III. Dibuixos de Lluís Rigalt*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana Belles Arts, 2002, 263 p.; OLLE PINELL, ANTONIO: *Dibujos de Luis Rigalt. 1814 1894. Catalogo de los Que Posee la Academia*, Barcelona, Real Academia de San Jorge, 1956, 82 p.

<sup>342</sup> Consúltese la obra: PECKLER, ANA MARIA: (2003), 169.

<sup>343</sup> Sobre su figura se puede recurrir a la obra de LARA RAMOS, ANTONIO: *Pedro Antonio de Alarcón*, Granada, Editorial Comares, 2001, 223 p.

<sup>344</sup> Mucho es lo publicado en torno a su figura, pero podemos señalar: ANGUERA, PERE: *El general Prim: biografía de un conspirador*, Barcelona, Edhasa, 2003, 729 p.; POBLET, JOSEP MARIA: *Prim: militar, diplomàtic, polític, conspirador, home de govern*, Barcelona, Pòrtic, 1995, 745 p.; SANTOVENIA, EMERITO S.: *Prim, el caudillo estadista*, Madrid, Espasa Calpe, 1933, 284 p.

Marruecos con el fin de componer un enorme lienzo bélico *La batalla de Tetuán* (1863-1873). Contrajo matrimonio con Cecilia de Madrazo, hija del pintor Federico de Madrazo (1815-1894) y hermana de Raimundo de Madrazo (1841-1920)<sup>345</sup>, con quien Mariano Fortuny llegaría a establecer una íntima amistad. En una posterior estancia en Roma, desde 1865 a 1868 inicia su característica y propia línea preciosista. El virtuosismo y la cuidada calidad formal de su técnica le consagran en obras como *El coleccionista de estampas* (1866) o *La Vicaria* (1870). En 1868 los Fortuny se instalan en Granada, donde pintará diversas obras y hacia donde atraerá a algunos de sus amigos de París, como Martín Rico (1833-1908)<sup>346</sup>. Hacia 1870 se trasladó a París, donde contempló las obras del Museo del Louvre y del Museo de Luxemburgo, interesándose especialmente por artistas como Horace Vernet (1789-1863)<sup>347</sup>, Eugène Fromentin (1820-1876)<sup>348</sup>, Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860)<sup>349</sup> y, muy especialmente, Eugène Delacroix (1798-1863). Finalmente en 1874 volvió a Roma, donde murió en 21 de noviembre. Su obra fue admirada por Theophile Gautier (1811-1872)<sup>350</sup> e influyó en artistas posteriores. “A Fortuny también se le debe que hiciera descender el tono alto de la pintura de historia a otro más intimista y cotidiano, (...) mientras que, en otros casos, aquellas obras de gabinete que cobijaba en el pequeño formato, tenían algo de la grandeza de la pintura de historia”<sup>351</sup>.

Los mejores logros en el género se debieron a Eduardo Rosales (1836-1873). Probablemente el más conocido de sus cuadros sea el *Testamento de Isabel la Católica*

<sup>345</sup> Para conocer mejor a este miembro de los Madrazo podemos recurrir a los siguientes títulos: GONZÁLEZ, CARLOS: *Raimundo de Madrazo. 1841 1920*, Zaragoza, Proedi S.L., 1996, 111 p.; MIALARET, MARTINE: *La Vie Artistique Parisienne 1860-1870 Vue Par Le Peintre Espagnol Raimundo de Madrazo, D'Après*, Paris, F. de Nobele, 1976, 11 p.

<sup>346</sup> En relación a Martín Rico, veáse: BARÓN, JAVIER; RICO ROBERT, CLAUDE: *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, 302 p.; BERUETE, A: *Martín Rico*, Madrid, Rev.Cultura Española, 1908, 29 p.; TRAPIER, E: *Martin Rico y Ortega in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, The Trustees, 1937, 316 p.

<sup>347</sup> Sobre este pintor podemos encontrar más información en: TOPPING, MARGARET: “Vernet, Emile Jean Horace”, en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, p. 1181-1182; AA.VV: *The Wrightsman Pictures*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2005, pp. 326-329.

<sup>348</sup> Consúltese: THOMSON, JAMES; WRIGHT, BARBARA; CHASTEL, ANDRÉ: *La vie et l'oeuvre d'Eugène Fromentin*, Courbevoie, ACR, 1987, 336 p.; WRIGHT, BARBARA: *Croquis et Dessins Inédits D'Eugene Fromentin. Promenades en Aunis, Saintonge et Limousin*, Paris, C.N.R.S, 1987, 96 p.

<sup>349</sup> Destaca la obra de MOREAU, ADOLPHE: *Decamps et son œuvre [a descriptive catalogue]*, Oxford, Universidad de Oxford, 1869, 391 p.

<sup>350</sup> Consúltese: ROJAS, JOHN: *Theophile Gautier* (Recurs electrónico): *el perfecto mago de las letras francesas*, Santa Fe, El Cid Editor, 2005, 7 p.; SMITH ALBERT, B: *Theophile Gautier and the fantastic*, Mississippi, University of Mississippi, 1977, 149 p.

<sup>351</sup> NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO: (1992), 210.

(1864), donde hay un profundo estudio de composición. En 1851 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fue alumno de Federico Madrazo. Llegó a Roma en octubre de 1857, por sus propios medios y sin ayuda oficial, aunque más tarde conseguiría que le concedieran una pensión extraordinaria. Se unió al grupo de pintores españoles conformado por Casado del Alisal, Dióscoro de la Puebla, Fortuny, etc. Allí comenzó a asociarse con los círculos puristas nazarenos, pero pronto abandonó esa tendencia, en la que realizó su primera obra de importancia, *Tobías y el ángel* (1860). A continuación se interesó por un estilo más realista, en el que realizó su gran obra maestra, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864). Acudió con ella a la Exposición Universal de París de 1867 donde le dieron la primera medalla de oro para extranjeros. En 1868 se casó con su prima Maximina Martínez Pedrosa, con la que tuvo dos hijas, de las que sólo sobrevivió una. Para mejorar su salud, ya que estaba enfermo de tuberculosis, pasaba temporadas en Panticosa. En 1869 regresó definitivamente a Roma. Debido a las grandes críticas que recibió por su obra *La muerte de Lucrecia* (1871) no volvió a realizar cuadros de gran formato. En 1872, buscando un mejor clima para su afectada salud, se dirigió a Murcia. Al proclamarse la I República española, le ofrecieron diversos cargos como director del Museo del Prado o de la Academia de España en Roma, que no pudo aceptar debido a su mal estado de salud, muriendo poco después. Sus primeras obras son más bien puristas, aunque posteriormente desarrolló una pintura más personal, con una pincelada suelta y abocetada, inspirada en la obra de Diego Velázquez (1599-1660)<sup>352</sup>. Da a las escenas una gran dignidad y gravedad. En sus obras el dolor no expresado carga la atmósfera.

---

<sup>352</sup> Es muy difícil destacar títulos relevantes de entre toda la bibliografía publicada en torno a su figura, pero resaltaremos los siguientes: BERUETE Y MORET, AURELIANO: *Velázquez en el Museo del Prado*, Barcelona, J. Thomas, 1940, 48 p.; CALVO, SERRALLER, F: *Velázquez*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 67 p.; CHECA CREMADES, FERNANDO: *Velázquez: obra completa*, Barcelona, Electa, cop. 2008, 222 p.; CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO: *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, 341 p.; LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Velázquez*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1944, 178 p.; PANTORBA, BERNARDINO DE: *Velázquez*, Madrid, Antonio Carmona, 1946, 119 p.; SINGUL, FRANCISCO: *La luz dormida en el espejo: memorias de Diego Velázquez*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2013, 350 p.

### **Pintura religiosa**

A veces, la fórmula pictórica propia de la pintura de historia se aplicó a la de temática religiosa, y algunos cuadros pintados en la segunda mitad del siglo, parecieron estar más interesados en convencer al espectador del verismo de una escena, que del misticismo que pudiera extraerse del tema en sí. Y es que la pintura religiosa había sido la última en escapar de los cánones preestablecidos en el pasado y ahora no dudaba en acercarse a la pintura de historia, para aprovecharse de un lenguaje afín, más cercano a los tiempos que corrían. Desde el principio del siglo XIX, la pintura religiosa española había buscado un camino intermedio entre los Nazarenos de Overbeck y la tradición. Nuestros pintores, salvo en Cataluña, no se atrevieron a abrazar el credo pictórico de los Nazarenos que ansiaban una nueva pintura de misticismo. Overbeck fue muy imitado, un ejemplo es la obra de Madrazo, *Mariás ante el Sepulcro* (1841). El único lugar en España donde el nazarenismo prendió fue en Cataluña, Joaquín Espalter y Rull (1809-1880)<sup>353</sup> pintaría *Era Cristiana* (1871), con la que captaría, mucho más cerca que los Madrazo, el espíritu overbeckiano. También Pelegrín Clavé (1811- 1880)<sup>354</sup> siguió la pintura bíblica de los nazarenos. Pero el mayor seguidor de los nazarenos fue Claudio Lorenzale, que poseía innato ese deseo de embellecimiento del cuadro por medio de la espiritualidad.

### **La pintura costumbrista**

La pintura costumbrista representa tipos o tradiciones propias de un determinado lugar. Este género se vivificó con el Romanticismo. El cuadro de costumbres es una pieza clave para interpretar el sentimiento del artista romántico. En España existen dos escuelas costumbristas fundamentales:

---

<sup>353</sup> Véase: FONTBONA, FRANCESC: “Del neoclassicisme a la restauració: 1808-1888”, en *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1983, T. VI, pp. 102.

<sup>354</sup> Consúltese: MORENO, SALVADOR: *El pintor Pelegrín Clavé*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, 166 p.

- Escuela costumbrista andaluza

Andalucía proporcionó las imágenes que ilustraban el mito romántico español, lo que hace que haya una identificación de España con lo andaluz. El tema principal en torno al cual giraba la pintura costumbrista andaluza era la fiesta en varias expresiones. Los tipos que solían representar eran el majo y la bailarina. Otros son la buñolera, el ciego, el mendigo, la castañera, la lavandera, la cigarrera, el bandolero, el campesino y el señorito. Además, se solían añadir motivos urbanos para que hubiera una identificación local. Son obras de pequeño formato, composición ingenua, colores vivos y a veces con influencia de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)<sup>355</sup>. Dentro de la escuela andaluza, destacan dos focos, el de Sevilla y el de Cádiz.

Quienes preludiaban el costumbrismo romántico andaluz, eran dos pintores de la Escuela de Cádiz: Juan Rodríguez y Jiménez, el Panadero (1765-1830)<sup>356</sup>, que pintó cuadros de tema costumbrista y pintoresco que inician este género y Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1856)<sup>357</sup>, que cultivó el género pintoresco popular con gran desenfado de técnica. Este costumbrismo pintoresco y folclorista tuvo continuación y desarrollo en la escuela sevillana.

En Sevilla se incidía en un pintoresquismo amable y folklórico, alejado de cualquier intento de crítica social. La pintura costumbrista sevillana se caracteriza por el excelente dibujo, buen colorido, dominio de la luz y captación atmosférica. Parece que jugó un papel importante la influencia extranjera, debido a la afluencia de artistas y viajeros a la ciudad, y por el interés de la clientela foránea por las típicas escenas costumbristas

---

<sup>355</sup> Numerosa es también los títulos sobre Murillo, pero señalaremos los siguientes: AA.VV: *Murillo en el Museo del Prado*, Madrid, Offo, 1958, 88 p.; ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO: *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 1639 p.; NAVARRETE PRIETO BENITO; PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO: *El joven Murillo*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, 588 p.

<sup>356</sup> Sobre este artista destacan los siguientes títulos: AA.VV: *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, pp. 139-140; GARCÍA MELERO, JOSE ENRIQUE: *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, pp. 300-301.; LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Breve historia de la pintura española (II)*, Madrid, Editorial Akal, 1987, pp. 448-449.

<sup>357</sup> Es importante la obra de BANDA Y VARGAS, A. DE LA: *Estudios sobre el Pintor Joaquin Manuel Fernández Cruzado*, Cádiz, Museo de Cádiz, 1983, 111 p.

españolas. Muy importante en el costumbrismo andaluz fue la familia Bécquer. José María Domínguez Bécquer (1805-1841)<sup>358</sup> fue uno de los primeros representantes de la pintura romántica de orientación costumbrista. Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879)<sup>359</sup>, hermano del anterior, cultivó el género costumbrista y la pintura de historia. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, fue elegido por la corte de Isabel II para realizar los trabajos pictóricos realizados con ocasión de la restauración de los Reales Alcázares de Sevilla, lo que le valió ser nombrado pintor honorario de cámara y maestro de dibujo de los sobrinos de la reina. Puede ser considerado el máximo exponente de la pintura costumbrista sevillana. Entre su producción pictórica destacan sus obras con tema sevillano como *La Plaza de la Maestranza de Sevilla* (1855), *la Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo* (1854) y *La Feria de Sevilla* (1867). También realizó retratos y obras con temática histórica pero de mucho menos nivel artístico. Valeriano Domínguez Bécquer (1834-1870)<sup>360</sup>, hijo de José y sobrino de Joaquín, siguió la tradición familiar de la pintura costumbrista. Al igual que su hermano, el poeta Gustavo Adolfo Bécquer<sup>361</sup>, pasó largas temporadas en el monasterio de Veruela, donde reflejó tipos y escenas populares. Fue pensionado por Alcalá Galiano (1789-1865) para viajar y captar lo popular. En sus obras su realismo aparece matizado por un Romanticismo lírico. También jugó un importante papel en la creación y formulación del costumbrismo sevillano Antonio Cabral Bejarano (1788-1861)<sup>362</sup>, quién insistía, más que en las escenas, en las figuras aisladas, con cierta teatralidad, fondos paisajísticos y una atmósfera vaporosa con cierta influencia murillesca. Manuel Cabral Aguado (1827-1891)<sup>363</sup> discípulo de su padre, Antonio, comienza dentro de la estética tradicional sevillana, con buen dibujo y frialdad de colorido, derivando en la segunda

<sup>358</sup> Es importante el libro de RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2007, 231 p.

<sup>359</sup> Se hace referencia a éste en LEVIE, SIMON: *From Zurbaran to Picasso: Masterpieces from the Collection of Carmen Thyssen Bornemisza*, Milán, Skira Editore, 1996, pp- 38-40.

<sup>360</sup> Véase: GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *Valeriano Bécquer: romántico y andariago, (1833-1870)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1974, 82 p.; SANTOS TORROELLA, RAFAEL: *Valeriano Bécquer: el arte y los artistas españoles desde 1800*, Barcelona, Còlalto, 1948, 55 p.

<sup>361</sup> Muchas son las obra publicadas, pero entre ellas, citaremos: CABRA LOREDO, MARIA DOLORES: *La Ilustración de Madrid. Textos de Gustavo Adolfo Bécquer Acompañados de Dibujos de Valeriano*, Madrid, El Museo Universal, 1983, 303 p.; MONTOTO, SANTIAGO: *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, C.S.I.C.Inst.Miguel de Cervantes, 1958, 695 p.; RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, 451 p.

<sup>362</sup> Sobre Antonio Cabral Bejarano y Manuel Cabral Aguado se hacen las correspondientes citas en: OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Giner, 1975, p. 103.

<sup>363</sup> Es interesante el ensayo de: REINA PALAZÓN, ANTONIO: *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Sevilla, Universidad, 1979, pp. 209-222.

mitad del siglo hacia el realismo. Otro destacado en el costumbrismo sevillano fue José Roldán Martínez (1808-1871)<sup>364</sup>, uno de los más influidos por el arte murillesco, tanto en la temática de niños y pilluelos, como en la técnica y el colorido. También destaca en esta escuela Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867)<sup>365</sup>, discípulo de José Domínguez Bécquer, quien busca una mayor franqueza y fuerza en la realización de los tipos, complicando paulatinamente las escenas en representaciones multitudinarias, con una excelente técnica y suelta factura. Su obra destaca por su complejidad compositiva, por su técnica, por su acabado fluido con superficie brillante y por el dibujo preciso.

- La Escuela madrileña

Refleja muy bien los tipos y las tradiciones locales. Tiene influencia de Goya, pero también de las escuelas nacionales que habían desarrollado una pintura de género, como la holandesa y la flamenca. Ofrece una visión muy distinta de lo popular, más amarga y desgarrada, más trágica, recurriendo a escenas violentas e imágenes delirantes en las que el ánimo de crítica es evidente. En general, usa colores tenebrosos y una factura que expresa drama. Es una pintura muy castiza, sin exotismo. Aunque la escuela madrileña no poseía la unidad estilística y temática de la sevillana, admitiendo mayor variedad. Sólo el sentido crítico y desgarrado, y diferentes dosis de influencia goyesca, pueden configurar un grupo de cierta unidad, aunque difieren tanto en el espíritu como en la técnica. Entre los pintores más destacados están Leonardo Alenza (1807-1845)<sup>366</sup> y Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870)<sup>367</sup>. Alenza se formó en la Academia de San Fernando de Madrid. Sus temas se inspiran en la vida cotidiana y en las escenas populares dentro de las líneas del casticismo y del estilo goyesco. Fue también

---

<sup>364</sup> Véase también OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 175-176.

<sup>365</sup> En torno a este artista encontramos la obra de MÉNDEZ RODRÍGUEZ, LUIS: *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Sevilla, Diputación, Área de Cultura y Deportes, 2000, 207 p.

<sup>366</sup> Son interesantes para su consulta: GÓMEZ MORENO, MARIA ELENA: *Leonardo Alenza: (58 dibujos del Museo Romántico)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1977, 44 p.; POMPEY, FRANCISCO: *Leonardo Alenza*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1956, 28 p.; TORRES GONZÁLEZ, BEGOÑA: *Leonardo Alenza. 1807-1845. Dibujos y Estampas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, 60 p.

<sup>367</sup> Consúltense: AA.VV: *Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870): Dibujos y Pinturas de Un Visionario*, Madrid, Galería de Arte Jorge Juan, 2002, 40 p.; CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Eugenio Lucas Velázquez en la Habana*, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, D.L. 1996, 149 p.; QUILEZ I CORRELLA, FRANCISCO M.: *L' imaginari d' Eugenio Lucas: la influència de Goya a la poètica romàntica*, Barcelona, Museu Nacional d' Art de Catalunya, 2008, 142 p.

ilustrador y dibujante de tipos populares. Suele representar la periferia: posadas, calles de las afueras, cafés. Muestra aspectos de la vida cotidiana reflejada en las clases populares. Su obra tiene un sentido crítico e incluso caricaturesco. Usa pocos colores y oscuros, pero con mucha expresividad, capta muy bien las fisionomías, los gestos, etc. Da un carácter de abocetamiento a sus obras, lo cual muestra su impulso creativo, aunque sus están muy elaborados. Tiene un gran interés por la vida de las clases populares, interés por sus costumbres, presenta escenas de grupo y también tipos populares como el vendedor de pan, cacharrero, etc. Su labor se centra en un mundo de pequeñas escenas costumbristas, en las que ha querido verse el reflejo del Madrid de su época. Organizaba meticulosamente sus pequeñas composiciones, y destacan más sus tendencias clasicistas y sus convencionalismos que su rebeldía. Alenza quiso ridiculizar y poner en la picota a aquella incoherente sociedad en la que vivía. Un ejemplo es su obra *El gallego de los curritos* (1830).

Eugenio Lucas (1817-1870) también se formó en la Academia de San Fernando. Tiene influencia de Goya, sobre todo del expresionismo de sus pinturas negras. En su obra también influyeron los viajes que realizó por Italia y Marruecos, sobre todo en la temática. En su producción, muy prolífica y polifacética, se centra en el costumbrismo más variopinto, desde las escenas taurinas a los temas orientales o de brujería, todo ello con una técnica manchista y gran riqueza de colorido.

La pintura de Valeriano Bécquer (1834-1870) se halla, en su etapa sevillana, ligada a la tradición pictórica de su ciudad, y luego, en Madrid, se remonta, desde sus raíces sevillanas hacia una pintura de más amplias inquietudes, en la que los ecos velazqueños, e incluso goyescos, pueden ser detectables. Finalmente su arte se polariza en la expresión de una realidad dignificada, apoyada en el valor de un magnífico dibujo y un rico, limpio y luminoso colorido, ejemplo de ello es su obras *Baile de campesinos sorianos* (1866).

Nacido en Ubeda, José Elbo (1804-1844)<sup>368</sup> se formó en Madrid con José Aparicio. Aunque se le haya pretendido convertir en un heredero de Goya, su arte tomó mucho del costumbrismo centroeuropeo. La tendencia populista de Elbo se acentúa hasta llegar al desgarrado populachero. En sus cuadros plasmó la vida popular de Madrid, en escenas ágiles y vivas, de pincelada suelta y riqueza de color, a veces tratadas con cierta ironía y humor como muestra su obra *El sacamuelas*, donde son detectables tanto influjos de Goya como de los pintores flamencos, alejadas del Romanticismo oficial, al que satirizó.

### **El retrato**

El retrato romántico tuvo especial importancia en Sevilla, donde la influencia de Murillo fue determinante en José Gutiérrez de la Vega (1791-1865)<sup>369</sup>, José María Romero López (1815-1880)<sup>370</sup> y Antonio María Esquivel (1806-1857)<sup>371</sup>, que logró un lugar relevante en la Corte. En estos artistas aparecen iconografías muy significativas, como el retrato de grupo, familiar e infantil.

José Gutiérrez de la Vega interpretó de forma romántica la tradición de Murillo. Nació en Sevilla, donde adquirió la influencia de éste y del mundo británico. Hacía, sobre todo, retratos y cuadros religiosos. En 1831 viajó a Madrid y fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1862. En sus retratos los rostros son cándidos y hay mucha riqueza en vestidos y joyas. Diluía los contornos y los fondos, daba toques brillantes a sus obras y utilizaba colores cálidos. En los retratos oficiales ya no hay tanta influencia académica y entre ellos destacan *La reina Isabel II* (1845) y el de *Mariano José de Larra* (1837).

---

<sup>368</sup> Sobre este pintor son interesantes dos títulos: MORENO MENDOZA, ARSENIO: *José Elbo y la pintura romántica*, Madrid, Electa, D.L. 1998, 97 p.; RUIZ GUERRERO, ANTONIO: *El pintor romántico José Elbo: 1804-1844*, Ubeda, El Olivo, D.L. 1998, 185 p.

<sup>369</sup> Véase: ARIAS DE COSSÍO, ANA MARIA: *José Gutiérrez de la Vega: pintor romántico sevillano*, Madrid, Fundación Vega-Inclán: Patronato Nacional de Museos, D.L. 1978, 205 p.

<sup>370</sup> Recomendamos el artículo de FERNÁNDEZ LÓPEZ, JOSÉ: “El asunto religioso en la obra del pintor romántico sevillano José María Romero”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 3, 1990, pp. 199-208.

<sup>371</sup> Consúltese: BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA: *Antonio María Esquivel*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Deportes, 2002, 182 p.; GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *Antonio María Esquivel*, Madrid, Instituto Diego Velázquez de Sevilla y Madrid, del C.S.I.C, 1957, 45 p.

José María Romero en 1841 ya era profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde en 1848 dio clases en la especialidad de Trazos. Entre 1850 y 1866 fue miembro de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. A partir de 1866 se trasladó a Cádiz donde también fue miembro de la Real Academia Provincial de Bellas Artes entre 1866 y 1875. Aunque destacó como retratista, también realizó obras de temática religiosa, campo en el que se le considera un continuador de Murillo.

Pero el gran representante del Romanticismo sevillano fue Antonio María Esquivel. Comenzó su formación en Sevilla y después, en 1831, se trasladó a Madrid. En 1838 regresó a Sevilla, donde sufrió una enfermedad que le dejó ciego y le produjo una profunda depresión. Pero 1840 recuperó la vista y volvió a Madrid. Como reconocimientos oficiales recibió la placa del Sitio de Cádiz y la Cruz de Comendador de la Orden de Isabel la Católica. En 1843 fue nombrado Pintor de Cámara y en 1847 académico de San Fernando; siendo además miembro fundador de la Sociedad Protectora de Bellas Artes. Como teórico de la pintura redactó la obra *Tratado de Anatomía Pictórica* (1848). La técnica de sus obras se caracteriza por la línea sólida, el dibujo firme, conseguía no sólo un gran parecido físico con sus retratados sino que también fue capaz de expresar el mundo interior de estos. Los rostros de los retratados son dulces y la vestimenta muestra un gran detallismo, un ejemplo es su obra *Retrato de la niña Rafaela Flores*

En Madrid, en seguida destacó la actividad retratística de Federico de Madrazo (1815-1894) y Carlos Luis de Ribera (1815-1891)<sup>372</sup>. Formados en el purismo de influencia nazarena y en la pintura francesa de los años treinta, supieron evolucionar en su larga carrera.

Madrazo, muy atento al retrato francés y también al estudio de Velázquez, proyectó su influencia, como había hecho su padre, merced a su posición preeminente en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Autor de numerosas obras, sus dotes le convirtieron en el artista más reputado de la Corte y en el gran retratista de la aristocracia y la alta burguesía. Con él se inició la corriente purista del Romanticismo

---

<sup>372</sup> Véase: MIGUEL EGEA, PILAR DE: *Carlos Luis de Ribera: pintor romántico madrileño*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán: Patronato Nacional de Museos, D.L. 1983, 205 p.

español. Tenía una situación privilegiada, se movió dentro de un círculo elevado, por eso su pintura era mucho más correcta, y estaba dentro de unas determinadas temáticas. Viajó mucho y se formó en Roma, lo cual influyó en su obra. Cuando llegó a Madrid, continuó su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En los años 30 viajó a París atraído por el purismo de Ingres: firmeza en el dibujo, colores convencionales, composiciones serenas y muy minuciosas. En los retratos de cuerpo entero con paisaje tiene influencia de Velázquez. Fue nombrado Pintor de Cámara en 1857 y empezó a destacar como retratista. También representaba a la alta sociedad madrileña de la que formaba parte. Daba a sus retratos una visión personal y fidedigna, lograba dignidad. En su pintura hay un equilibrio entre la veracidad y perfección. Hay distancia emocional sin que quede un retrato superficial. A diferencia de Goya, sus retratos no tienen implicación emotiva, pero es muy sutil. En los retratos de personas más cercanas sí que capta aspectos psicológicos. Fue director del Museo del Prado y ganó varias exposiciones. Un ejemplo significativo es *Retrato de la condesa de Vilches* (1853).

### **Pintura de paisaje**

A lo largo del siglo XIX la pintura del Romanticismo europeo acogió la temática de paisaje con verdadero entusiasmo. El artista representa la naturaleza y la metamorfosea como espejo del alma.

Sería ingenuo hablar de una pintura de paisaje de escuela española, porque nuestros pintores incorporan lenguajes ajenos y no siempre bien asimilados. En España, desde 1830 parece haber cierto interés por este tema ya que la propia Academia de Bellas Artes de San Fernando aceptó en sus aulas las enseñanzas de la pintura de paisaje de una manera oficial, uniéndose a la corriente que le había dado cabida en las Academias europeas.

Una primera influencia alemana dejó muy pronto paso a la poética, más densa y palpable, que Inglaterra había ofrecido a través de Turner y sus innumerables seguidores. Las brumas y los amaneceres interesaron más a nuestros pintores que el simbolismo lumínico de los alemanes.

Las representaciones que se realizaban de paisajes tenían mucho más que ver con las muchas descripciones literarias que se publicaban de él en aquellos años que con la realidad. Nuestra pintura de paisaje parece más apropiada para arropar la abundante literatura mitificada de Andalucía.

En la pintura de paisaje de estos momentos en España no es fácil detectar el alma del Romanticismo ni siquiera en sus paisajes envueltos en esta atmósfera de ensoñación. La característica general es que esta pintura de paisaje se evade del entorno y se pinta sin relacionar su obra, ni con su propio derredor ni con su estado de ánimo. Aunque las obras desde el punto de vista formal si están relacionadas con el Romanticismo.

Este género no se había desarrollado en España como en otros países. No era un género protegido por la Academia, pero en estos momentos se convierte en un género independiente. Tiene su origen en el paisaje costumbrista y de vista de lugares del siglo XVIII. Tiene influencia de la pintura de paisaje británica, ya que muchos de estos pintores estaban en España. Aunque también hay influencias francesas y flamencas. Los paisajes son de fantasía, muy pocos representan la realidad. Se hacen en estudio y no al aire libre. Redescubren nuevos paisajes, les atraen las grandes alturas. También sienten gusto por las ruinas, sobre todo, de monumentos medievales, etc.

La pintura de paisaje carecía en España de tradición, por lo que los modelos que la inspiraron hubo que buscarlos fuera, en los paisajistas británicos, franceses y holandeses. A esa tradición foránea, los paisajistas románticos españoles añadieron un nuevo ingrediente, lo pintoresco. Eso se traduce en la introducción del elemento humano, de índole popular y costumbrista, pero también la arquitectura y la vista de los interiores, considerados casi como paisajes por sus perspectivas amplias.

El pintor más importante del círculo madrileño y de todo el Romanticismo español en este género fue Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854)<sup>373</sup>. Siendo niño se trasladó a

---

<sup>373</sup> A parte de la bibliografía, utilizada y citada en este trabajo, en la que se trata la figura de Villaamil, son recomendables otros títulos como: AA.VV: *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil: el cuaderno de Madrid*, Madrid: Museo Municipal de Madrid, D.L. 1998, 253 p.; FUENTES, F. DE LA: *Jenaro Perez Villaamil Dibujante. El Viaje a Galicia de 1849*, La Coruña: Ministerio de Cultura, 1988, 68 p.

Madrid y, tras sus estudios, ingresó en el Ejército. Tras combatir a las tropas francesas enviadas por el Duque de Angulema (1775-1844), en Cádiz, y restaurado el absolutismo de Fernando VII, permaneció confinado estudiando en la Escuela de Bellas Artes. Fue enviado a Puerto Rico y a su vuelta a Madrid, en 1832, asiste a la tertulia romántica de *El Parnasillo*. También conoce al pintor escocés David Roberts (1796-1864)<sup>374</sup>, que influyó decisivamente en su pintura. Viajó por Europa y en 1835 le dieron la cátedra de paisaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que sería director. También fue pintor de cámara con Isabel II en 1834. Estaba muy influenciado por la escuela británica a través del pintor escocés David Roberts, a cuya influencia se debe añadir la de John Frederick Lewis (1804-1876)<sup>375</sup> y posiblemente también Turner. Su técnica fue muy empastada, y de colorido cálido, brillante y con una atmósfera de ensoñación. Fue autor de una colección de litografías, publicadas en tres volúmenes en París entre 1842 y 1950 bajo el nombre genérico de *España artística y monumental*, donde se recogían vistas de las principales ciudades españolas. Disfrutó también de un gran prestigio y reconocimiento en España y fuera de ella. En sus paisajes hay grandes panorámicas, sus paisajes de montaña son casi sobrenaturales, parte de una realidad pero la transforma por completo. Es la figura más importante, sin duda alguna, de cuantas optaron por esta especialidad pictórica. Sus paisajes son fantasías que se inspiran en la geografía ibérica, en las que mezclaba ilusión y realidad, lo que contribuyó sin duda a fortalecer aún más el mito romántico de España. Su pintura tiene influencia de la pintura británica: pinceladas ricas y pastosas, sutiles veladuras y colores ambarinados, nos sumergen en una atmósfera de misterio. Entre sus obras destacan *El Castillo de Gaucín* de 1848 y *Paisaje de las Alpujarras* (1853).

Otros pintores a destacar en el círculo madrileño, son Antonio de Brugada (1804-1863)<sup>376</sup>, que se formó en París y se especializó en marinas como muestra *Marina. Naufragio de un galeón* (1841). Representa fielmente la imagen arquetípica del artista

---

<sup>374</sup> Aunque su nombre puede ser poco conocido, sobre David Roberts existe una amplia lista de publicaciones, entre las que destacaremos: GALERA ANDREU, PEDRO: GARCÍA-LOMAS HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS: *David Roberts: Egipto y Tierra Santa*, Jaén, Fundación Caja Rural Jaén, 2009, 45 p.; GIMÉNEZ CRUZ, ANTONIO: *La España Pintoresca de David Roberts: el Viaje y los Grabados del Pintor*, Málaga: Universidad de Málaga, 2002, 471 p.; SIM, KATHERINE: *David Roberts R. A. 1769-1864. A Biography*, Londres: Nueva York: Quartet Books, 1984, 350 p.

<sup>375</sup> Véase: LEWIS C.B.E, MICHAEL: *John Frederick Lewis R. A. 1805-1876*, Leigh On See, F.Lewis, Publishers Ltd, 1978, 210 p.

<sup>376</sup> Es interesante la obra de ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *Antonio de Brugada: pintor romántico y liberal*, Madrid, El Avapiés, 1989, 134 p.

romántico, de ideas liberales, desterrado de su país, y en lucha contra la tiranía; Fernando Ferrant y Llausás (1810-1852)<sup>377</sup>, cuyos paisajes se inspiran en los románticos alemanes y en el clasicismo francés; José María Avrial y Flores (1807-1891)<sup>378</sup>, gran perspectivista y paisajista, que además colaboró en diferentes publicaciones como ilustrador; Vicente Camarón (1803-1864)<sup>379</sup>, cuya pintura está influenciada por los holandeses del XVII y por sus contemporáneos británicos; y Francisco de Paula Van Halen (1814-1887)<sup>380</sup>, fundamentalmente dedicado a la pintura histórica, pero que con sus colaboraciones gráficas en diferentes publicaciones dio a conocer numerosas vistas y monumentos de España.

En la segunda mitad del siglo XIX, se incorporaron otros artistas a esta corriente. Entre ellos podemos citar al aragonés Pablo Gonzalvo (1827-1896)<sup>381</sup>, cuya pintura de grandes formatos recoge numerosas perspectivas de interiores de catedrales españolas; Cecilio Pizarro (1820-1886)<sup>382</sup>, toledano, que pinta diferentes vistas de su ciudad natal y fue colaborador de Pérez Villaamil en su *España artística y monumental*; el gaditano Vicente Poleró (1824-1911)<sup>383</sup>, que además de pintor fue restaurador del Museo del Prado; y Pedro Pérez de Castro (1823-1902)<sup>384</sup>, que cultivó la litografía y la acuarela, en las que reflejó paisajes de montañas y florestas.

---

<sup>377</sup> Para conocer más de este artista, consúltese: BARÓN THAIDIGSMANN, JAVIER: “La pintura asturiana en el siglo XIX”, en *Historia de Asturias. La Nueva España*, Oviedo, Prensa Asturiana, 1990, p. 724.; CAVEDA Y NAVA, JOSÉ: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, s.n., 1867 (Imprenta de Manuel Tello), 2 v., p.176.; GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: “Pintura y escultura española del siglo XIX”, en *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, T. XIX, pp. 190 y 290.; OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 238-239.

<sup>378</sup> Destacamos la obra de PELÁEZ MARTÍN, ANDRES: *José María Avrial y Flores: los inicios de la escenografía romántica española*, Madrid, Museo Nacional del Teatro, 2008, 121 p.

<sup>379</sup> Véase: ARNÁIZ, JOSÉ MANUEL: *El Album de Vicente Camaron y Otros Dibujos Españoles Ineditos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1988, 231 p.

<sup>380</sup> Debemos citar el artículo de MAÑAS CANO, Carmen y ARIAS ANGLÉS, Enrique: “El pintor Van Halen en el Patrimonio Nacional (su vida y su obra)”, en *Reales Sitios*, número 64, 1980, pp. 21-29.

<sup>381</sup> Se le hace referencia en OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 305.

<sup>382</sup> De nuevo, una obra en la que se le cita es OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 537-538.

<sup>383</sup> Se puede encontrar información sobre éste en CUENCA, FRANCISCO; VILLAESPESA, FRANCISCO: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, Cuenca, La Habana, Rambla y Bouza, 1923, pp. 300-301.; OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 545-546.

<sup>384</sup> Véase: FUENTES ANDRÉS, F. DE LA; PENA LÓPEZ, MARIA DEL CARMEN; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M: *Pedro Pérez de Castro 1823-1902. Pintor, Acuarelista y Litógrafo*, La Coruña, Museo de Bellas Artes a Coruña, 1992, 111 p.

En Sevilla, destacan dos nombres. Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884)<sup>385</sup>, con una concepción muy próxima a la de Pérez Villaamil, introdujo el elemento urbano en sus numerosas vistas y monumentos de Sevilla, ciudad de la que nunca se movió; y Andrés Cortés (1812-1879)<sup>386</sup>, que recoge un amplio abanico de influencias, desde la británica a la flamenca, además de la tradición murillesca.

En cuanto a Barcelona, sobresalen tres autores importantes: Lluís Rigalt (1814-1894)<sup>387</sup>, que realizó tanto vistas de ruinas y monumentos, en la línea de Pérez Villaamil, como paisajismo puro, y a quien se suele considerar como precursor de los paisajistas catalanes de fin de siglo; Francisco Javier Parcerisa (1803-1875)<sup>388</sup>, conocido sobre todo por su colección de litografías *Recuerdos y bellezas de España*, repartidas en once volúmenes y que suman un total de 588, la mayoría pintadas al natural; y Joaquín Cabanyes, que evolucionará hasta el naturalismo desde sus orígenes románticos.

Como se puede observar, la pintura de paisaje española del Romanticismo no tuvo el importante desarrollo que experimentó Alemania e Inglaterra, sino que comenzó a adquirir interés a partir de estos momentos para alcanzar su momento culmen más bien en el Realismo.

---

<sup>385</sup> Es interesante el siguiente artículo: ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: “Manuel Barrón y Carrillo, pintor sevillano”, en *Archivo Español de Arte*, Tomo 56, nº 224, 1983, pp. 313-340.

<sup>386</sup> Consúltase: QUESADA, LUIS: LOS CORTES: *Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2001, 190 p.

<sup>387</sup> Sobre este artista podemos resaltar: DURÁ OJEA, V.: “Els paisatgistes romàntics”, en *Artistes Catalans. Pintors. Romanticisme i Realisme en el segle XIX*. Barcelona, 2008, pp. 64-85.

<sup>388</sup> Aparece citado en: AA.VV: *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 317-318; BOZAL, VALERIANO: “El grabado en España. Siglos XIX y XX”, en *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, T. XXXII, pp. 132-137.; GARRUT, JOSEP MARIA: *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, pp. 68-69; OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 511-512.

### 3.1. La pintura valenciana del momento

El Academicismo valenciano estuvo marcado por la creación de la Academia de San Carlos en 1768, que “Desde sus orígenes, veló por las tareas propias de su fundación, el control sobre las bellas artes, la educación de los artistas, contando con las enseñanzas de pintura, escultura, arquitectura y grabado, y años más tarde con la de flores y ornatos, e incluso la custodia y conservación de un patrimonio artístico que iba atesorando (...)”<sup>389</sup>. En ellas el ideal artístico que se amparaba era el clasicismo.

Pero si un artista destacó en el primer tercio del siglo XIX fue Vicente López (1772-1850)<sup>390</sup>, uno de los máximos representantes de la corriente tardobarroca, “la faceta por la que Vicente López es más reconocido es por su labor como retratista, género en el que sobresalió como maestro absoluto durante el reinado de Fernando VII y al que se dedicó, casi de forma exclusiva, desde que se convirtiera en 1815, en sustitución de Maella<sup>391</sup> depurado de la corte por afrancesado, en el primer pintor del rey”<sup>392</sup>. La influencia de su arte, minucioso y detallista como muestra su obra *María Cristina de Borbón, reina de España* (1830, Museo del Prado, Madrid, España) (**Figura 53**), fue notable en el panorama artístico español del momento, pero especialmente en Valencia, donde tenía un gran número de discípulos.

---

<sup>389</sup> GIL SALINAS, RAFAEL; ALBA PAGÁN, ESTER: “La tradición clásica y el espíritu académico en el arte decimonónico en la ciudad de Valencia”, en *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Tomo II*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, p. 368.

<sup>390</sup> Sobre Vicente López son interesantes los siguientes títulos: AGUILERA EMILIANO, M.: *Vicente López: ensayo biográfico y crítico*, Barcelona, Iberia, Joaquín Gil, 1946, 30 p.; MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Vicente López: (1772-1850)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Cultura, D.L. 1989, 340 p.; TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: *D. Vicente López y la Universidad de Valencia con el decisivo triunfo del pintor ante la Corte*, Madrid, [s.n.], 1914 (fototipia de Hauser y Menet), 22 p.

<sup>391</sup> Sobre Mariano Salvador Maella, véase: ALCOLEA, SANTIAGO: *Mariano Salvador Maella 1739-1819*, Kansas, The University of Kansas Lawrence, 1967, 18 p.; MANO, JOSE MANUEL DE LA: *Mariano Salvador Maella: poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid: Fundación Arte Hispano, 2011, 575 p.

<sup>392</sup> GIL SALINAS, RAFAEL; ALBA PAGÁN, ESTER: (2009), 369.



Figura 53: *María Cristina de Borbón, reina de España*, Vicente López, 1830, Óleo sobre lienzo, 96 x 74 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Pero alejados del imperante Academicismo, en Valencia también encontramos artistas con un estilo más innovador heredado de su maestro Francisco de Goya, son Asensio Julià (1760-1832)<sup>393</sup> y Agustín Esteve (1753-1830)<sup>394</sup>. En las obras del primero se observa el romanticismo de Goya, mientras que “(...) Agustín Esteve más que como un discípulo del maestro aragonés debe ser considerado como un colaborador de taller que llevó a cabo numerosas copias de sus obras”<sup>395</sup>. En ambos el color predomina por encima de la línea y el dibujo, ejemplo de ello son de *El naufrago* (Asensio Julià, 1815, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España) (**Figura 54**) y el retrato de *Manuel de Godoy* (Agustín Esteve, 1800-1808, Art Institute Chicago, Chicago, Estados Unidos) (**Figura 55**).

---

<sup>393</sup>En relación a éste pintor, destacamos dos obras del mismo autor: GIL SALINAS, RAFAEL: *Aproximación al estudio de un pintor desconocido: Asensio Julià*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, 1985, 303 p., Tesis de licenciatura realizada por Rafael Gil Salinas; dirigida por Carmen Gracia Beneyto; GIL SALINAS, RAFAEL: *Asensio Julià: el deixeble de Goya*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució valenciana d'estudis i investigació, 1990, 178 p.

<sup>394</sup> Destacamos sobre este artista: MENA MARQUÉS, MANUELA (DIR.): *Goya y la pintura española del siglo XVIII. Guía*, Madrid, Museo del Prado, 2000, p. 128.; MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 235-242.

<sup>395</sup> GIL SALINAS, RAFAEL; ALBA PAGÁN, ESTER: (2009), 372.



Figura 54: *El naufrago*, Asensio Julià, 1815, Óleo sobre lienzo, 58 x 45 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España.



Figura 55: *Manuel de Godoy*, Agustín Esteve, 1800-1808, Óleo sobre lienzo, 117 x 84'2 cm, Art Institute Chicago, Chicago, Estados Unidos.

El Romanticismo poco a poco fue predominando en la esfera artística valenciana, “Son las sociedades culturales las que inauguran, tras el reinado de Fernando VII, una nueva época. La creación del Liceo de Valencia (1836-1863) se revelará como auténtico dinamizador de la vida artística y literaria de la ciudad de Valencia durante los años treinta y cuarenta. Creado a imitación del Liceo Artístico y Literario de Madrid, fomentó la vida artística valenciana del momento, organizando, desde su sección de

bellas artes, exposiciones de pinturas”<sup>396</sup>. Aunque la influencia del Academicismo todavía era muy notable en la pintura. Otra sociedad que se debe destacar como promotora del arte en Valencia, fue la Sociedad Económica de Amigos del País Valencia, que a partir de 1845 comenzó a celebrar exposiciones. Esta corriente también se vio afianzada por la regencia de María Cristina y el ascenso del liberalismo al gobierno.

La influencia que ejerce el movimiento romántico desarrollado en España, en el ámbito valenciano, radica sobre todo en la aparición de nuevos géneros, “Quizás lo más importante de la influencia ejercida por la corriente romántica en la pintura española radicó en el asentamiento de las bases necesarias para el desarrollo progresivo de al menos cinco géneros artísticos- el paisaje, el retrato, el orientalismo, el costumbrismo y la pintura de historia-, que con mayor o menos incidencia fueron teniendo presencia en la vida artística valenciana de todo el siglo XIX”<sup>397</sup>.

El retrato fue uno de los géneros más importantes en Valencia, aunque continuaba mostrando gran influencia del estilo tardobarroco de Vicente López. El cambio se produjo con Emilio Sala (1850-1910)<sup>398</sup> que introdujo en la zona valenciana los cambios llevados a cabo por Federico de Madrazo en la corte, que a su vez, evidenciaban la influencia de Ingres y del retrato europeo. Muestra de esto es la obra *Retrato de Doña Ana Colín y Perinat* (1874, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España) (**Figura 56**).

---

<sup>396</sup> ALBA PAGÁN, ESTER; GIL SALINAS, RAFAEL: “El conflicto del espíritu decimonónico: el paisaje comprometido, el retrato, el costumbrismo y el anhelado pasado”, en *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Tomo II*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, p. 380.

<sup>397</sup> ALBA PAGÁN, ESTER; GIL SALINAS, RAFAEL: (2009), 380-381.

<sup>398</sup> Veáse: BERUETE Y MORET, AURELIANO: *Emilio Sala*, Barcelona, Ediciones Thomas, 1911, 7 p.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *El Pintor Emilio Sala y Su Obra*, Valencia, Institucion Alfonso el Magnánimo, 1975, 288 p.



Figura 56: *Retrato de Doña Ana Colín y Perinat*, Emilio Sala Francés, 1874, Óleo sobre lienzo, 122 x 88'5 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España.

Por su parte, el género costumbrista comenzó a ser cultivado por artistas como Francisco Domingo Marqués (1842-1920)<sup>399</sup>, Bernardo Ferrándiz (1835-1885)<sup>400</sup> o José Benlliure y Gil (1855-1937)<sup>401</sup> que utilizaban lo cotidiano como tema principal de sus obras. Los cuadros eran de pequeño formato y utilizaban una pincelada más rápida y suelta, esto se observa en *El charlatán político* (Bernardo Ferrándiz, 1866, Museo del Prado en depósito en el Museo de Bellas Artes de Granada, Granada, España) (**Figura 57**).

<sup>399</sup> Consúltese: RODRÍGUEZ GARCÍA, SANTIAGO: *El Pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su Vida y Significacóon de Su Obra*, Valencia, Círculo de Bellas Artes, 1950, 82 p.

<sup>400</sup> Bernardo Ferrándiz (1835-1885) tuvo un papel muy importante en la trayectoria artística de Muñoz Degrain. Inició sus estudios artísticos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, como discípulo de Francisco Martínez. Estuvo matriculado en las clases de Perspectiva y Paisaje bajo la dirección de Luis Téllez, y en la clase de Teoría e Historia de las Bellas Artes, Mitología, Trajes y Costumbres de los antiguos pueblos. Fue premiado por la Diputación de Valencia con una pensión en Roma y viajó por África. Participó en varias exposiciones nacionales en 1860, 1864 y 1866, obteniendo diferentes reconocimientos. En 1868 consiguió la cátedra, por oposición, de Colorido en la Academia de San Telmo en Málaga y en el año 1878 fue nombrado director de la misma. En su obra muestra una gran inclinación por los asuntos de género. Para profundizar en el conocimiento de este artista veáse SAURET GUERRERO, MARIA TERESA: *Bernardo Ferrándiz Bádenes (1835-Málaga 1885) y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga, Benedito ed, 1996, 305 p.

<sup>401</sup> En torno a su figura, a parte de las obras que hemos utilizado en este trabajo, son también importantes las siguientes: AA.VV: *José Benlliure Gil (1855-1937)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2009, 51 p.; BONET SOLVES, VICTORIA: *José Benlliure Gil 1855-1937: el oficio de pintor*, Valencia, Ayuntamiento, 1998, 222 p.



Figura 57: *El charlatán político*, Bernardo Ferrándiz, 1866, Óleo sobre lienzo, 111 x 146 cm, Museo del Prado en depósito en el Museo de Bellas Artes de Granada, Granada, España.

Entre los artistas valencianos no tardó en afianzarse la pintura de historia, en la que se recuperaban pasajes de la historia de España con el objetivo de difundir una ideología determinada. Entre los pintores de historia podemos destacar la figura de Antonio Gisbert y es de obligada mención su obra *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888, Museo del Prado, Madrid, España) (**Figura 58**).



Figura 58: *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, Antonio Gisbert, 1888, Óleo sobre lienzo, 390 x 601 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

El orientalismo fue otro de los géneros que empezó a desarrollarse en Valencia, como consecuencia de la búsqueda por parte de los artistas de otras realidades que les permitiera evadirse de la propia. Comenzaron a interesarse por el exotismo de Oriente, por su historia y sus costumbres. En el caso valenciano destaca como orientalista Antonio Muñoz Degrain<sup>402</sup> “(...) a partir de su pensionado en la Academia de España en Roma (1881) es cuando su obra realiza un significativo giro hacia la temática exótica, con una relectura de lo simbólico y lo religioso, de fuerte iluminación y contrastes cromáticos”<sup>403</sup>. Estos rasgos se pueden observar en su obra *Magdalena contemplando a Jesús* (1909, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España) (**Figura 59**).



Figura 59: *Magdalena contemplando a Jesús*, Antonio Muñoz Degrain, 1909, Óleo sobre lienzo, 137 x 87'3 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España.

Pero el auténtico cambio de tendencia se observó en el paisaje, en el que más adelante nos centraremos.

Así, entre las principales aportaciones del romanticismo en el arte valenciano hallamos conceptos relacionados con la idea de originalidad, individualidad e

---

<sup>402</sup>Para ampliar la información sobre este artista, véase: GALLEGO, JULIÁN; PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER; GARCIA ALCARAZ, R: *Antonio Muñoz Degrain. Valencia 1840-Málaga 1924*, València, Direcció General de Museus i Belles Arts [etc.], 1996, 241 p.; GARCÍA ALCARAZ, RAMÓN: *Antonio Muñoz Degrain*, Salamanca, Caja Navarra, 2001, 114 p.; RODRÍGUEZ GARCÍA, S: *Antonio Muñoz Degrain. Pintor Valenciano y Español*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, 245 p.

<sup>403</sup> ALBA PAGÁN, ESTER; GIL SALINAS, RAFAEL: (2009), 386.

integridad. El romanticismo académico, absorbido por la norma y el canon, poco a poco fue liberándose, dando lugar a una visión cada vez más interiorizada del arte”<sup>404</sup>

---

<sup>404</sup> ALBA PAGÁN, ESTER; GIL SALINAS, RAFAEL: (2009), 386.



## CONCLUSIONES

La revalorización y la nueva visión del paisaje que surgió en el Romanticismo, no fue algo casual, sino que fue producto de toda una nueva mentalidad con respecto a la naturaleza desarrollada a lo largo de todo el siglo XVIII de la mano de intelectuales como Rousseau, Saussure, Goethe, etc. Estos pensadores consideraban que la razón, predominante hasta el momento, no daba respuesta a sus dudas, ni solución a sus problemas, por lo tanto opinaban que era mejor volver al estado primigéneo, dominado por los sentimientos, ya que estos eran los únicos capaces de liberar al hombre del encorsetamiento de la razón y sus reglas. Pero la solución no sólo era regresar a este estado primitivo, sino a un lugar más puro, a la naturaleza y, sobre todo, a la montaña.

Los románticos regresaron a la naturaleza para evadirse de la sociedad decadente en la que vivían, es decir, para regresar a la pureza que les ofrecía el entorno natural. En este retorno ya se observa la tendencia que comienza a otorgar verdadera importancia al sentimiento, a la subjetividad y a las emociones. De ahí que la naturaleza fuera entendida desde dos puntos de vista: desde la razón, con estudios objetivos; y desde los sentimientos, con un carácter más subjetivo.

Si hay que señalar la principal característica del nuevo entendimiento romántico del paisaje esa sería la dualidad. Existen dos dualidades principales: por un lado, el acercamiento objetivo (estudios botánicos, geológicos, mediciones, etc) y subjetivo (interpretaciones, sentimientos, experiencias) a la naturaleza; por otro lado, el carácter benéfico pero a la vez destructor que se otorga a ésta. Es decir, el hombre recurre a la naturaleza buscando su pureza, pero a la vez es consciente, de que el ser humano es insignificante ante ella.

Otras características de la nueva visión son: el carácter panteísta, en el que el universo, la naturaleza y Dios son uno mismo; la valoración científica y mística de la montaña, vista como un lugar inmutable capaz de acabar con la alienación del hombre; y la relación entre la historia de los pueblos y sus paisajes, es decir, la historia de cada lugar va ligada al paisaje en el que se encuentra.

El gran tema del Romanticismo en general es la relación del hombre con la naturaleza, temática que será evidente en distintas disciplinas. A nivel teórico, con la *Naturphilosophie*, la naturaleza ya no es considerada como algo que tan sólo nos rodea, sino algo con lo que el ser humano se identifica. Además propone entender dicha naturaleza como sujeto más que como objeto, lo cual equivale a no entenderla como una sustancia muerta, sino como productora.

Al igual que en la filosofía, en la literatura, la naturaleza ya no es solamente escenario sino que se convierte en “personaje” principal. Uno de los temas más utilizados es el de la montaña, su inmutabilidad y la sencillez del hombre con respecto a ella. Incluso describirán situaciones de desasosiego producidas por la idea de que la naturaleza, y en concreto la montaña, puedan llegar a variar. En este ámbito literario se exaltan las bellezas naturales, sobre todo, de los Alpes.

A nivel científico, como consecuencia de las nuevas ideas surge la geografía moderna, que mantiene en sus estudios el doble carácter explicativo (objetivo) y comprensivo (subjetivo). Pensaban que el paisaje tenía dos caras: la de las formas y la de los significados, por eso lo importante no era solamente explicarlo sino comprenderlo. La montaña es considerada como el lugar perfecto para estudiar la historia de la naturaleza.

En el ámbito artístico, la pintura de paisaje se convirtió en el género principal del Romanticismo. Los paisajes representados podían ser inventados, pero normalmente eran reales y muy naturalistas. En estas pinturas el artista refleja sus propios sentimientos y estados de ánimo. “No es tarea de la pintura producir una mera copia de la naturaleza, o compensar las deficiencias de la naturaleza mediante una representación idealizante. Debe más bien ser un medio de compartir con el espectador el elevado sentido con el que el artista percibe (y a la vez trasciende) la naturaleza. Con ello el pintor se convierte en maestro de una nueva forma de mirar la realidad (...)”<sup>405</sup>. Una frase que resume muy bien por qué en el Romanticismo se produjo una revalorización de la pintura de paisaje es la siguiente: “(...) la mente romántica está tan insaciable y tan

---

<sup>405</sup> JAMME, CHRISTOPH: (1998), 51

infructuosamente anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige al Espíritu de la Naturaleza en el genuino representante estético de su ansia: ésta es la razón de que el paisaje cada vez más importante desde la crisis renacentista, se constituye en la principal manifestación de la pintura romántica”<sup>406</sup>.

Por lo tanto es evidente que en el Romanticismo se crea una nueva visión y entendimiento de la naturaleza, que comenzó a gestarse unas décadas antes, pero que en estos momentos llega a su culmen. Esta nueva consideración de la naturaleza perdurará en el tiempo y ejercerá una gran influencia en la Institución Libre de Enseñanza, que intentará aplicar a nivel educativo todos aquellos preceptos que de ella se desprenden.

---

<sup>406</sup> ARGULLOL, RAFAEL: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000, p. 56.



## SEGUNDA PARTE

# LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA Y EL NUEVO ENTENDIMIENTO DE LA NATURALEZA

## INTRODUCCIÓN: EL PAPEL DE LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

La España del siglo XIX no permanecía ajena a las corrientes filosóficas predominantes en Europa en ese momento<sup>407</sup>. Aunque el número de seguidores de dichos movimientos no era reducido, carecían de cohesión y unidad por lo que no suponían un peligro para la influencia de la Iglesia en la sociedad. Pero la situación cambió radicalmente cuando aparece en el panorama español la filosofía de Krause (1781-1832)<sup>408</sup>, y el Krausismo de Heinrich Ahrens (1808-1874)<sup>409</sup> y Guillaume Tiberghien (1819-1901)<sup>410</sup>. El sentido ético y religioso de esta escuela, y las personalidades de Julián Sanz del Río (1814-1869)<sup>411</sup>, Fernando de Castro (1814-1874)<sup>412</sup> y Francisco Giner de los Ríos (1839-

<sup>407</sup> Los movimientos filosóficos que predominaban en Europa en esos momentos era: el Escolasticismo, el Positivismo, la filosofía de Kant, de Hegel, y el Materialismo.

<sup>408</sup> Aunque no es uno de los pensadores más conocidos, sobre Krause existe numerosa bibliografía. Más allá de la utilizada para este trabajo, destacamos: FUNKE, GERHARD: *Reivindicación de Krause*, Madrid, Fundación Friedrich Ebert; Instituto Fe y Secularidad; Instituto Alemán de Cultura, 1982, 139 p.; PINILLA, BURGOS, RICARDO: *El pensamiento estético de Krause*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2002, 921 p.; UREÑA, ENRIQUE M.: *Krause, educador de la humanidad: una biografía*, Madrid, Unión Editorial, 1991, 506 p.

<sup>409</sup> Sobre Ahrens es interesante la obra de GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO; AZCÁRATE, GUMERSINDO DE: *Notas a la Enciclopedia jurídica de Enrique Ahrens*, Madrid, Tecnos, 1985, 378 p.

<sup>410</sup> Véase el ensayo de SÁNCHEZ CUERVO, ANTOLÍN C.: *El pensamiento krausista de G. Tiberghien*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2003, 532 p.

<sup>411</sup> Para ampliar la información sobre Sanz del Río, son importantes los siguientes títulos: GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO, AZCÁRATE, PABLO: *Sanz del Río: (1814-1869)*, Madrid, Tecnos, 1969, 415 p.; MARTÍN BUEZAS, FERNANDO: *La teología de Sanz del Río y del krausismo español*, Madrid, Gredos, 1977, 378 p.; ORDEN JIMENEZ, RAFAEL: *Sanz del Río, traductor y divulgador de la analítica del sistema de la filosofía de Krause*, Pamplona, Universidad de Navarra, Servicio de Publicaciones, 1998, 144 p.; RODRÍGUEZ DE LECEA, TERESA: *Antropología y filosofía de la historia en Julián Sanz del Río*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, 216 p.

<sup>412</sup> Consúltese: DÍAZ DE CERIO, FRANCO: *Fernando de Castro: filósofo de la historia, 1814-1874*, León, Centro de Estudios e Investigación 'San Isidoro', 1970, 557 p.; GÓMEZ-SANTOS,

1915)<sup>413</sup>, que lograron crear un grupo muy compacto, abogan por una reforma radical de la nación española, comenzando dicha transformación a través de la educación.

La posibilidad, no ya de un sistema filosófico adverso al escolasticismo de la Iglesia, sino de una España regida por directrices y conceptos no católicos, ni tradicionales, produjo el choque terrible. Y la nueva escuela tuvo que entrar en una lucha constante con la escolástica, con el neocatolicismo, con el partido moderado y con la monarquía.

Aunque el camino fue difícil el Krausismo logró afianzarse en España, y una de las consecuencias fue la fundación de la Institución Libre de Enseñanza en 1876, ya que muchos de sus fundadores y de sus miembros eran krausistas. Ortega Cantero, escribe: “Esa común ascendencia idealista y alemana, del pensamiento geográfico moderno y del pensamiento gineriano e institucionista, hizo que ambos mostrasen proximidades y coincidencias notables a la hora de atender y valorar el mundo exterior, la naturaleza y el paisaje”<sup>414</sup>. El objetivo principal de esta entidad era la regeneración de la sociedad española, que creían estaba en auténtica decadencia.

La Institución Libre de Enseñanza, supuso un revulsivo muy importante en el sistema educativo español del momento y en el posterior. A su vez, de ella surgieron diversas iniciativas como el Museo Pedagógico Nacional<sup>415</sup> o la Residencia de Estudiantes<sup>416</sup>.

MARINO: *Fernando de Castro: su vida, su obra*, Madrid, Fundación Médica Mutua Madrileña, 2009, 261 p.; SERRANO GARCÍA, RAFAEL: *Fernando de Castro (1814-1874): un obrero de la humanidad*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2010, 508 p.

<sup>413</sup> Muchos son los títulos publicados sobre Giner de los Ríos, entre ellos: MARCO, JOSE MARÍA: *Francisco Giner de los Ríos: pedagogía y poder*, Barcelona : Península, 2002, 403 p.; NAVARRO, MARTÍN: *Vida y obra de Don Francisco Giner de los Ríos*, México : Orión, 1945, 283 p.; PRELLEZO, JOSÉ MANUEL: *Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza: bibliografía (1876-1976)*, Roma, LAS, 1975, 119 p.; ROMERO HERNANDO, JOSÉ MARÍA: *El pensamiento filosófico de Don Francisco Giner de los Ríos*, Burgos, Gran vía, 2010, 374 p.; VÁZQUEZ ROMERO, JOSÉ MANUEL: *Francisco Giner de los Ríos: actualidad de un pensador krausista*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2009, 309 p.

<sup>414</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Paisaje, historia e identidad nacional. La imagen moderna de la Cartuja del Paular, en el valle del Lozoya”, en *Historia, clima y paisaje: estudios geográficos en memoria del profesor Antonio López Gómez*, 2004, p. 187.

<sup>415</sup> Destacamos la obra de GARCÍA DEL DUJO, ÁNGEL: *Museo Pedagógico Nacional (1882-1941): teoría educativa y desarrollo histórico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Instituto de Ciencias de la Educación, 1985, 191 p.

<sup>416</sup>Veáse: JIMÉNEZ FRAUD, ALFREDO: *Cincuentenario de la Residencia de Estudiantes: 1910-1960*, Oxford, 1960, 96 p.; PÉREZ VILLANUEVA TOVAR, ISABEL: *La residencia de estudiantes: grupos universitario y de señoritas, Madrid, 1910-1936*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Publicaciones, 1990, 389 p.; SÁENZ DE LA CALZADA, MARGARITA:

Entre las ideas principales de la I.L.E destaca la de que la regeneración del hombre se puede conseguir a través de la educación, pero en ella deben primar el contacto con la naturaleza y con el arte. De esta idea se derivan una serie de influencias claras que provienen del movimiento romántico y que, a lo largo de esta parte, analizaremos detenidamente.

Pero el auténtico influjo de la I.L.E se observa en el cambio que se produjo en la pintura de paisaje, consecuencia de la nueva visión hacia la naturaleza. No sólo en esos momentos el género paisajístico adquirió una importancia que, hasta el momento no había tenido en la historia de la pintura española, sino que la manera de representarlo y lo que con ello se quiere transmitir es algo totalmente novedoso.

Por lo tanto la I.L.E marca un antes y un después, no sólo en la historia de la educación en España, sino en la historia de la pintura de paisaje de este país.



## **CAPITULO 4. KRAUSE, KRAUSISMO Y SU INCIDENCIA EN ESPAÑA.**

En este punto se pretende mostrar la gran influencia que el pensamiento de Krause y el Krausismo<sup>417</sup> tuvieron en la España de la segunda mitad del siglo XIX, no sólo a nivel cultural sino también político y social. Una España marcada, en grandes líneas, por una gran inestabilidad política producida por los frecuentes cambios en la corona y en el gobierno y un gran retraso cultural con respecto a todo aquello que se estaba gestando en el resto de Europa.

En primer lugar, haremos referencia a la figura de Krause y a su filosofía para, posteriormente, tratar el pensamiento de los discípulos que más influyeron en el Krausismo español, Ahrens y Tiberghien. En el tercer punto ya nos ocuparemos del Krausismo español propiamente dicho, destacando las figuras de aquellas personalidades que lo introdujeron en España. No se debe olvidar que entre el Krausismo europeo y español existen marcadas diferencias basadas, principalmente, en el hecho de que los krausistas españoles intentaron adaptar el Krausismo europeo a las características y necesidades que presentaba la España de la época. Una vez planteada la cuestión y esbozado un pequeño esquema para su presentación, podemos ya iniciar en las siguientes páginas su desarrollo.

### **4.1. Krause y la filosofía krausiana**

Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) nació en Eisenberg (Sajonia) y era hijo de un pastor protestante. Realizó sus primeros estudios en las escuelas claustrales de Donndorf (1792) y Altenburg (1795), ingresando en la Universidad de Jena en 1797 para estudiar Teología, pero las lecciones de Johann Gottlieb Fichte y de Friedrich Schelling, máximos exponentes del idealismo alemán, despiertan en él una vocación

---

<sup>417</sup> Es muy importante señalar que una cosa es el pensamiento krausiano (de Krause), y otra es el Krausismo, que es el conjunto de interpretaciones de la filosofía de este pensador extraídas por sus discípulos Ahrens y Tiberghien, tras las lecturas de sus obras originales.

filosófica. En 1801 se doctora en Filosofía y Matemáticas y en 1802 se habilita como *Privatdozent*<sup>418</sup>. Permaneció en Jena hasta el año 1804, fecha en que se trasladó a Dresde para ocupar un cargo de profesor en la Escuela de Ingeniería hasta 1813. En esta ciudad fue militante activo de la masonería<sup>419</sup> entre 1805 y 1810, año este último en que fue, definitivamente, expulsado por sus intentos de reformar la institución rompiendo con su secretismo tradicional. Esta experiencia marcaría buena parte de su vida y de su obra. Marchó a Berlín (1813-1815), en cuya Universidad se habilitó con la disertación *Oratio de scientia humana*. A la muerte de Fichte intentó ocupar su cátedra, pero no lo consiguió por la fuerte oposición de la masonería. Volvió a Dresde (1815-1823), donde trabajó en la elaboración y perfeccionamiento de su *Sistema de la Ciencia*. Posteriormente, se trasladó a Gotinga (1823-1831) con la intención de obtener el reconocimiento académico por su tarea filosófica y, de nuevo, se habilitó para la enseñanza libre en 1824. Pero en esta universidad, como en las anteriores, sus enemigos le hicieron la vida imposible. Además, la intentona democrática de 1831 en Gotinga implicó a Krause y sus discípulos, que fueron acusados de pacto con el comité revolucionario de París, por lo que éste tuvo que abandonar la ciudad. Krause huyó a Munich (1831-1832), donde, de nuevo, intentó dedicarse a la docencia universitaria. Pero otra vez la oposición de Schelling, por un lado, y la de los masones, por otro, denunciándole al Gobierno por revolucionario<sup>420</sup>, inquietan y perturban su existencia. Cansado y enfermo, Krause falleció en la ciudad de Munich el 27 de septiembre de

---

<sup>418</sup> La habilitación es la más alta calificación académica que una persona puede alcanzar en ciertos países de Europa y Asia. Obtenida después de un doctorado, la habilitación requiere que el candidato escriba una segunda disertación, revisada y defendida ante un comité académico en un proceso similar a la disertación doctoral. Aunque en la mayoría de los países el doctorado es suficiente para optar a una posición de facultativo en una universidad, en otros países sólo la habilitación califica poseedor para supervisar a candidatos a doctores. Tal puesto es conocido en Alemania como *Privatdozent*, tras lo cual es posible ser admitido como profesor de la facultad.

<sup>419</sup> “El 10 de agosto (1804) tiene lugar la votación en la logia (Arquímedes de los Tres Tableros) siendo Krause aceptado por unanimidad. Diversas dificultades de traslado hacen que no pueda iniciarse en Altenburg hasta el día 4 de abril de 1805. Fijado su domicilio en Dresden, se afilia el 31 de octubre de ese mismo año a la logia de «Las Tres Espadas y Verdaderos Amigos». En 1806 se le concede el segundo grado; en diciembre de 1807, el tercero (Maestro); en 1808 es nombrado Orador de la logia. (...), Krause es excluido de ésta última el día 17 de diciembre de 1810, aunque su actividad y sus relaciones masónicas continúan aún durante varios años con relativo vigor”, véase en HERNANDEZ UREÑA, ENRIQUE: “Krause y su ideal masónico: hacia la educación de la humanidad”, en *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, nº 4, 1985, p. 77.

<sup>420</sup> Es clara la postura de Krause sobre las alteraciones sociales. En la toma del Ayuntamiento de Gotinga, consecuencia de los disturbios de Hannover en contra de los privilegios territoriales de la nobleza, participaron discípulos y simpatizantes de Krause. Entre ellos estaban Heinrich Ahrens y su yerno Plath. Krause se opuso y consideró una irresponsabilidad aquel acto contra las autoridades municipales lo que no impidió que se le considerara responsable del altercado. Aquellos sucesos le costaron la expulsión de Gotinga en 1831.

1832, a la edad de 51 años. La oposición de Schelling, de quien fue discípulo y la persecución de la masonería, de la que fue expulsado en 1810 por haber divulgado en una obra sus secretos, fueron dos barreras insalvables para el conocimiento y difusión de su obra.

Como escribe Capellán de Miguel “(...) Krause desarrolló su labor intelectual en el momento de máximo apogeo de la filosofía idealista alemana, a cuya influencia no podría escapar pese a su reacción contra el idealismo absoluto de sus maestros. Es precisamente ese contexto histórico el que mejor nos puede hacer comprender la principal característica del pensamiento krausiano: la armonía o el intento conciliador de toda posición extrema en cualquier ámbito de la vida. Concepción que revestiría la forma de organicismo: las partes, la variedad, lo individual, pueden coexistir con el todo, en la unidad, en lo común”<sup>421</sup>.

El idealismo alemán era la culminación de una tendencia espiritualista iniciada en época moderna con la *res cogitans*<sup>422</sup> de René Descartes. Para Hegel la realidad y la historia eran el desarrollo en el tiempo de la Idea, de lo Absoluto, del Ser a medida que este va tomando conciencia de sí mismo (autoconciencia). Una tendencia totalmente opuesta que destacaba la realidad exterior, empírica, como lo único verdadero, se había desarrollado paralelamente en Inglaterra, y había ejercido gran influencia en el continente a través del sensualismo<sup>423</sup> de Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780)<sup>424</sup>. La principal característica de la filosofía de Krause, es que lejos de todo exclusivismo y a partir de ambos sistemas, concede igual importancia a lo espiritual y a lo material. La filosofía de Krause se representa como una vía intermedia que pretende sinterizar, tanto el materialismo como el idealismo. Por esa razón, para Krause la teoría del conocimiento no puede desconocer ni la observación (los hechos), ni la especulación

---

<sup>421</sup> CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: “La renovación de la cultura española a través del pensamiento alemán: Krause y el Krausismo”, en *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 22, 1998, p. 139.

<sup>422</sup> René Descartes establece un dualismo sustancial entre alma (*res cogitans*), el pensamiento y cuerpo (*res extensa*), la extensión.

<sup>423</sup> El sensualismo es una doctrina filosófica que pone el origen de las ideas, exclusivamente, en los sentidos. Sobre esta cuestión es interesante la tesis de licenciatura de GISBERT SAMPEDRO, JESÚS: *La recepción del sensualismo francés en España durante los años 1784-1823*, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría del Conocimiento, 1986, 171 p.

<sup>424</sup> En este caso destacamos la tesis doctoral de MARTINEZ LIÉBANA, ISMAEL: *Tacto y constitución del mundo, la teoría del conocimiento de Condillac*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1990, 535 p.

(las ideas), sino que debe componerse de una combinación de ambas. De aquí nace la teoría del Ideal, noción fundamental de su filosofía. El Ideal expresa lo que debe ser de acuerdo con la razón, con el orden divino de la vida, mientras que los hechos muestran la realidad, lo que es. De explicar lo primero se encarga la Filosofía, de lo segundo se encarga la Historia y todas las ciencias constan de ambas partes. También existe una tercera ciencia, que se ocupa de transformar la realidad para adecuarla, progresivamente, al Ideal. En esa adaptación consiste el progreso, que es el fin del hombre. Esta labor corresponde a la Política o ciencia de las reformas. Es en este punto, en el de la dimensión práctica que debe adoptar toda filosofía, donde Krause se distancia de los sistemas especulativos de sus colegas del idealismo alemán. Gonzalo Capellán señala que “Para Krause el hecho de reflexionar, de observar en la conciencia propia los hechos que se pretendía afirmar como ciertos, es ya un procedimiento racional y científico infinitamente superior a la aceptación apriorística y dogmática de los mismos”<sup>425</sup>.

Krause estaba influido por lecturas búdicas y también por los místicos alemanes del siglo XIII y del XIV, especialmente por el maestro Juan Eckhart (1260-1327)<sup>426</sup>. Este filósofo consideraba que el hombre es parte de un todo superior que llamaba Humanidad, cuya Alianza general se debía llevar a cabo en la Tierra. Todo el curso de la Historia no era más que un proceso de progreso gradual hacia ese fin inherente a la naturaleza del hombre.

Éste pensador inicia un tipo de investigación en la que la dimensión psicológica es de especial importancia. Esta característica será ya constante en el Krausismo. En la doctrina de Krause, el lado interno de la persona es lo que toma relevancia. Para él el punto de partida de la ciencia debe ser siempre el Yo. Esa es la primera y más inmediata

---

<sup>425</sup> CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: *La España armónica. El proyecto del Krausismo español para una sociedad en conflicto*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2006, p. 56

<sup>426</sup> Juan Eckhart fue un filósofo dominico que defendía una mística apoyada en bases metafísicas. Según su pensamiento, solamente en Dios se identifica la esencia con la existencia: es una unidad simple que, por su misma simplicidad, es la suma inteligibilidad. Los seres creados no tienen existencia propia fuera de la existencia divina. Todos los seres, por su propia constitución, sienten hambre del ser divino. Para alcanzar a Dios, el alma, al renunciar a todas sus actividades, descubre en sí misma la unidad y la infinidad de Dios que mora en sí misma. Para profundizar más en su pensamiento, véase: FAGGIN, GIUSEPPE: *Meister Eckhart y la mística medieval alemana*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 401 p.; LIBERA, ALAIN DE: *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999, 192 p.

intuición que el hombre tiene cuando se auto-examina, cuando se repliega sobre su propia conciencia. Más tarde podrá ampliarse a la intuición “Yo soy” o “Yo soy yo”, con la que se alcanza la conciencia no sólo de que soy y de que pienso que soy (identificación sujeto-objeto), sino incluso de que tengo conciencia de mi propia conciencia como yo. Ésta es la única verdad inmediatamente cierta.

Como ya hemos destacado anteriormente, Krause se dedicó al desarrollo de su *Sistema de la Ciencia*. Éste contiene todo el conocimiento y, las ciencias particulares se integran y relacionan entre sí dentro de la ciencia universal que Krause gusta de llamar con el apelativo de *Wesenlehre*, ciencia del Ser, esto es, ciencia de Dios. Lo genuino de la ciencia es que constituye un todo orgánico.

La filosofía krausiana se basa en cuatro ideas principales:

**Pantheísmo:** Krause rechaza que su filosofía pueda ser calificada de “panteísmo”. Defiende lo que llama un “pantheísmo”, es decir, una doctrina que lejos de identificar al mundo y Dios o viceversa, afirma la realidad del mundo como mundo en Dios. La comunidad entre Dios y el mundo es la comunidad de las esencias, las cuales no se reducen por ello a una esencia única.

**Racionalismo armónico:** Aunque surgido dentro de los grandes esquemas del idealismo alemán (Kant, Fichte, Schelling y Hegel), Krause definió su sistema filosófico como “racionalismo armónico”, rechazando las soluciones de carácter idealista y calificando a su filosofía como “realismo unitario superior”. Según él, llegamos al conocimiento a través de dos fases: una primera, subjetiva (Fase Analítica) y otra segunda, objetiva (Fase Sintética). Este “racionalismo armónico” tiene connotaciones místicas y recursos emotivos. El conocimiento es, sobre todo, conocerse. Partimos de la intuición inmediata y absoluta de nosotros mismos, de nuestro Yo, que consta de cuerpo y espíritu, y que unidos armónicamente forman el hombre. Hay otros cuerpos que en su conjunto forman la Naturaleza. Por tanto, Naturaleza y Espíritu constituyen la Humanidad. Naturaleza, Espíritu y Humanidad son tres infinitos relativos que se limitan recíprocamente y necesitan de una síntesis superior que los coordine. Esa síntesis superior es el Ser, Dios: un infinito absoluto, eterno y perfecto. Si el Análisis

nos ha llevado hasta Dios, la Síntesis descendiendo desde Dios, nos conducirá a la explicación total del mundo, lo que dará lugar a las ciencias.

La “Humanidad racional”: Para Krause, el Espíritu y la Naturaleza se unen en la Humanidad. Esta se compone de un conjunto de seres que se influyen mutuamente, y que se vinculan a Dios, unidad suprema. Las formas de la Humanidad, principalmente los distintos períodos históricos por los cuales ésta ha pasado, son diferentes grados de ascensión hacia Dios, que encuentra su punto culminante en la “Humanidad racional”, en la pura gravitación hacia el supremo bien. Krause advierte que no se puede conocer el Todo supremo sin conocer antes los todos subordinados que en él están contenidos. Es por eso que operará desde una especie de microcosmos que es el hombre. En él se aprecian dos elementos, naturaleza y espíritu, cada uno de los cuales es un todo en su género. Además, el hombre presenta la perfecta unión de ambos elementos en un todo armónico que se inscribe en el todo de la Humanidad. Con la unión de todos ellos se llega hasta el macrocosmos, Dios, en el que todo lo demás está contenido. El paso desde el uno hasta el otro se dará a través de una intuición clave, la de límite o finitud, y una de las “afirmaciones universales” con las que Krause reconoce que todo hombre juzga las cosas espontáneamente: la de razón suficiente.

El asociacionismo: En oposición a Hegel que configura una teoría absolutista del Estado, Krause acentúa la importancia de las asociaciones llamadas de finalidad universal, como la familia o la nación, frente a las asociaciones limitadas, como la Iglesia o el Estado. Estas últimas realizan, la moral y el Derecho, pero no constituyen más que su instrumento. El verdadero fundamento de la moralidad se encuentra en las primeras y por eso el ideal de la Humanidad no es el dominio de un Estado sobre los restantes, sino la federación de las asociaciones universales sin sacrificio de su peculiaridad. De este modo se llega, por una serie de gradaciones a una federación mundial, al ideal de una Humanidad unida que proporciona a cada uno de sus miembros la participación en la razón suprema y en el Bien.

En la Filosofía Práctica de Krause la idea clave es la semejanza entre el todo y sus partes integrantes. En virtud de esa homogeneidad de esencia se formula toda una ley para la vida: la de asemejarse y reunirse con Dios. El hombre debe vivir conforme a la naturaleza divina. De ahí que los atributos o categorías divinas del Bien, la Belleza, la

Justicia y la Verdad determinen la vida del hombre en sus respectivas esferas: la moral, la estética, la ciencia, el derecho, la religión, la filosofía de la historia, etc. De esta concepción es de donde surge una idea, la de los fines y el destino humanos. El hombre tiene un destino particular, como individuo, y global, con toda la Humanidad de la que forma parte. Ese destino global sólo puede realizarse, plenamente, si cada hombre cumple con sus fines particulares. Cada uno de esos fines particulares atiende a las diferentes esferas. Cada esfera tiene un ámbito de actuación que le es propio y no debe inmiscuirse en las demás. Se trata de esferas independientes pero relacionadas entre sí, pues aisladas no sirven para el todo. Si se cumple el fin particular de cada esfera se logrará el destino del hombre en la tierra.

Como ya hemos señalado, para Krause tiene gran importancia la dimensión práctica de la vida, el obrar. De ese obrar del hombre se encarga la Moral, una actividad que se articula en torno a tres ideas claves: voluntad, libertad y deber. Las dos primeras son atributos del ser y se derivan de su facultad para querer y su capacidad para auto-determinarse en ese querer. La tercera surge de la idea de semejanza entre el todo y sus partes. Las ideas divinas, que marcan la pauta de la conducta humana, las capta el hombre con la razón y de ahí que sea esta facultad la que debe regir siempre en su vida moral. La virtud moral consistirá en la actuación constante, elevada a la forma de hábito, de acuerdo a ese ideal de la razón: el bien sumo. Pero aún faltaría un elemento para que el obrar del hombre fuera plenamente moral: el desinterés. En su filosofía, Dios es el bien Uno, el bien máximo y eso es lo que ha de realizarse en la vida. El bien debe hacerse por el bien mismo. Krause muestra incredulidad con respecto a la capacidad moral de todos aquellos que no han alcanzado un nivel de conocimiento suficiente. Por lo tanto, para este pensador, conocer equivale a obrar bien. Uno de los rasgos peculiares de la filosofía krausiana, que será de trascendental importancia para el Krausismo posteriormente, es la optimista concepción antropológica (ligada a la semejanza del hombre con Dios) que considera la naturaleza humana como esencialmente buena o, al menos, potencialmente buena. Sus consecuencias más destacadas para el Krausismo serán las aplicables al Derecho, en concreto a su faceta penal, en cuanto a capacidad de los infractores para la rehabilitación. Krause explica la realización del mal por parte del hombre como algo relacionado con la ignorancia: el hombre ignorante toma lo malo por lo bueno. De manera que el hombre quiere hacer el bien y cuando no lo hace se debe a su propio desconocimiento, puesto que el ser

humano cree estar haciendo el bien en todo momento, a pesar de que su idea de lo bueno puede ser errónea. En los *Mandamientos de la Humanidad* (1871) se exponen los resultados prácticos de la teoría moral krausiana. Se empieza con los referentes a Dios, siguiendo luego los que aluden a la Naturaleza, al Espíritu y a la unión de ambos, la Humanidad.

Finalmente, se llega al hombre y a continuación, se va aplicando el deber a cada una de sus esferas. Es por lo tanto, una “Moral altruista, sublime, desinteresada y religiosa que acerca el hombre a Dios y que propone un paraíso en la tierra para toda la humanidad”<sup>427</sup>.

Para Krause, el Arte y la Literatura deben contribuir a lograr la perfección y la evolución de la Humanidad. El Arte es una creación tan importante como la ciencia y se deriva de la obligación que tiene el hombre de conducir su vida con belleza. La obra de arte contribuye a la realización del Ideal de la Humanidad en la Historia. Krause afirma que toda la vida es Arte, y que el objetivo es conseguir la unidad y dar sentido a las múltiples y variadas facetas de la vida: poner orden en el aparente caos. La razón produce la ciencia, la imaginación y la fantasía producen el Arte. Así pues, toda obra de Arte surge del interior del artista, cuando este capta la perfección y la belleza de la unidad divina a través de la materia maleable y de la sociedad envolvente. En toda obra artística se dan siempre dos factores: uno, idéntico, invariable a la unidad de la naturaleza; otro, móvil, pasajero, evolutivo. En el ideal de una época también aparecen dos clases de ideas y sentimientos: los estables y permanentes, y los accidentales y variables. Tan original y fundamental como el genio científico es el genio artístico humano, tanto para el arte útil como para el arte bello ideal, concepción de la ideología romántica y postromántica, que como vemos, aún sigue vigente. Lo bello es conocido como bueno, como algo esencial que debe realizarse en la vida y como elemento fundamental, del destino humano. Krause define la Estética como ciencia filosófica del bello arte. La belleza es la confluencia de determinadas cualidades de los objetos, lo que nos llevaría a reconocer su existencia como algo independiente de la subjetividad del contemplador. Krause se aproxima así, a las ideas sobre belleza y lo bello, en relación

---

<sup>427</sup> JIMENEZ GARCIA, ANTONIO: *El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Cincel, 1992, p. 92

con la divinidad, expuestas por la filosofía cristiana medieval, y representa un paso atrás respecto a las ideas estéticas de Kant, que atribuyen lo bello a la mente humana.

La ciencia es considerada por Krause como el organismo por excelencia, cuya base es Dios. Las demás ciencias dependen de ésta y se ocupan de los otros seres. Toda ciencia tiene por objeto la verdad y la propia ciencia no es otra cosa que su presentación en forma de una construcción metódica y sistemática. Para Krause la ciencia no alcanza su rango en función de cómo se llega a conocer, la clave está en que el sujeto alcance su conocimiento fruto de la propia y libre reflexión, entonces actuará de forma racional y metódica y, por tanto, logrará la ciencia. Lo que plantea es la inutilidad de la recepción de tipo meramente sensorial para el conocimiento. Los datos registrados por nuestros sentidos corporales precisan de la actividad espiritual para ser efectivos desde un punto de vista epistemológico: sin las intuiciones del espíritu, puede darse el conocimiento. También relacionada con su concepción epistemológica, se encuentra la cuestión de las ideas y los hechos, o del conocimiento universal y eterno, y el particular y temporal. Para Krause ambos tipos de nociones divergen radicalmente, y a cada uno de ellos corresponde una modalidad científica propia. De las ideas, se ocupa la Filosofía, mientras que las segundas pertenecen a la Historia. En este caso su filosofía se decanta a favor de las ideas frente a los hechos. Ciertamente es, que crea una tercera variante, la ciencia filosófico-histórica que abraza a ambos. Pero la supremacía ha de corresponder siempre a la dimensión filosófica de la ciencia que conoce las ideas eternas, divinas; lo Bueno, lo Bello, la Justicia y la Verdad. Ella establece el deber ser, el ideal, frente al ser, a lo real, que nos presenta la dimensión histórica. Las ideas nos enseñan el camino en que debe encauzarse la realidad hasta estar de acuerdo con ellas, hasta que ser y deber ser se identifiquen.

En la base de la concepción krausiana del Derecho reside una idea clave: la finitud propia de la naturaleza humana. El Derecho reconoce esa idea de la limitación del hombre a la que se denomina “condicionalidad” y desarrolla todas sus consecuencias. El hombre es un ser condicional y, es preciso que se le faciliten una serie de medios para que pueda cumplir con los fines de su vida y con su destino. Se requiere el concurso de un organismo que satisfaga los derechos de cada hombre y de todos los hombres y éste es, el Estado. La filosofía krausiana constituye a cada persona individual como un auténtico Estado. La otra característica que más decisivamente influyó en el éxito de

esta parte del sistema krausiano entre sus discípulos, especialmente en Ahrens, fue su distinción con respecto a la Moral. Para Krause el Derecho es fundamentalmente externo, nada tiene que ver con la dimensión interna del hombre. Sin embargo, la Moral abarca un campo de actuación mucho más amplio y puede llegar, hasta donde el estado político y el derecho civil externo no pueden, ni deben llegar. En la concepción krausiana del Estado, éste que es la sociedad para el Derecho, no puede inmiscuirse en la acción de los otros fines de la vida del hombre, tales como la Moral, la Religión o la Ciencia. La injerencia del Estado es legítima, únicamente, en tanto en cuanto aquellas esferas no disfruten de una sociedad propia plenamente conformada. Pero una vez que esto ocurra, debe desaparecer replegándose el Estado a su propio fin parcial. La Moral sí puede afectar a Derecho, ya que una vida interiormente justa se anticipa a su acción. Por tanto, el Estado sólo parece necesario mientras que las fuerzas morales del pueblo permanecen viciadas. Parece que en un estadio plenamente moral no existiría ya el Estado. Debe entenderse que es la coerción como función esencial del Estado lo que desaparece en el citado estadio moral de la Humanidad, pero no el Derecho como tal, pues el hombre es condicional por naturaleza y siempre seguirá precisando del suministro de condiciones para su desarrollo. Otro aspecto a tener en cuenta se refiere a la ley, expresión del Derecho. Krause considera que el hombre tiene que respetar las leyes de su pueblo ante todo. La posición de Krause sólo admite la reforma legítima conforme a la constitución y las circunstancias históricas. Como en las demás esferas de la vida, Krause aspira aquí a una unidad de carácter universal para el Derecho con su sociedad correspondiente.

Desde el momento en que la Religión se define como conocimiento y amor a Dios con subordinación fiel y aspiración a asemejarsele, resulta complicado no considerar como religiosos todos los fines del hombre, pues todos ellos se entienden de alguna manera en este sentido. En todos se trata de obrar a semejanza de Dios y para la realización de todos ellos es preciso al conocimiento previo de Dios y su amor porque sólo se puede obrar conforme a lo que se conoce y se ama. El carácter religioso de la vida humana es una auténtica prioridad en el sistema krausiano. El fin religioso es, a la vez, el fin total humano, su destino. Cuando el autor aborda los aspectos más prácticos de la Religión no se aleja nunca demasiado de un fondocristiano. Su posición con respecto a la doctrina cristiana se inscribe en el contexto de las corrientes críticas que propugnan una vuelta al espíritu primitivo del cristianismo. La doctrina le parece al

filósofo alemán altamente positivo. Para Krause el cristianismo ha resultado beneficioso para la Humanidad y ha traído un gran progreso. El problema estriba en que surgió en un momento en el que, por su imperfección histórica, la Humanidad no estaba preparada para sacar de él todos sus frutos por lo que tuvo consecuencias negativas como la persecución y las guerras de religión. Y por ese motivo se hace preciso el renacimiento de su espíritu originario. El cristianismo es para Krause la religión del amor y la caridad, una doctrina profundamente humana que reconoce la dignidad de todo hombre. Para llevar a cabo ese fin existe una sociedad fundamental para la Religión: la Iglesia. La Iglesia es la manifestación social de la religión interna del hombre y, por tanto, no representa más que la dimensión externa de su sentimiento religioso: el culto. Con el desarrollo de la Humanidad, esta asociación para la Religión debe adquirir una dimensión universal, debe convertirse en la Iglesia común humana.

La sociedad no es una de las esferas particulares acotada y definida por Krause, sino en realidad el conjunto de todas las mencionadas en la exposición precedente. Las otras esferas deben realizarse en una sociedad, fundamentalmente, humana. Krause concibe la Sociedad como un organismo y, por tanto, consta de su propio entramado interno de esferas y relaciones. También en esta constitución social interna rigen el desarrollo continuo y gradual. Cada una de las esferas sociales son: la familia, la raza (sistema de familias) y el pueblo (sistema de razas) hasta la unión supranacional de esos pueblos en una Alianza de carácter universal. Considera negativo el hermetismo de un pueblo, mientras que su apertura al exterior supone un enriquecimiento de la cultura propia. Tal concepción no conlleva que el sentimiento nacional quede empañado, el patriotismo es muy apreciado por el autor. En la marcha hacia esa Alianza universal serán los pueblos cultos los que guíen a los menos educados. En su ámbito internacional la predisposición de Alemania resulta manifiesta, a escala intercontinental. Krause se decanta por Europa como guía de la Humanidad. Destaca la igualdad social básica: todos los hombres tienen la misma naturaleza y son, por tanto, esencialmente iguales, además proceden de un mismo origen y comparten un mismo destino. Por ello, Krause defendió siempre la dignidad humana como algo elemental y merecedora siempre de todo el respeto. Lo más sorprendente de esa concepción, es la incorporación plena de la mujer a semejante visión igualitaria social y humana. Krause denunciará reiteradamente el incumplimiento de la sociedad de su tiempo para con los derechos de la mujer y será defensor de su educación. Krause lleva las consecuencias de su igualitarismo básico hasta el corazón

mismo de la jerarquía social. No establece ningún tipo de diferencia entre las distintas funciones sociales que desempeñó cada hombre. Toda labor social goza de la misma dignidad. Proclama la igualdad como ideal a lograr. El factor sustantivo, individual se muestra aquí como un obstáculo insuperable para la igualdad absoluta. Krause no anula nunca su sustantividad propia: distinguirá siempre entre la igualdad de los hombres y hacerlos idénticos, homogeneizados.

Hay dos aspectos de la teoría social krausiana en los que hay que hacer hincapié. Por un lado, la cuestión de las relaciones entre las diferentes asociaciones sociales o lo que Krause denomina “comercio social”. En este ámbito lo que debe predominar es la libertad. Con esta proposición se dejaba abierto un amplio espectro para la libertad de asociación, aspecto que no era tan considerado por ciertos sectores de la sociedad del momento.

Por otro lado, hay que resaltar las implicaciones que de la noción de todo y parte derivan en su contexto social. Desde el punto de vista de la parte, supone la reafirmación del individuo y su sustantividad en el seno de la sociedad. Pero, al mismo tiempo, supone el reconocimiento de su incapacidad como individuo aislado: el hombre es un ser social por naturaleza. La parte, el individuo, sólo es posible en cuanto parte del todo en el que cobra sentido, de la Humanidad. Y es ese sentirse parte de un todo mayor el que proporciona el sentimiento de solidaridad tan valorado por Krause. Pese a la reiterada insistencia de Krause en los derechos del individuo, la sociedad será lo superior y el individuo lo subordinado en su sistema.

La Filosofía de la Historia es muy importante, permite prever en qué forma seguirá desenvolviéndose la vida de la Humanidad en su futuro. Es imposible desvincular la Filosofía de la Historia de los restantes aspectos de la filosofía de Krause, en este caso especialmente de su Dialéctica. Ya sabemos que constaba de tres fases: unidad simple inicial, variedad interior y armonía final. Pues bien, ésa es la Ley que preside todo el desarrollo de la Historia. Toda la Historia de la Humanidad puede dividirse en otras tantas edades (infancia, juventud, madurez) en las que el hombre ha ido progresando de forma continua y gradual. Krause admite que, a pesar de que su momento histórico se inscribe en la edad de la madurez de la Humanidad, todavía no se vivía de acuerdo con el Ideal.

Lo más interesante de la Filosofía de la Historia krausiana son dos elementos principales. En primer lugar, hay que destacar que se trata de un proceso claramente teleológico: toda la Historia de la Humanidad se encamina a un punto último cuya realidad es encarnada por el Ideal. Ese Ideal es la Alianza global de la Humanidad en la Tierra. La ventaja de conocer ese final permite al hombre actuar con antelación a ello y de ahí que toda acción, así como toda reforma deba llevarse a cabo de acuerdo con el Ideal. El ser debe adaptarse al deber ser y el hecho al ideal. La transformación social es el fin último de la Filosofía Práctica de Krause: hacer del ser el deber ser, fundir realidad y deontología. El segundo elemento es el providencialismo. Para Krause la Historia está regida por una ley providencial divina, es más, toda la Historia no es sino una obra de arte divino. La participación de la providencia en la Historia es la que nos garantiza de algún modo que el objetivo de la Historia se cumplirá. De ahí la confianza de Krause en el triunfo del bien sobre el mal, del cumplimiento de la justicia o la adquisición de la verdad.

En resumen, la concepción filosófica global krausista es el Panenteísmo y la Filosofía de la Historia su eje central. Filosofía de la historia que encuentra su más destacada aplicación en la idea de la Alianza de la Humanidad. La filosofía de la historia de Krause comparte con la de las grandes figuras de la tradición filosófico-histórica occidental moderna un conjunto de rasgos generales: la concepción de la historia de la humanidad como historia universal en progreso; la reconstrucción de esa historia en etapas de crecimiento, en paralelismo con el proceso de crecimiento del individuo; la experiencia optimista de estar asistiendo al inicio de una nueva y definitiva etapa; la conciencia europeísta respecto a la cuna geográfico-cultural de esa nueva y definitiva época; el ideal de una sociedad humanizada que sólo puede realizarse como sociedad universal; el interés práctico de la reflexión teórica; el conflicto como motor del desarrollo histórico; la crítica de la religión establecida.

Su obra a pesar de una vida tan azarosa es abundante. En contraste con su siempre frágil salud física y sus escasos recursos económicos, la riqueza extraordinaria de su vida intelectual es producto de su interés por una formación polifacética en consonancia con la concepción unitaria que tenía del conocimiento y de la vida en su total plenitud. Krause no sólo escribió obras de carácter filosófico como el *Ideal de la Humanidad*

(1811), sino que también realizó obras sobre Derecho, sobre la Masonería<sup>428</sup>, Música y Lenguaje.

#### 4.2. El Krausismo: Ahrens y Tiberghien

Los discípulos de Krause llevaron a cabo una ferviente divulgación de la obra del maestro. Dentro de ese Krausismo “directo” que estaría conformado por aquellos pensadores que han leído directamente las obras originales de Krause, una de las figuras que destaca es Karl David August Röder (1806-1879)<sup>429</sup>. Este autor permaneció en Alemania y ejerció su influencia desde la Universidad de Heidelberg, especialmente en materia de Derecho. Su influjo en el Krausismo español fue bastante notable, ya que los krausistas españoles mostraron gran interés por su pensamiento jurídico, incluso llegando a traducir varias de sus obras al castellano. Muy importante fue su *Teoría Correccionalista*, que se fundamenta en la idea de enmienda del individuo de Krause. En el caso práctico del Derecho Penal, esta teoría dio lugar a una concepción moderna y progresista que, sin desplazar nunca el foco de atención del propio individuo, buscó los medios más eficaces y humanos de reincorporarlo a la sociedad, dispuesto a no reincidir en sus delitos. El sistema de aislamiento y el rechazo de la pena de muerte son algunas de las consecuencias de su teoría. El correccionalismo de Röder se quedó reducido a un plano meramente especulativo. Röder conocía el español, y fue uno de los miembros honoríficos de la Institución Libre de Enseñanza, que se interesó mucho por su *Teoría Correccionalista*.

Hermann von Leonhardi (1809-1875)<sup>430</sup> fue otro de los discípulos de Krause. Leonhardi fue profesor desde 1842 en Heidelberg y en 1849 fue nombrado profesor de filosofía de la Universidad de Praga. Su labor principal es una publicación póstuma de

---

<sup>428</sup> Este tema puede conocerse mejor a través de: CRUZ, JOSE IGNACIO: *Masonería e Ilustración: del siglo de las luces a la actualidad*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, 203 p.; RODRIGO ALBERT, OSCAR: *Historia general de la masonería: la verdadera historia de los masones*, Barcelona, Mitre, 1985, 203 p.; USERO TORRENTE, MATÍA: *Dos ideales opuestos, jesuitismo y masonería*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1932, (Tip. P. Quiles), 233 p.

<sup>429</sup> Sobre éste se hace referencia en LILIENTHAL, K.V: “Karl David August Röder”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, p. 709.

<sup>430</sup> Se pueden consultar los siguientes títulos: SUSANNE RABE, CHRISTINE: *Gleichwertigkeit von Mann und Frau: die Krause-Schule und die bürgerliche Frauenbewegung im 19. Jahrhundert*, Köln, Böhlau Verlag Köln Weimar, 2006, p. 52.

las obras de Krause y su contacto personal con Julián Sanz del Río cuando éste fue a Heidelberg.

Pero los mayores difusores de la obra de Krause fueron Ahrens y Tiberghien, que divulgaron, con gran fidelidad, por la Europa del siglo XIX las teorías de su maestro. Ambos pensadores comparten unas ideas fundamentales que podrían conformar el corpus teórico del Krausismo: una Filosofía de la Historia guiada por la idea de progreso que con el amparo de la Providencia conduce a la Humanidad hacia su armonía universal; una dialéctica que lejos de eliminar sus dos momentos antitéticos previos, unidad y variedad, los reconcilia e integra en una tercera fase de armonía; y una profunda religiosidad entendida como la unión íntima del hombre con Dios, que constituye el fin esencial de la vida humana. Ello combinado con una distinción entre la Religión y sus manifestaciones históricas concretas; una moral desinteresada que busca el bien por sí mismo; y una teoría social organicista. El organicismo se convierte en la categoría clave de análisis krausista en cualquiera de los ámbitos de la realidad. Se trata de un organicismo ético y religioso antes que biológico; una teoría del Estado como sociedad para el Derecho con una doble y ambigua función entre su campo específico (jurídico) y las demás esferas de la sociedad; y una teoría política cuya finalidad es conducir a la sociedad hacia el Ideal a partir de las reformas graduales y continuas.

Es importante señalar, que si bien Krause le daba más importancia a la fase Sintética, sus discípulos le dieron más importancia a la fase Analítica.

#### **4.2.1. Heinrich Ahrens (1808-1874)**

Nació en Kniestedt (Hannover). Desde muy joven se interesó por los estudios filosóficos. Sus primeros estudios, los comenzó en Wolfenbuttel y a finales de los años veinte ya estaba en la Universidad de Gotinga, donde cursó estudios de Filosofía y Derecho. Allí mismo se doctoró en el año 1830 y obtuvo la habilitación requerida para enseñar. Pero las cosas no le fueron demasiado bien en dicha universidad, y además se vio involucrado en una revuelta universitaria que le supuso la expulsión de Gotinga, por lo que se refugia en Bruselas, que en esos momentos era el centro de confluencia de intelectuales europeos que habían salido de sus respectivos países natales por motivos,

fundamentalmente, políticos. En 1834 se trasladó a París donde imparte en la Universidad un *Curso de Filosofía*.

Francia en aquellos momentos estaba gobernada por la Monarquía de Julio, resultante de la Revolución de 1830<sup>431</sup>. El soporte teórico de la Monarquía de Luis Felipe de Orleans estaba constituido por la filosofía ecléctica y la tendencia política que representaba era el liberalismo moderado de los doctrinarios. El representante de la filosofía ecléctica era Victor Cousin (1792-1867)<sup>432</sup> y entre los principales representantes del liberalismo moderado se encontraba el historiador François Guizot (1787-1874)<sup>433</sup>. Fue Cousin quien propuso a Guizot la invitación de Ahrens a París, ya que ambos sistemas filosóficos tenían semejanzas teóricas. El eclecticismo de Cousin consideraba como verdaderos, todos los sistemas filosóficos precedentes y su eclecticismo consistía, precisamente, en la selección de lo mejor de cada uno de ellos rehuyendo siempre cualquier exclusivismo o extremo. Otro factor es el empeño de Cousin por fundamentar la metafísica en la psicología, que no por casualidad será el tema central del curso que Ahrens impartirá en París. Finalmente, como el Krausismo, Cousin aboga por una conciliación entre ciencia y religión, y por una vida basada en la filosofía que tiene como consecuencia más inmediata una gran austeridad moral. Los liberales doctrinarios franceses habían encontrado en el espiritualismo ecléctico el marco adecuado para propugnar una práctica moderada que pudiera ocupar el centro, el justo medio entre los extremos radicales que tanto el conservadurismo absolutista, como el socialismo y republicanismismo representaban. Además aceptaban la Monarquía

---

<sup>431</sup> La Revolución de 1830 fue un proceso revolucionario que comenzó en Francia con la denominada *Revolución de Julio* o las *Tres Gloriosas*, jornadas revolucionarias de París, que llevaron al trono a Luis Felipe I de Francia y abrieron el período conocido como Monarquía de Julio. Se extendió por buena parte del continente europeo, especialmente en Bélgica, Alemania, Italia, Polonia y el Imperio austriaco. Las potencias absolutistas de la Santa Alianza consiguieron reconducir el proceso. Véanse los siguientes ensayos históricos: BERGERON, LOUIS: *La Época de las revoluciones europeas: 1780-1848*, Madrid, Siglo XXI, 1989, pp. 253-260.; CABET, ÉTIENNE: *Revolución de 1830, y situación presente de la Francia*, Barcelona, Don Antonio Bergnes y Compañía, 1839, 319 p. Pero también resulta muy interesante para este tema la novela de HUGO, VICTOR: *Los miserables*, Barcelona, Backlist, 2008, 1262 p.

<sup>432</sup> Su filosofía ecléctica puede estructurarse así: El racionalismo cartesiano, el empirismo sensualista, la filosofía del sentido común y el idealismo especulativo. Por tanto, los filósofos deben sacar de estos cuatro sistemas los aspectos verdaderos para construir la filosofía ecléctica. Se hace referencia a este pensador en FERRATER MORA, JOSÉ: *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994, pp. 352-353.

<sup>433</sup> François Pierre Guillaume Guizot (1787-1874) fue un historiador y político francés. Participó en el gobierno durante la monarquía de Luis Felipe de Orleans y fue líder de los doctrinarios. Para profundizar en sus ideas es interesante su obra: GUIZOT, FRANÇOIS: *De la democracia en Francia*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, 234 p.

Constitucional como pilar del régimen, cosa que era igualmente propugnada por Ahrens. Por último, su defensa de las libertades se producía a través de la ley natural, razón por la cual la teoría jurídica de Ahrens que consideraba las libertades fundamentales del hombre como algo imprescriptible, congeniaba a la perfección con las pretensiones de los eclécticos.

Este período parisino fue decisivo para la difusión del pensamiento de Krause más allá de Alemania. La causa principal de que Ahrens no se quedara durante más tiempo en París fue la creación de la Universidad Libre de Bruselas desde donde se le llamó para que ocupara un puesto de profesor y donde permaneció en Bruselas hasta 1848. Ahrens fue el responsable de introducir el Krausismo en dicha universidad, lo cual despertó el interés por la filosofía de Krause en hombres tan destacados como G. Tiberghien. Los cursos sobre Derecho Natural impartidos en sus tres primeros años en Bruselas le proporcionaron el material suficiente para la publicación de su obra más importante *Curso de Derecho Natural* (1838).

En 1848 fue a Alemania, donde formó parte de la Asamblea de Frankfurt, surgida con la revolución. En ella se redactó una constitución demo-liberal y federal para la nación alemana, que ofreció la Corona al rey de Prusia, Federico Guillermo IV, quien la rechazó por el carácter radical de los acontecimientos. De estos sucesos surgió la creación, por influencia de Ahrens, en Hannover de una segunda Cámara elegida por intereses sociales. Este principio representativo, que daría lugar a propuestas similares en España con el Senado de corte corporativo, se encontraba en el corazón de la filosofía política y social de Ahrens.

En 1850 pasó a Austria para ocupar una Cátedra en Graz. Una década más tarde se estableció de forma definitiva en Alemania, donde trabajó en la Universidad de Leipzig. El trabajo de Ahrens se centró en el desarrollo de una teoría sobre el Estado, la sociedad y la política. Así lo manifiesta una obra de 1855, la *Enciclopedia Jurídica*, donde Ahrens compendia y actualiza toda su teoría sobre el Derecho. Antes de morir realizó una última contribución, concretamente a la Filosofía Práctica, con su artículo *Estado presente de la ciencia política, necesidad de su reforma y bases para conseguirla*, incorporado a la edición española de la *Enciclopedia*, aunque ya había aparecido con anterioridad en varias publicaciones.

Ahrens fue uno de los más brillantes y más claros intérpretes de las doctrinas de Krause, realizando además su difusión en una lengua más accesible, sobre todo para el mundo latino, como era la francesa, bien conocida por las élites intelectuales españolas. Influyó mucho en la España de la segunda mitad del siglo XIX, iniciándose dicho influjo con la traducción del *Curso de Derecho Natural* realizada por Ruperto Navarro Zamorano<sup>434</sup> en 1841.

El sistema filosófico de Ahrens, al igual que el de su maestro, también consta de dos fases principales. En primer lugar, está la parte Analítica, que se basa en el estudio psicológico del Yo y que supone una fase previa indispensable del sistema, ya que da certidumbre a la Sintética. No se trata de una ciencia, ya que aporta una evidencia sin la cual la filosofía quedaría reducida a mera opinión. Es por esto por lo que la Analítica fue tan importante para Ahrens. En segundo lugar, nos encontramos con una fase Sintética en la que se abordan los principios trascendentes, es la Metafísica. Ahrens explicará con detalle el paso del Yo a Dios y afirmará la posibilidad de una Metafísica científica porque estaba absolutamente convencido de que el hombre goza de facultades para el conocimiento de orden tan elevado. Por último, también hay una tercera parte, Armónica, que aplica a las ciencias particulares como el Derecho, la Educación, etc, los principios de la filosofía. En Ahrens esta parte se decanta por el Derecho. Cada una de estas tres partes pertenece a los tres cursos que impartió Ahrens.

### **La Analítica y el Curso de Psicología**

Para Ahrens la Psicología consiste en la observación propia sobre las relaciones existentes entre el cuerpo y el espíritu en los diferentes estados del hombre.<sup>435</sup> Ahrens destaca dos aspectos de la psicología analítica: el método y la certidumbre. En su exaltación del método analítico, afirma que la experiencia de cada uno es la única vía válida para adquirir un conocimiento cierto sobre las facultades, tanto físicas como espirituales, del hombre. Y es de la naturaleza del método de la que se deriva la

---

<sup>434</sup> En torno a Navarro Zamorano y su importancia en el Krausismo español es de interés el artículo de ANDRINO HERNÁNDEZ, MANUEL: "Navarro Zamorano y los orígenes del krausismo en España", en *Revista de estudios políticos*, nº 53, 1986, pp. 71-100.

<sup>435</sup> Cuando Ahrens se refiere a los estados del hombre hace referencia a aquellos como el sueño o la vigilia.

certidumbre absoluta del conocimiento que mediante él adquirimos. La clave es que durante la auto-observación disponemos de una fuente de información inmediata, los hechos internos, que nos permite alcanzar una certeza que en ningún caso nos proporciona la experiencia exterior.

Es importante señalar, como bien hace uno de los autores que estudia este tema, que Ahrens recurre por un lado, “a un eclecticismo de carácter conciliador, armónico, implícito en la visión de la doctrina krausiana como superación de todas las precedentes. Este esquema servirá ya para cualquiera que sea el campo de conocimiento a considerar: Derecho, Política, Religión, etc. Por otro lado, y casualmente relacionado con el anterior, se presenta a Krause como el culmen de la doctrina en cuestión, en este caso de la Psicología”<sup>436</sup>.

Finalizada así la primera lección, el autor comienza con el análisis psicológico propiamente dicho. Éste se inicia cuando la “fuerza pensadora” se vuelve sobre sí misma y nos convertimos a la vez en sujeto que piensa y objeto concebido: el resultado de este efecto es la conciencia. Si nos detenemos en el análisis de esa primera facultad del Yo, la actividad, podemos comprobar que consiste simultáneamente en pensar, sentir y querer.

El análisis profundo de esas facultades del sujeto nos lleva a la constatación de la existencia de una distinción entre las propiamente espirituales y las corporales. Esta cuestión nos pone ante la idea central de la antropología, parte de la psicología a la que llega la investigación en ese momento: la naturaleza dual del hombre. Para entender la armónica unión de cuerpo y espíritu en el hombre, Ahrens organiza su estudio antropológico en tres grandes partes. Una primera, destinada a la consideración del hombre bajo su aspecto físico; una segunda, que se dedica al análisis de la parte espiritual; y la tercera se ocupa de las relaciones existentes entre ambos principios.

El objetivo de las lecciones dedicadas al examen de la naturaleza corporal del hombre es doble. De un lado, trata el autor de refutar el materialismo y, de otro, insiste

---

<sup>436</sup> CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: (2006), 94.

en la consideración del cuerpo como un ser en sí mismo, dotado de vida propia al margen del espíritu. En consecuencia, Ahrens rechaza toda la visión mecanicista de la naturaleza y el atomismo materialista que la sustenta. El límite del materialismo es la dimensión espiritual del hombre. Con ello, deja el terreno de las ciencias naturales y entra en el de las morales. De este modo, se introduce el sentido de libertad en el hombre frente al fatalismo a que conduce el materialismo, que sólo considera el aspecto físico del hombre. El ser humano, síntesis armónica de materia y espíritu, representa el culmen de la naturaleza. En él se reúnen todas las perfecciones de los seres inferiores, pero es, radicalmente, diferente de todos ellos. Mientras que los animales se caracterizan por su naturaleza egoísta y sensualista, el hombre está capacitado para una vida suprasensible porque posee una facultad superior, la razón, que le permite acceder a lo eterno universal. Es por ello que frente a la simple individualidad de los animales el hombre presenta una dimensión social que le vincula con el resto de la humanidad. Nos encontramos ante una concepción del hombre como ser social por naturaleza. Otra de las grandes diferencias que Ahrens señala entre el hombre y los animales es la religión, solamente el hombre puede concebir a Dios.

En el segundo tomo se estudia su Psicología. Aquí se aborda la psicología propiamente dicha, para afrontar después la explicación de cómo se pasa desde ella a la Metafísica y finalizar con unas breves consideraciones generales sobre la propia Metafísica. Ahrens no se remonta directamente a Dios, sino que analiza sus categorías primero y luego, poco a poco, la Naturaleza, el Espíritu, es decir, antes de aplicar el criterio de razón lo construye por medio del concepto de ser y atributos, tanto primarios (esencia, totalidad, sustantividad...) como secundarios (existencia, posibilidad...).

### **La Metafísica y el Curso de Filosofía**

La lección décima aborda algo sustancialmente nuevo con respecto a lo anteriormente expuesto: el paso de la Psicología a la Metafísica. El resultado es el conocimiento cierto de la existencia de Dios. A partir de este principio, el Ser Absoluto e Infinito, toda la filosofía queda perfectamente fundamentada y el camino descendente de la Sintética no entrañará ya ningún problema, pues cuenta siempre con Dios como principio de toda verdad.

De acuerdo con la clasificación que Ahrens realiza, se pueden distinguir tres tipos de pruebas de la existencia de Dios, a través de las cuales se manifiesta un progreso continuo del espíritu humano. En primer lugar, nos encontramos con lo que denomina “pruebas demostrativas”. La inviabilidad de todas ellas está garantizada, a priori, porque toda demostración se basa en un razonamiento silogístico, que implica una premisa mayor de la que se deduzca su existencia. Pero resulta imposible encontrar una razón mayor que Dios, y de ahí que no se pueda demostrar su existencia. Si partimos de la concepción krausiana de Dios, y Ahrens lo hace, como el Ser Supremo, razón última de todo cuanto existe, es obvio que no podemos recurrir al argumento de una razón superior para llegar a su conocimiento y que, por tanto, todavía demostrativa resulta incapaz de aportar certeza sobre su existencia. La consecuencia lógica de tal planteamiento es que la existencia de Dios debe adquirirla el individuo de forma inmediata.

El nuevo método iniciado por Krause ante la incapacidad de los procedimientos anteriores para llegar a la certeza de la existencia de Dios es, básicamente, un eclecticismo que recoge las nociones del Ser más elevado y perfecto, la relación contenido-continente, la conciencia propia como punto de partida de la reflexión analítica, la noción de razón suficiente y el monismo de la sustancia.

La metafísica se ocupa del desarrollo de las nociones fundamentales o categorías reconocibles en Dios y en los seres. Esas nociones fundamentales no son definibles, son los elementos más simples de la inteligencia, y es con ellos con los que operamos en nuestra actividad pensante. La primera de las categorías es el ser, que comprende todo lo que existe y está constituida por una serie de atributos o esencias. La principal es la unidad y, ligada a ella, la identidad. Podemos distinguir otras esencias cuya relación es de coordinación y cuyo objetivo es mostrar la existencia de Dios, la sustancialidad o espontaneidad y la de totalidad. Dentro de estos atributos contiene en su esencia todo lo que existe. De la primera idea se deriva la noción de infinitud y de la segunda la de finitud.

Ahrens todavía detalla más su análisis de las categorías, para llegar hasta las nociones secundarias que son como la forma de la esencia o sus modalidades. De entre ellas destaca la existencialidad, que a su vez puede estar sometida a necesidad,

posibilidad y realidad. La posibilidad es la relación que se establece entre esencia y existencia, todo lo que está contenido en la esencia de un ser posible. La realidad es la esencia realizada, la existencia efectiva que ha superado la mera posibilidad para actualizarse. Ahrens asevera que mientras que el ser finito no realiza toda su esencia, el infinito se caracteriza por realizarla de forma completa. Por lo tanto, posibilidad y realidad se confunden en él. Dado que el ser absolutamente infinito se caracteriza por la posesión de todas las esencias sin carencia alguna y que todas sus esencias se hacen efectivas, el ser no puede no existir. La existencia está entre sus atributos, luego el Ser Absoluto e Infinito existe necesariamente, en su propia esencia está la existencia.

La noción de Dios es justamente la de un Ser Absoluto e Infinito razón de todos los demás seres. Este Ser ha de ser infinito y absoluto, el todo superior en que los parciales estén contenidos (panenteísmo) y su razón última. El Ser es lo que llamamos Dios. El nuevo método ha conseguido establecer una Metafísica al margen del dogma.

### **La Filosofía Práctica y el Curso de Derecho Natural**

Teoría del Derecho: Ahrens abordó en sus trabajos sobre Derecho la práctica totalidad de los aspectos relacionados con el ámbito jurídico. No estaba de acuerdo con la Escuela Histórica porque considera preciso que el derecho se fundamente en la naturaleza humana. La diferenciación Moral-Derecho, la armonía como unión de los factores individual y social, sin disolver uno u otros elementos de la personalidad humana, y el papel de las ideas divinas como principios objetivos en que fundamentar el Derecho, constituyen la base y el contenido esencial de la teoría de Ahrens. Para Ahrens la Historia no puede, en ningún caso, ser la fuente del Derecho. Los principios de la vida, del Derecho, del Estado hay que buscarlos en la razón, esa facultad superior distintiva del ser humano. Gracias a ella, somos capaces de elevarnos por encima de la experiencia que, únicamente, nos proporciona ideas individuales y arbitrarias, como el placer y captar las ideas innatas, que son supremas y eternas. Ellas son las leyes eternas de la Naturaleza y a ellas el hombre debe ajustar sus acciones. Es de esta forma como las ideas divinas del Bien, la Justicia, la Verdad, etc, se convierten en auténticas pautas de comportamiento para el ser humano. El hombre es semejante al Ser Absoluto e Infinito y su destino último, la realización de su esencia, es asemejarsele. Para ello debemos realizar el Bien supremo, que contiene los bienes particulares de la Belleza, la

Verdad, la Justicia, etc, es decir, las esencia o atributos de Dios. El hombre tiene como destino la realización de esos bienes en las diferentes esferas de su vida: el Arte, la Ciencia, el Derecho, etc. Para referirse a ese destino global cuyo objetivo es el Bien, Ahrens habla de la ciencia de la Ética. Para cada uno de los fines de la vida señala su función; la Religión (para alcanzar la intimidad con Dios), el Arte (para realizar la belleza), la Moral (para hacer el bien) o la Ciencia (para llegar a la verdad). En este sentido hay que entender el carácter ético, que siguiendo a Krause, debe revestir el Derecho.

Ahrens distingue una doble función en el Derecho, por un lado, tiene la misión global, ética, de proporcionar todos los medios o condiciones requeridas por las demás esferas de la vida del hombre para su efectiva realización. Por otro lado, posee una función propia, específica, que consiste en realizar el bien de su esfera especial, de esto resulta la Justicia. Este fin es, un medio para lograr el Bien global.

La clave de la teoría social de Ahrens está precisamente en esa relación entre las diferentes esferas de la vida. Cada una de ellas debe gozar de autonomía y diferenciarse de las restantes, pero no puede olvidarse que cada una de ellas forma parte de un todo superior, participan de un destino común y, por lo tanto, debe estar íntimamente unida a las demás. Se trata de una concepción organicista en la que se conjugan perfectamente la individualidad y la totalidad.

La Teoría del Derecho de Ahrens tiene un carácter esencialmente organicista. Lo mismo se puede decir con respecto a su Teoría Sociopolítica. Ahrens traslada al conjunto de la sociedad, a la que compara en múltiples ocasiones con un organismo vivo, las leyes de todo ser, es decir, la unidad, la diversidad y la armonía. Esto significa que el factor individual y el comunitario deben armonizarse en una síntesis superior. Este esquema será válido en la aplicación al Derecho, a la Sociedad y a la Política. En el fondo de esta concepción organicista se halla un rechazo de las tendencias mecanicistas que creen que la sociedad está fuertemente dividida y en ella sólo rige el egoísmo.

El autor explica las diferencias y correspondencias existentes entre el Derecho y la Moral. El principio de Derecho y legislación debe ser distinto de la Moral, pero no puede ser separado de ella, ni serle contrario. Si el fin de ambas es el Bien, sus espacios

confluyen claramente. Pero el bien del que se ocupa el Derecho no es el Moral. La esfera Moral es superior en el sentido de que abarca todos los hechos de la vida del hombre, mientras que el Derecho sólo a aquellos que son condición para el cumplimiento de otros fines de su destino. Semejante visión de la Moral y el Derecho conduce a pensar que a medida que la sociedad vaya madurando, con el paso del tiempo, una creciente moralidad entre los hombres dará por resultado la progresiva desaparición del Derecho. Pero Ahrens se niega a aceptar ese resultado y asegura que el Derecho y su institución especial, el Estado, seguirán existiendo siempre, independientemente del grado de perfección a que llegue la sociedad.

La importancia capital que la Moral tiene en el conjunto del sistema ahrenista se refleja en la dimensión de su esfera, que todo lo abarca. En función de su concepción organicista se justifica que la Moral no debe ser ajena a ninguna de las restantes esferas de la vida del hombre y, en consecuencia, tanto la riqueza material de los individuos como la instrucción de los niños deben revestir un carácter moral básico. Ahrens deja muy claro que no se trata de una moral religiosa, es decir, que la moral no coincide con las diversas confesiones particulares.

La Moral debe existir en la sociedad y en la educación con independencia de las manifestaciones religiosas concretas. Su moral consiste en la realización del bien, por el puro hecho del bien mismo. Nuestra razón nos eleva hasta la idea suprema del bien y lo presenta a nuestra conciencia como un deber al cual adecuar nuestra conducta. La voluntad lo acepta como tal, libremente, porque ha visto que es esa la esencia de su naturaleza. Ahrens rechaza la posibilidad del mal absoluto en el hombre debido al optimismo de su concepción antropológica. En el ámbito del Derecho, para Ahrens las penas contempladas no deben tener como fin último el castigo del infractor de la ley sino su “reinserción social”, que siempre resulta posible dada su bondad.

La importancia que a la moralidad del hombre se concede en la filosofía krausiana es otro de los elementos claves que heredarán sus discípulos. Esa preocupación moral, también es considerada como el elemento fundamental de la herencia krausiana en pensadores como Giner. Se revestirá de un tono, esencialmente, laico con el fin de que una sociedad cada vez más secularizada, no caiga en el caos del hedonismo sensualista

y la ausencia de valores. La Moral encuentra en su separación de la Religión el mecanismo defensivo para su supervivencia.

Las dos ideas de mayor relevancia en la definición que Ahrens hace del Derecho son las de bien y condición. El primero el fin que está llamado a realizar todo ser de acuerdo con su esencia. Con él satisface el autor dos de los requisitos básicos que demanda el Derecho: que tome como punto de partida la naturaleza humana y su fundamentación en un principio objetivo.

La segunda está directamente relacionada con uno de los atributos del hombre: la finitud. A diferencia de Dios, los seres finitos se caracterizan por su insuficiencia, por su limitación. Son seres condicionados y que por lo tanto precisan de una serie de medios (condiciones) para el desarrollo de su vida. La condicionalidad del hombre es la que debe satisfacer el Derecho mediante la provisión de los medios, tanto físicos como espirituales, necesarios en cada momento por cada individuo. Solamente de esa forma puede el hombre llegar a cumplir su destino. De ahí la absoluta necesidad del Derecho. El Derecho, es el conjunto de las condiciones dependientes de la acción voluntaria del hombre y necesarias para la realización del bien y de todos los bienes individuales y sociales que forman el fin racional del hombre y de la sociedad.

Teoría sociopolítica: El Estado debe acometer una sola función, pero de carácter doble; la estrictamente jurídica, que representa su fin especial, directo, y la debida a su condición de garante de la manutención de la justicia en la relación de todas las demás esferas entre sí y con el Derecho mismo. Éste es un fin indirecto y final.

Uno de los mayores esfuerzos teóricos del autor será la conjunción de la autonomía de cada ámbito de la vida del hombre con la interdependencia que los une. Para ello recurre Ahrens a la confusa “distinción sin separación” y “unión sin disolución”, que se convertirán en el núcleo de la teoría krausista del Derecho y que tiene sus raíces en la noción krausiana de “separar sin desgarrar”.

Ahrens atribuye una cierta legitimidad a la tutela temporal del Estado sobre las demás esferas en virtud de su insuficiente desarrollo histórico. El autor se muestra, profundamente, crítico con los abusos del Estado que domina y avasalla todo. No se

olvida de apuntar que el abuso en este ejercicio pasajero justificaría la emancipación de las instituciones afectadas. Y, además, se preocupa de mitigar el tremendo poder del Estado. Lo importante es que el Estado no representa sino un órgano más del todo social y su omnipotencia tiene graves consecuencias.

Pero, temeroso de cualquier extremismo, tampoco está de acuerdo con la concepción abstencionista del Estado que lo reduce a un mero espectador. Su intervención está, plenamente, justificada por la necesidad de que la justicia reine en todas las esferas de la vida. Ahrens incide en que lo importante es averiguar dónde debe comenzar y dónde debe concluir la acción del Estado.

También denuncia la inacción del Estado, apelando a su compromiso con el destino global de la humanidad. Éste debe evitar sus desviaciones autoritarias, en función de su limitación a la esfera jurídica y el respeto de la autonomía de las demás. Según Ahrens el Estado debe asegurar una existencia humana digna.

Pese a proclamar la igualdad de todos los hombres en el campo del Derecho y el Moral en virtud de su identidad de esencia, en el campo material como en el intelectual, Ahrens reconoce no sólo la desigualdad real, sino la imposibilidad de una situación contraria. La desigualdad es, por tanto, el fruto lógico de una irrenunciable libertad individual. El hombre es un yo que necesita satisfacer su personalidad en el orden material de las cosas, es decir, con derecho a la propiedad privada. La garantía y protección de dicha propiedad constituye curiosamente una de las funciones elementales del Estado. Pero el Estado debe facilitar a los individuos la posibilidad de tener dicha propiedad, pero su papel como benefactor no debe ser tan exagerado, como para dar lugar a que los individuos no hagan nada por el hecho de tener todas sus necesidades cubiertas.

En Ahrens conjuntamente con sus aspectos más liberales y progresistas, hay mucho de conservadurismo en el sentido de hacer que determinadas cosas permanezcan tal y como estaban previamente. Por ello, gran parte de sus ideas más avanzadas estaban determinadas por una actitud defensiva frente a los peligros de revolución y caos social con que los pensadores moderados del XIX se veían más amenazados a medida que avanzaba el siglo. Un ejemplo es la defensa del asociacionismo. Entre los argumentos

esgrimidos, Ahrens menciona la superación del espíritu egoísta a favor del sentido de comunidad (la socialización del individuo), cuya virtud es la garantía de un progreso tranquilo. Por un lado, pueden detectarse elementos progresistas como la inconformidad con la situación presente que todo reformismo implica y que lleva a propugnar el cambio: la sociedad debe avanzar hacia el ideal. Por otro lado, existen también elementos de innegable carácter moderado en su reformismo, que debe atender a la realidad histórica, y debe suponer una continuidad, no una ruptura.

La reforma es concebida como la vía más adecuada para el progreso de la sociedad. Garantiza que tal proceso se produzca de forma gradual y por cauces pacíficos. Como acontecerá con los krausistas españoles, Ahrens llega a considerar la posibilidad de la revolución como único medio para remover los obstáculos al progreso. Pero se trata de situaciones excepcionales en las que no hay otra alternativa, e incluso en esos casos la revolución ha demostrado traer consigo grandes males. Por ello Ahrens prefiere, la marcha lenta de la sociedad y condena sin paliativos la revolución.

Ahrens es muy crítico con el socialismo por considerarlo como la encarnación del materialismo y la falta de moralidad. Para él el socialismo pretende llevar hasta el máximo el lado objetivo del hombre, del mismo modo que el individualismo pretendía hacerlo con la parte subjetiva. Lo sensato en esta cuestión es mantener un punto intermedio, que es lo que Ahrens propone. Ésa es la línea del liberalismo progresista que surge con fuerza en 1848 y que supone una ruptura con el viejo liberalismo de fuerte impronta individualista, y un mayor desarrollo de los aspectos sociales del hombre, de la que el Krausismo será un buen ejemplo en España. Ahrens desarrolla una idea vital para esa evolución interna del liberalismo, la de solidaridad, que es imprescindible para el desarrollo de la sociedad dada la condicionalidad del hombre y que se opone directamente al egoísmo, odiado por todos los krausistas.

Ahrens lleva a cabo toda una línea de oposición a la corriente de pensamiento más emblemática de ese viejo liberalismo individualista, el utilitarismo. Para Ahrens la libertad es un medio para el bien y no un fin. Realiza una distinción entre la libertad propiamente dicha y el libre arbitrio. Es precisa una noción clara de la libertad, idea que ha evolucionado conociendo en su desarrollo tres grados. El primero, de carácter sensible, que Ahrens identifica con una libertad animal centrada en las pasiones. Un

segundo grado en el que alcanza un carácter reflexivo y en el que predomina el cálculo de interés egoísta. En su tercer grado, la libertad se hace racional o armónica (orgánica) en el marco de una visión del hombre como un ser social integrado en un todo y no como un ser aislado. Esta libertad debe desplegarse por todos los ámbitos de la vida (en política, en religión, etc) y no es en absoluto incompatible con la Moral.

También en el campo económico debe darse la libertad y Ahrens es partidario de la libertad de mercado. Pero, dados los excesos que en este terreno se estaban produciendo con la revolución industrial, Ahrens mitiga el liberalismo económico dotándolo de una dimensión moral. El resultado es una especie de librecambio ético que impide la competencia desleal e inhumana en un campo en el que la conducta materialista podía dar lugar a grandes desajustes sociales. Ahrens advierte la necesidad de hacer un uso bueno y justo de la propiedad privada. Y en casos extremos el autor llega a hablar, incluso, de ciertos tipos de expropiación por parte del Estado para corregir determinadas actitudes y situaciones económicas socialmente impermisibles.

Referido a la forma de gobierno y el modo de su elección, Ahrens se manifiesta a favor de un gobierno de carácter constitucional. Siente predilección por un sufragio censitario en lugar de su modalidad universal, que reflejaría mejor la soberanía popular puramente democrática. El rechazo del sufragio universal es consecuente con su visión orgánica de la sociedad, que para Ahrens no está constituida por la mera suma de voluntades individuales. El resultado de aplicar la ley igualitaria de un hombre un voto sería el despotismo de las masas, pero según él éstas carecen de la madurez precisa para ejercer semejantes funciones políticas.

La Constitución supone la plasmación por escrito de las leyes fundamentales que deben regir la organización de todo Estado. Para que sea completa, ésta debe componerse de una base racional, que marca el ideal hacia el que tender, una base histórica, que la dota de actualidad, y una base nacional, que recoge la especificidad de la nación a la que se refiere. Siempre aplica la misma teoría: ideas, hechos y circunstancias concretas.

En la organización del Estado, Ahrens establece la división tripartita de poderes. Diferencia el poder gubernativo del ejecutivo, con el que suele confundirse. El primero,

que corresponde al Estado, tiene como misión la dirección unitaria del conjunto y su supervisión. El ejecutivo, que permanecería subordinado al anterior, consta del poder judicial, cuya misión última es la salvaguarda del Estado de derecho, y del administrativo. La función de este último consiste en velar por el bien en cada esfera de la sociedad y de ahí que se organice en diversos departamentos ministeriales, uno para cada fin de la vida. A través de ambas instancias cumple el Estado los dos fines: establecer la Justicia y contribuir al bien general.

Pero aún quedaba un poder legislativo. Es aquí donde Ahrens asegura llevar a cabo la más significativa aportación a la teoría de la organización del Estado: la representación orgánica o de intereses sociales. De acuerdo con la teoría krausiana de la sociedad, Ahrens establece un sistema bicameral en el que se representan, por un lado, los ordenes especiales de la familia, el municipio, etc y, por otro, los fines de la vida (económico, religioso...). En la elección de las asambleas familiares, municipales y provinciales puede tomar parte todo el cuerpo de la nación, aunque considera la posibilidad de que los padres de familia dispongan de un voto doble, y en la de las cámaras de Industria, Agricultura, etc. aquellas personas con intereses en cada orden. Ahrens introduce, además, la figura del asesor o presidente de cada orden para que represente los intereses de su Asamblea en las restantes. El resultado en el orden general son la Asamblea Nacional, como expresión del primer orden, y la Asamblea de los Estados, como expresión del segundo. En ella considera Ahrens que debe existir un lugar para la aristocracia, dado que por su especial arraigo en Europa representa un interés más en la sociedad. De este modo, se logra un equilibrio entre conservación y progreso.

### **La Filosofía de la Historia**

En la Filosofía de la Historia hay influencia krausiana. El optimismo que florece a lo largo y ancho de la obra de Ahrens procede, básicamente, de la confianza que deposita en el hecho de que, en su constante progreso hacia el Ideal, la Humanidad conseguirá alcanzar su meta. Esa meta, el fin de los hombres, no es otro que el progreso social y Ahrens, a menudo, habla con gran seguridad sobre la sociedad más perfecta que tiene que llegar.

El Bien, el fin último de la vida, triunfará tarde o temprano porque es un objetivo justo y la Justicia es divina. Dios quiere el bien y por ello la Humanidad cuenta siempre a lo largo de su recorrido histórico con la guía de la Providencia para cumplir su destino. Ahrens no rechaza la Alianza de la Humanidad como objetivo final de la civilización. Para Ahrens el estado de imperfección de las cosas no es más que el resultado de la inmadurez bajo la que aún se encuentra el proceso histórico.

#### **4.2.2. Guillaume Tiberghien (1819-1901)**

Tiberghien se convirtió en el abanderado de la filosofía krausista en toda Bélgica. Desde allí penetraría con el Krausismo en España, Italia o Latinoamérica. En 1834 se creó en Bruselas la Universidad de Bélgica (Universidad Libre de Bruselas desde 1842) como iniciativa de la masonería belga y de determinados sectores liberales que veían como una amenaza la ofensiva católica en materia educativa que supuso la Universidad de Lovaina.

La evolución ideológica de la Universidad durante el resto del siglo fue, estrechamente, ligada a la experimentada en el seno de la masonería. Es así como podemos entender la progresiva radicalización de la misma, relacionada con la introducción de sectores librepensadores en la masonería belga. La actitud de Tiberghien se irá decantando cada vez más como defensiva frente a tales tendencias. El materialismo positivista, el ateísmo, e incluso el agnosticismo se convertirán en el centro de atención. La filiación política de corte liberal de Tiberghien es evidente.

Con Tiberghien la divulgación de la filosofía krausiana llega a su momento de mayor brillantez y claridad expositiva. Demuestra una gran capacidad para la difusión y asimilación de la doctrina de Krause desde su *Ensayo sobre la generación histórica de los conocimientos humanos*, publicado en 1844.

Como ya hiciera su maestro Ahrens, quiere mantener la distancia con respecto a cualquier tipo de especulación sobre el carácter ecléctico de su doctrina. Tiberghien establece dos diferencias esenciales entre el eclecticismo y el sistema unitario completo que él defiende. En primer lugar, los eclécticos suponen que la verdad entera se

encuentra en la historia, de forma que una simple recopilación de los fragmentos de las diversas escuelas filosóficas basta para alcanzarla. El sistema krausista insiste en la imposibilidad de adquirir toda la verdad en el curso de la vida y desde luego cree que en el desarrollo histórico precedente sólo se ha conseguido un grado muy imperfecto de conocimiento, muy poca verdad. Con Krause se abre una nueva etapa que marca el camino a seguir para progresar en la senda de la verdad.

La segunda diferencia estriba en que, para llevar a cabo esa supuesta selección de verdades parciales precedentes, es preciso disponer de un principio que sirva de criterio efectivo para discernir entre el error y la verdad. Por un lado, ésta es la línea que marca la separación del eclecticismo con respecto al sincretismo, que lleva a cabo dicha selección de forma confusa porque carece de base para el discernimiento adecuado, y por otro, entre el eclecticismo y el unitarismo, que goza de semejante principio superior.

Tiberghien también presenta novedades, a pesar de que sus contenidos son extraídos íntegramente de doctrinas precedentes. Entronca la doctrina de Krause con el desarrollo de la filosofía kantiana, incluso en el aspecto del método, severidad y búsqueda de certeza que, sin embargo, no abandona nunca el carácter cartesiano. Y reconoce la similitud de los principios krausianos con los propios de los otros sistemas filosóficos más destacados del idealismo alemán poskantiano: Fichte, Schelling y Hegel. La gran diferencia entre esos autores y Krause, así como la novedad de este, estriba fundamentalmente en el hecho de ser el primero que presenta tales principios de una forma metódica y completa.

Pero el carácter esencialmente krausiano de su obra lejos de alterarse, permaneció indemne. Durante toda su vida se mantuvo fiel a la doctrina de Krause. El Krausismo suponía una superación del tradicionalismo reaccionario que se mostró eficaz cuando el progreso, la libertad de pensamiento y el racionalismo que portaba mantuvieron su carácter moderado. Cuando el potencial de tales principios fue más intensamente explotado, la posición político-social del Krausismo fue quedando cada vez más obsoleta. Tiberghien no fue capaz de sumarse a los cambios de la cultura de su época porque ya tenía una edad avanzada, por lo que se vio desbordado por la sucesión de acontecimientos.

### **El sistema de la ciencia**

Como Krause, Tiberghien parte de una concepción unitaria de la ciencia cuyo rasgo principal es el orgánico. Su carácter orgánico, sistemático, es su forma del mismo modo que el conocimiento, el saber, es su fondo o contenido.

Tiberghien afirma que toda la ciencia debe ser sistemática y la clave para ello está en el método. Examina las posibilidades del método a seguir por la ciencia y caracteriza al método krausiano como crítico, frente al dogmático. Este último se basa en la afirmación sin pruebas (hipótesis) y no discute sus contenidos, sin embargo, el método crítico, al que se acogen los sistemas racionalistas en general, se fundamenta en someter todo el análisis y la evidencia. Lo ideal sería armonizar ambos métodos y al fundamento cierto inicial acompañarlo de su desarrollo positivo de los principios establecidos previamente. En este sentido debe entenderse la clasificación que Tiberghien hace de su propia doctrina como un dogmatismo razonado, lo que podría resultar sorprendente dado el rechazo que el autor mostró siempre hacia el dogmatismo.

La constitución del método descrito (crítico-dogmático) se acoge a las leyes de la tesis, la antítesis y la síntesis. Esos tres momentos se corresponden desde el punto de vista del método con el análisis, la síntesis y la construcción.

En el caso de la inducción da lugar al análisis, mientras que la síntesis se caracteriza por el procedimiento deductivo. El hecho de que ambos momentos sean necesarios e insuficientes a un mismo tiempo da lugar a una tercera fase orgánica del método de la ciencia o construcción, en la que se combinan las dos anteriores para dar lugar a la certeza, clave de la propia ciencia o conocimiento cierto.

## La Analítica

La Analítica es una parte sustancial de la Ciencia, es necesario empezar por ella para su construcción. Se compone de una fase de observación (experiencia), otra de generalización y una última dialéctica. Consiste en expresar toda la idea del yo. La intuición del yo nos proporciona un hecho primigéneo de la conciencia que precede a todo. Las características de esta idea son inmediatez y certeza. Es por ello que el yo se convierte en el punto de partida de la ciencia, porque satisface los requisitos de verdad y universalidad que para ello son precisos. La importancia que los krausistas conceden al método analítico reside en su capacidad de certeza. La certeza es, junto con la verdad, el fin del pensamiento. Es la conciencia de la verdad y su carácter es la evidencia. Para Tiberghien, la certeza se encuentra en los hechos de conciencia y, es por ello, que reivindica su legitimidad. En este tipo de conocimiento, la intuición es subjetiva y es lo que el autor denomina como conocimiento indeterminado. A continuación se procede a determinar la naturaleza del yo que la define, es decir, que es un ser uno, el mismo y todo.

El resto de la Analítica supone una elevación gradual hacia el conocimiento del principio de la Ciencia (Dios), es decir, hasta el punto de partida de la siguiente fase, la Sintética. Pero semejante objetivo no puede alcanzarse sin pasar previamente por una de las cuestiones centrales de la filosofía, en general, y de la krausista en particular: la existencia de Dios.

En su *Teoría de los infinito* (1846), Tiberghien distingue entre causa y razón. Mientras que el principio de causalidad obra exclusivamente en un ámbito temporal, el de la razón suficiente se refiere al eterno. A partir de ahí, se habla del ser finito, que Tiberghien define como aquel limitado, falto de realidad, de esencia, y de lo infinito como lo completo o a lo que nada le falta. Se acude también a la diferencia típica entre infinitos relativos y absolutos ya que considera que hay infinitos más infinitos que otros.

Para el autor la pregunta por la existencia de Dios no puede plantearse porque la distinción entre esencia y existencia sólo puede contemplarse en el caso de los seres

finitos, pero nunca en el de un ser infinito y absoluto como Dios, que no tiene límite y al que nada falta.

El resultado lógico de todo el planteamiento precedente es que si existe alguna cosa, Dios existe. La constatación de un ser cualquiera lleva a preguntarse por su causa. Por lo tanto, se pregunta la existencia de un ser infinito y absoluto causa de todo y sin causa (incausado), es decir, Dios.

En la *Lógica*, Tiberghien confirma la posibilidad de la metafísica como ciencia que ya defendiera su maestro en contra de Kant. Como Krause y como los demás krausistas, Tiberghien tampoco acepta la demostración como vía de conocimiento válida en el caso de Dios ya que el principio es indemostrable y debe ser reconocido de una manera intuitiva. Por esa razón, su primer principio es abordado en la *Analítica*, donde el modo de conocer es el intuitivo, verdadero y universal. Ambos son objeto de una intuición intelectual o conocimiento indeterminado. Ésa es la tercera vía, la única válida, que el autor denomina dialéctica, la misma que siguió Krause.

Podríamos pensar que tal afirmación resulta contradictoria, es decir, aceptar la existencia de Dios y su conocimiento como indemostrable y al mismo tiempo considerarla como algo propiamente científico. Pero Tiberghien distingue entre la ciencia y la demostración. Todo lo demostrable es ciencia, pero no toda la ciencia es demostrable, porque ése es el método de conocimiento propio de la parte sintética exclusivamente. La ciencia va más allá de lo demostrable y, acoge en su seno varias verdades. El hecho de que algo sea indemostrable no deja de hacerlo razonable y por tanto científico.

La reflexión que Tiberghien hace en su obra sobre el infinito radica en que éste no es otro que el del hombre como ser finito, la Naturaleza y el Espíritu como los infinitos relativos que son la razón de la doble esencia del hombre, y la necesidad de recurrir a un ser superior razón de lo material y de lo espiritual, Dios. Ello nos introduce ya de pleno en la *Sintética*, pues determina esta parte la esencia y el contenido de Dios. Todo este proceso analítico se puede resumir en “yo soy, luego Dios existe”.

### La Sintética

Esta parte del Sistema fue poco desarrollada en general por los krausistas, por causas lógicas, pues una vez establecido Dios, su existencia y su naturaleza, la Sintética no es más que un desarrollo formal para dotar de rigor científico a lo que ya se sabe por la Analítica y con Dios como base es fácil desarrollar el resto.

El esquema aplicado al desarrollo de la Sintética es el mismo que aplicaría al de las categorías. Se procede en un primer momento a considerar a Dios *an sich* (en sí mismo), es decir, en su naturaleza. Es presentado como el ser infinito y absoluto (absolutamente infinito e infinitamente absoluto), el ser uno y simple, completo y perfecto, causa y razón de todo, etc. El primero de sus atributos es el bien y el segundo el amor, que pone de manifiesto la dimensión sentimental que existe en Dios. Después se lleva a cabo un análisis de Dios *in sich* (en su contenido). Es éste el lugar en que Tiberghien expone su doctrina del Universo, que no es en realidad sino el recorrido descendente o invertido del ascendente seguido para llegar hasta Dios desde la constatación de los seres finitos. Así nos encontramos ante el mundo físico que supone la Naturaleza, el mundo espiritual y la unión armónica de ambos en la Humanidad que no se limita, únicamente, a la terrestre, sino que es universal. Existe un esfuerzo krausista por restaurar la dignidad de la Naturaleza. Semejante postura, resulta posible gracias a su concepción de Dios como esencia que contiene a la vez, lo físico y lo espiritual y que supone una corrección del espiritualismo radical y de las teorías que desprecian la parte corporal del hombre.

Esta doctrina que Tiberghien denomina espiritualismo racional (y que se corresponde con una de las divisiones que realiza de los sistemas filosóficos en relación a su forma de concebir el mundo) reconoce el carácter elevado y divino de la naturaleza por formar parte de Dios y restablece así un difícil equilibrio entre lo material y lo espiritual a través de la fórmula orgánica que caracteriza al eclecticismo krausista: distingue el espíritu y el cuerpo sin separarlos, los une sin confundirlos.

La cosmología krausista expuesta es en realidad una teología. Por ello se representa en esferas más grandes que encierran sucesivamente a la Naturaleza y al Espíritu, a ambas en la Humanidad y a todas ellas en Dios, de manera que se expresa la

superioridad de Dios (trascendencia) y la continencia de todo en él (inmanencia) de forma simultánea. Se evita así la identificación absoluta entre Dios y el Mundo que conduce al panteísmo y que nos pone, directamente, en contacto con la tercera fase de la Sintética: la relación de Dios con los seres. La relación de ambas esencias (espíritu y materia) con Dios es de subordinación, mientras que la relativa a ellas mismas es de coordinación (igualdad), hecho este último que será crucial para su teoría sobre la Sociedad.

En su clasificación de los sistemas incluye el deísmo, que concibe a Dios como una realidad personal y trascendente, separada del mundo. De esa forma, tanto la libertad del hombre como la Providencia de Dios en el mundo, quedan aseguradas, pero se rompe con su vínculo de manera que no sólo se pierde el carácter divino del mundo sino que se establece la imposibilidad de cualquier relación racional entre ambos. Ello es irreconciliable con uno de los principales objetivos del autor y de la doctrina krausista, en general, la relación entre el hombre y Dios. Además se rompe todo esquema moral que sirve para determinar la actividad práctica del hombre en la vida, de acuerdo con su carácter divino y de participación de las ideas del Bien, la Justicia, etc.

Pese a su rechazo general del panteísmo, Tiberghien llevó a cabo una defensa de este sistema en ocasiones, especialmente, cuando se le tacha de ateísmo<sup>437</sup>. Entonces destaca el carácter eminentemente religioso del mismo. Tal actitud es lógica si tenemos en cuenta que el Krausismo en general fue siempre tachado de panteísmo. Krause intentó desmarcarse, desde un comienzo, de las doctrinas panteístas que profesaban sus contemporáneos. Con la idea del “panenteísmo”, se lograría que el hombre pudiera conocer racionalmente a Dios, pues conserva un vínculo con la esencia de la que procede y podría así volver a la unidad última con el Ser del que procede. Se mantiene el carácter trascendente de Dios como algo superior al mundo, lo cual deja a salvo la libertad del hombre.

---

<sup>437</sup> El ateísmo es, en un sentido amplio, la no creencia en deidades u otros seres sobrenaturales. En un sentido más estricto, el ateísmo es la posición que sostiene la inexistencia de deidades. Para más información, consúltense: MARSET, JOAN CARLES: *Ateísmo y laicidad*, Madrid, Catarata, D.L. 2008, 174 p.; RIVERA DE ROSALES, JACINTO; CUBO, ÓSCAR: *La polémica sobre el ateísmo: Fichte y su época*, Madrid, Dykinson, 2009, 544 p.

Tiberghien afirma que Dios es la causa temporal del mundo, y por tanto trascendente a él, a la vez que su razón eterna (y de ahí su inmanencia). El acto de tomar aislado cualquiera de estos dos aspectos da lugar bien al dualismo, bien al panteísmo. No se trata más que de la aplicación al campo de las relaciones entre Dios y el Mundo de la ley de la vida: unidad (panteísmo), variedad (dualismo) y armonía (panenteísmo), confirmando así que toda la filosofía es una aplicación concreta de las categorías que constituyen el sistema.

En el Krausismo español nos encontraremos con un recurso al panenteísmo a la hora de tratar la cuestión de Dios por Sanz del Río y sus discípulos. Krause había afirmado que el mundo está en Dios y lo mismo hizo Tiberghien.

### **Filosofía práctica de Tiberghien**

Aunque ya Krause había insistido en el carácter práctico de su filosofía, su dedicación a la elaboración del Sistema no dejaba de ser una labor especulativa. Con Ahrens la doctrina krausiana va adoptando ya un mayor cariz práctico, dado que se desarrolla su esquema en determinados sentidos concretos, especialmente en el campo del Derecho y del Estado. En el caso de Tiberghien la carga práctica de la filosofía krausista no hace sino incrementarse.

Su misión principal fue la de aportar el Ideal, el camino hacia el que la Humanidad debe tender en su comportamiento, y de ahí la importancia que tiene el Derecho Natural. A partir de ahí entraba en juego la segunda fase, la práctica, en la que la política debía encargarse de guiar los acontecimientos hacia ese Ideal. Tiberghien se muestra firme en la creencia que el Ideal, que su filosofía anuncia, se cumplirá y de que nada podrá detenerlo. Pero es consciente de la lejanía del Ideal en la sociedad en la que le ha tocado vivir.

Moral: Se puede empezar la presentación de esa filosofía práctica por la Moral. La Moral ocupa una esfera de la vida que, impregna todas las restantes y en ocasiones incluso las determina.

En el caso de la Moral, la declaración de neutralidad (lo que se ha denominado, en el caso del Krausismo español, la moral laica) llevaría a importantes fricciones con la Iglesia, ya que no se concebía una moral al margen del catolicismo. De ahí la reiterada insistencia de Tiberghien en hacer comprender que su moral no era irreligiosa.

La espina dorsal de la moral propuesta por Tiberghien la conforman los *Mandamientos de la Humanidad* de Krause, que su gran admirador belga tradujo al francés tras la publicación del manuscrito inédito krausiano por Leonhardi en 1871. Ya Sanz del Río había introducido en su traducción del *Ideal* de Krause dichos mandamientos.

Tiberghien concibe la Ética o filosofía moral como la ciencia que se ocupa del Bien, es decir, del destino global del hombre en que se encierran todos los bienes particulares: la justicia, la verdad, etc. Dentro de ellos corresponde a la Moral ocuparse del Bien. Éste es definido por el autor como la realización por parte del hombre de su esencia, de su naturaleza, y de ahí que se conciba el mal como algo pasajero que surge del desconocimiento del bien.

Esa esencia forma parte de la esencia de Dios y por esta razón el bien es divino. En efecto, su máxima moral es: haz el bien por el bien, sin importarte su resultado. Si Dios es el bien y el destino del hombre consiste en asemejarsele, necesariamente habrá de hacer el bien. Con ello no debe obtenerse más recompensa porque el propio carácter divino del bien es un móvil suficiente para llevar a cabo una vida virtuosa. Ese mismo carácter divino es el que hace que la razón nos presente el bien como una obligación; quien conoce todo esto está obligado a actuar así y por eso la realización del bien se concibe, ante todo, como un deber. Una de las principales características de esta moral es la libertad. El hombre quiere el bien cuando lo conoce y por eso cumple esos deberes libremente.

La doctrina de Cristo propone un premio final, la salvación, cuyo poder para motivar las acciones de acuerdo con la moral cristiana había tenido una gran efectividad histórica. Pero para el Krausismo ésa no era una moral libre porque se basaba en el temor, una forma de coerción de la conciencia.

Educación: El hombre dispone de la razón, como órgano divino, para conocer las ideas eternas por las cuales se guiará nuestra voluntad. De la definición que Tiberghien da de la moral, el “arte de vivir racionalmente”, se puede deducir sin dificultades su primera característica, la racionalidad. Tanto es así que Tiberghien propone como consigna general: el ser fiel a la razón y seguirla en todo momento sin importar lo que suceda.

Desde una perspectiva epistemológica es el racionalismo el que mejor expresa la naturaleza de su doctrina. Defiende con tenacidad el papel fundamental que la experiencia debe desempeñar como corroboración de lo dado a priori y afirma con rotundidad que no admiten nada contrario a la observación. Lo que Tiberghien no podía aceptar era el exclusivismo positivista (de igual modo que tampoco lo hacía con el idealismo subjetivo y absoluto) que negaba la validez de cualquier vía de conocimiento al margen de la experiencia. Con el fin de corregir ese empirismo radical, Tiberghien proponía la complementariedad entre la experimentación y una fase previa de elaboración teórica. Se trataba de formular hipótesis, de partir de las ideas a priori y luego buscar si se corroboran, o no, a través de la experiencia. Se trata de una combinación de inducción y deducción.

Para Tiberghien el método experimental sólo es capaz de conocer el mundo físico y es por ello válido para las ciencias naturales, pero nada tiene que decir en el terreno espiritual, precisamente aquél en el que se desarrollan las ciencias morales. De ahí que todo materialismo sea incapaz de brindar al hombre una moral adecuada, ya que no es capaz de elevarse sobre los hechos hasta la esfera de los principios. También aquí cobra sentido la clara preferencia del autor, común a todos los krausistas, por los principios, lo eterno y esencial, frente a los hechos, lo temporal y particular, cuyo reflejo último será la ruptura de la pretendida igualdad de importancia a favor de la Filosofía frente a la Historia. La tercera fase que perfecciona toda división de la Ciencia dotándola de carácter orgánico, su dimensión filosófico-histórica, parte del principio, y aunque llega al hecho, lo acepta y lo tiene en cuenta, lo dirige y determina.

Tiberghien establece una escala de grados de conocimiento, progresivamente más perfectos, que va desde la puramente sensible hasta el eminentemente racional y que se corresponden con las tres grandes edades de la Humanidad que vertebran la filosofía de

la historia krausiana. En la primera, el hombre no se diferencia mucho de los animales porque se encuentra reducido al conocimiento sensible (identificación hombre-bruto, sensualismo, materialismo, positivismo). Durante el segundo consigue ejercitar su entendimiento y llega, a través de la reflexión, a esferas más elevadas en todos los órdenes de la vida. Finalmente, el hombre hace uso de su facultad suprema, la razón, en virtud de la cual puede alcanzar su desarrollo pleno. En esa edad de madurez la vida del hombre es plenamente racional y moral.

Ese mismo racionalismo hace del conocimiento una dimensión tan esencial de la moral que le acerca a planteamientos de carácter intelectualista. Algo así se desprende de la afirmación de que para hacer el bien es preciso conocerlo. De ahí que el primer paso para toda reforma social esté en la educación, que por ello reviste un carácter trascendental en la filosofía krausista.

El intelectualismo adquiere una dimensión moral e incluso social cuando al conocimiento y a la cultura se vinculan, directamente, otros aspectos ajenos de los cuales se supone que es la causa responsable. A este respecto, podemos percibir en Tiberghien una doble preocupación muy propia del momento histórico en que le toca vivir y característica de una mentalidad burguesa de corte victoriano.

Tiberghien establece una identidad total entre ignorancia, vicio y miseria económica. Para él, la pobreza es una consecuencia manifiesta del vicio, no de los bajos niveles de los salarios. Si los obreros gozaran de una cultura adecuada ahorrarían y podrían hacer frente a las crisis periódicas de la economía satisfactoriamente. Pero como son ignorantes se dan al vicio y gastan todo su dinero. Esta idea permite presentar a los patronos burgueses la necesidad de la reforma educativa y moral en términos de eficiencia económica. La razón era muy clara: el obrero ilustrado es más eficiente.

La segunda cuestión consiste en la relación de la cultura y la moralidad con el orden social. La incultura es la causa profunda de los crímenes que padece la sociedad. Y vuelve a recurrir al argumento de los beneficios económicos, que llegan a la fibra sensible de los industriales, para granjearse el apoyo económico a la educación de los obreros. Resulta mucho más eficiente emplear una suma de dinero en educar a una persona que tener que pagar, más tarde, el doble de esa cantidad para que esa misma

persona cumpla en prisión el castigo designado por los crímenes cometidos en función de su ignorancia. El factor que más inquietaba a Tiberghien era la amenaza que para el orden social suponía la permanencia de las masas en la ignorancia.

Tiberghien explotó bien el potencial de temor que la idea de una revolución obrera provocaba en las capas más conservadoras de la sociedad. Siempre vinculó el progreso al cultivo de las mentes de los individuos y reservó a la educación un lugar privilegiado en el conjunto de su pensamiento, porque sólo de este modo podría ponerse fin a ese obstáculo para el perfeccionamiento individual y social que es la ignorancia.

Estado y sociedad: Desarrolla toda su teoría acerca del Estado porque considera que si éste no establece por ley que la instrucción de todos los niños sea obligatoria, y gratuita en los casos precisos, no se superará la situación presente.

El filósofo belga sigue el método orgánico del Estado diseñado por Krause y divulgado por Ahrens. Se opone tanto a la mera reducción del Estado como supervisor como a su omnipotencia. Para aportar una solución a esa disensión entorno a las relaciones del Estado con el resto de la sociedad, recurre Tiberghien al arsenal teórico de la metafísica krausista y encuentra en el organicismo la fórmula adecuada para ello. Llevando las leyes de la vida (unidad, variedad y armonía) al campo del Derecho, interpreta a los partidarios de un Estado absoluto como representantes de la unidad cuyo paradigma social sería el comunismo. Así se lograría consagrar el principio de la igualdad.

Como Ahrens, el Estado es el encargado de realizar el Derecho, que no es otra cosa que la proporción de condiciones al hombre para que pueda cumplir sus fines: el Estado es un suministrador de medios. El Estado se encarga de vigilar que la justicia, el cumplimiento del Derecho, se observe en todas las esferas de la sociedad y por eso existen unas leyes que el Estado puede obligar a cumplir por la fuerza. El resultado es el orden público, que es diferente del moral y privado. Dentro de ese orden público caben aspectos como la Enseñanza porque ésta es una necesidad del hombre para cumplir sus fines en la vida. Su destino está en su esencia, es decir, es un derecho natural y, por tanto, el Estado debe hacer que se cumpla. Esos derechos son precisamente los que hacen que cada individuo vea su libertad limitada, justamente en los derechos de los

demás y en las leyes destinadas a que esos derechos se respeten. De lo que Tiberghien está hablando no es ni más ni menos que del Estado de derecho (en sentido literal, no actual). Esa función específica del Estado no debe atenerse sino al orden especial del Derecho, y no a otros órdenes de la vida.

El caso concreto, al que en ese momento quería el autor aplicar toda su teoría jurídico-social, es la enseñanza obligatoria. Se enfrenta con uno de los principales problemas a que la anhelada enseñanza obligatoria tenía que enfrentarse, la de su confesionalidad. Tiberghien recuerda el principio de autonomía de cada esfera y se muestra partidario de una enseñanza de la ciencia por la ciencia, sin preocupaciones dogmáticas. Lo que el filósofo belga propone es el Ideal, la meta hacia la que debe tenderse, en este caso la enseñanza independiente.

Con respecto al otro polo de fricción, la Iglesia, parte de la diferencia entre Religión y religiones. Se opone radicalmente a la segunda, porque considera que los diferentes credos deben enseñarse en sus respectivas iglesias, pero acepta la presencia de la primera en la educación del niño. Tiberghien hace una distinción entre la confesionalidad, la profesión de un credo religioso determinado; la neutralidad, el culto a la idea religiosa al margen de sus manifestaciones históricas concretas; y la irreligiosidad, el ateísmo o el rechazo no sólo de toda religión positiva, sino de la propia idea de religión.

Ideas religiosas: Una vez rechazado el modelo religioso preponderante en su época, el autor entra en la segunda fase de su análisis que consistirá en demostrar que la inviabilidad del catolicismo no implica la de la religión en general, que es connatural al hombre. Así se abre el camino a la tercera fase que se destinará a la propia teoría religiosa del autor. No se debe olvidar que Tiberghien vivía en un medio social en el que, al igual que en el caso de España, el catolicismo era la norma dominante, es decir, regía la ortodoxia.

Para Tiberghien los credos positivos nada tienen que ver con la religión en sí, que se define como la relación íntima que se establece entre el hombre y Dios. Mientras un determinado credo resulta prescindible, la Religión, en sí misma, es algo connatural al hombre. Esto queda probado, en primer lugar, por argumentos de tipo histórico. La

religión existe en algún grado en todos los pueblos, en todas las épocas, en todas las razas. Es un hecho universal y permanente, por tanto, existe una ley de la historia que prueba que la religión es natural al hombre o un elemento de su naturaleza.

En su postura moderada renuncia al catolicismo, pero no a la religión misma. Es por ello que Tiberghien hace su propuesta religiosa, un racionalismo cristiano que satisfacía al mismo tiempo su condición de filósofo y su dimensión humana y amor a Dios. En definitiva, una armónica conjugación de conocimiento y sentimiento, las dos dimensiones fundamentales del hombre y de la religión.

Como Tiberghien cree en la posibilidad de una metafísica científica, racional, no duda en hablar de una fe racional que supone la base para una religión natural. Reconoce una dimensión sentimental en la religión. Dios está en el corazón de cada hombre, pero el amor a Dios sólo se produce de forma eficaz cuando se ha adquirido su conocimiento. De esta forma la razón, lejos de anular la fe, la fortifica.

Queda claro por tanto que no son ateos como pretendían los sectores más radicales de la Iglesia. De hecho, la lucha activa en el campo intelectual tanto contra el ateísmo como contra el agnosticismo<sup>438</sup> fueron la característica definitoria de la actividad de Tiberghien desde los años 60. Para Tiberghien los agnósticos consideran que toda la religión es ignorancia, misterio y contradicción. Identifica al ateísmo con el positivismo, que al eliminar a Dios de la esfera del hombre deja al individuo a solas consigo mismo, condenado a la autolatría.

Pensamiento político: La posición moderada de Tiberghien en materia filosófica y religiosa, determina su postura en política. Algunas de sus propuestas, como la enseñanza obligatoria y gratuita, demostrarán un talante progresista, mientras que otras encajan mejor con el doctrinarismo.

---

<sup>438</sup> El agnosticismo considera inaccesible para el ser humano todo conocimiento de lo divino y de lo que "trasciende" o va más allá de lo experimentado. Sobre el tema, destacan los siguientes títulos: CORAZÓN, RAFAEL: *Agnosticismo (Recurso electrónico): raíces, actitudes y consecuencias*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, D.L. 1997, 186 p.; VELARDE, JULIÁN: *El agnosticismo*, Madrid, Trotta, 1996, 109 p.

Su opción política puede definirse como liberalismo progresista de carácter moderado, que defiende el carácter esencial de la libertad y la organización en la sociedad y que ve en la reforma gradual y pacífica el mejor medio de llevarlas a cabo. Quizá debería añadirse a esos dos valores fundamentales un tercero, la igualdad. Ésta se basa en el carácter racional de todos los hombres y en su comunidad de esencia y de destino: todos los hombres forman parte del mismo grupo, la Humanidad, y comparten un objetivo común, Dios. Aquí reside la clave de la idea de fraternidad que está presente en toda la teoría social de las alianzas de origen krausiano.

La libertad representa la individualidad del hombre y a ella no se puede renunciar, por más concesiones de carácter social que se hagan. Por eso el liberalismo es la filiación clave de estos autores en materia política. Su concepción de la sociedad es la herramienta teórica clave para superar el individualismo basado en una concepción social atomística. Una vez más, hace su presencia la idea de un todo en el que existen partes que son independientes, pero que a la vez tienen una dimensión superior, global.

Es de esa concepción organicista de la que surge la idea de solidaridad, clave en un liberalismo social que pretende superar el egoísmo. Si el hombre no se vale por sí mismo para cumplir sus fines, está claro que debe adoptar algún tipo de organización que le permita hacerlo. De ahí la trascendencia de la asociación para los krausistas. Como en Ahrens, la asociación conforma el modelo de organización social preferido por Tiberghien. Eso da lugar a la reivindicación de un tipo de representación política de carácter corporativo. Las Cámaras legislativas no deben representar únicamente individuos, sino también intereses sociales mediante la acogida de delegados elegidos por las corporaciones. De nuevo, la posición resulta intermedia entre Estado e Individuo.

Los otros valores en torno a los que se estructura su teoría política, es decir, la reforma y el progreso, los expone Tiberghien en *La política racional y la histórica*. Tiberghien considera la política racional como la deseable, la expresión de la madurez en las relaciones humanas. Debe producirse una composición entre ideas y hechos: la política no es más que filosofía aplicada. Su acción tiene como objetivo conducir desde la realidad dada al ideal deseado. Por eso define el autor la política como la ciencia de las reformas.

Tiberghien cree que para realizar los cambios se debe recurrir a la idea de evolución orgánica en la que hay continuidad, no ruptura. A su vez, rechazaba cualquier vía revolucionaria para conseguir el cambio. Además de continuas, progresivas y mesuradas, las reformas debían ser oportunas. Por ello, entendía Tiberghien que deben tenerse en cuenta la realidad histórica y las circunstancias particulares de cada pueblo a la hora de aplicar las reformas.

El contenido progresista inherente a semejante filosofía resulta obvio y por la misma razón puede apreciarse en toda la concepción sociopolítica de Tiberghien. Y el progreso resulta posible en virtud de la infinita perfección del hombre. Parte de Dios y va hacia él, y ese camino de lo finito a lo infinito es, infinito. Pero la fe en la Providencia y el carácter divino del hombre permiten sostener la creencia plena en el progreso, ley inevitable de la vida.

La distinción esencial entre el hombre y los otros seres de la naturaleza, especialmente los animales, resulta imprescindible para el Krausismo, y de ahí su oposición a los naturalistas que ven en la humanidad una prolongación del reino animal, sin interrupciones en la serie de los seres vivos.

Tiberghien representa un pensamiento dedicado, principalmente, a la superación del antiguo orden social, basado en el privilegio, a favor del derecho en materia social. En religión renuncia a la autoridad eclesiástica y proclama la emancipación de la conciencia humana que cree poder llegar a Dios por sí misma. Ve en el desarrollo intelectual la clave para el progreso definitivo de la Humanidad hacia su objetivo, que no es otro que Dios. En el campo de la Ciencia pretende conservar la Filosofía como saber enciclopédico frente a la especialización y desarrollo crecientes de las ciencias naturales y en el terreno educativo se suma a la secularización.

La creencia sincera y profunda en el paradigma defendido y su articulación frente al tradicionalismo reaccionario, con la Iglesia y el Absolutismo como referentes básicos, impidió al Krausismo afrontar con éxito los últimos años del siglo XIX.

### **4.3. El Krausismo en España: Un intento de cambio social**

Para tratar el Krausismo en España es fundamental hablar, en primer lugar, del marco político y social en el que se encontraba el país en aquel momento para, posteriormente, analizar quién y cómo se introdujo dicho pensamiento en España y con qué objetivos. A su vez también es importante hablar de las características del Krausismo español, que aunque sigue los preceptos del Krausismo europeo, siempre intentó adaptarse a la situación y las necesidades del país.

#### **4.3.1. Situación política y social previa a la creación de la Institución Libre de Enseñanza**

A finales del siglo XVIII las Universidades españolas se habían alejado del Humanismo, ya no impartían el saber como en el Renacimiento, sino que se repetían las mismas enseñanzas, que resultaban anacrónicas e insuficientes, contribuyendo, de esta manera, a acentuar la decadencia de nuestra cultura. Un gran paso para la reforma de la enseñanza superior fue el *Plan de Estudios para la Universidad de Sevilla* (1769)<sup>439</sup> que realizó Pablo de Olavide (1725-1803). A raíz del cual, el 28 de noviembre de 1770, se ordenó que el resto de universidades debía proponer un proyecto de su plan respectivo.

En 1777, Carlos III (1716-1788) abordó la reforma de los seis colegios mayores, pero, finalmente, acabó en fracaso, ya que Carlos IV (1748-1819) los suprime en 1789. Este mismo año estalla la Revolución Francesa, y para evitar una posible influencia ideológica se tomaron varias medidas, entre ellas, se prohibió la entrada de libros procedentes de Francia y en 1791 se suprimieron los periódicos.

A nivel europeo, el sistema de enseñanza liberal apareció con la Constitución francesa de 1793, en la cual ya se reconoce el derecho universal a la educación y el

---

<sup>439</sup> Se puede consultar: OLAVIDE, PABLO DE OLAVIDE: *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla*, Barcelona, Cultura Popular, 1969, 174 p.

deber del Estado de ponerla al alcance de todos los ciudadanos. Los principios de dicho sistema son los siguientes: Todo ciudadano tiene derecho a la educación; el Estado debe abrir escuelas para el pueblo; moral autónoma frente a la Religión; y La educación elemental debe ser gratuita y laica pero no obligatoria. Este principio de gratuidad era el requisito previo de la obligación escolar para la enseñanza elemental.

En España, el 12 de julio de 1807, durante el reinado de Carlos IV, el Marqués de Caballero (1754-1821)<sup>440</sup>, publicó su plan de enseñanza<sup>441</sup>, dirigido contra la influencia de la Iglesia en la Universidad, plan que suprimió las universidades menores, conventuales y colegiadas (Ávila, Toledo, Osma, Sigüenza, Irache, Oñate, Baeza, Osuna, Gandía, Orihuela, Almagro) y redujo a once las de España. Pero el ejército francés invadió el país unos meses más tarde y quedó interrumpida la vida universitaria.

En 1812 fue promulgada por las Cortes Generales de España, reunidas en Cádiz el 19 de marzo, la Constitución Española, que fue una de las más liberales de su tiempo. La constitución establecía la soberanía en la Nación, no en el rey, la monarquía constitucional, la separación de poderes, la limitación de los del rey, el sufragio universal masculino indirecto, la libertad de imprenta, la libertad de industria, el derecho de propiedad o la abolición de los señoríos, entre otras cuestiones. Dicha constitución reconocía a España como Estado confesionalcatólico, prohibiendo cualquier otra religión, y el rey lo seguía siendo "por la gracia de Dios y la Constitución". Este texto constitucional no contempló el reconocimiento de ningún derecho para las mujeres, algo que también sucedía en la Europa del momento.

Un año después, en 1813 en las Cortes Constituyentes de Cádiz se origina el informe del poeta Manuel José Quintana (1772-1857)<sup>442</sup>. "Por lo que respecta a lo que denomina tercera enseñanza, propone se mantengan sólo nueve universidades, y la creación de

---

<sup>440</sup>José Antonio Caballero, II Marqués de Caballero, en estos momentos ocupaba el Ministerio de Gracia y Justicia (1798-1808).

<sup>441</sup> Para conocer más sobre el tema, véase: ÁLVAREZ DE MORALES, ANTONIO: *La Ilustración y la reforma de la Universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública, 1988, 349 p.

<sup>442</sup>Manuel José Quintana y Lorenzo fue un poeta español de la Ilustración y una de las figuras más importantes en la etapa de transición al Romanticismo. En relación a su informe, es de interés: DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)*, Madrid, Fundación Santa María-Ediciones SM, 1994, pp. 41-49.

determinado número de escuelas especiales, donde se cursen Medicina y Cirugía, Nobles Artes, Comercio, Astronomía y Navegación, Agricultura, Geografía, Música y Veterinaria. Para los estudiosos que quisieran llegar al límite del saber, en cada materia universitaria, se crea en Madrid, una gran Universidad Central, y para gobernar todo este conjunto de centros docentes, una Dirección General de Estudios y una Academia Nacional, en la que se refunden las academias que ya existían, es decir, una especie de científico panteón que inspirase todos los organismos de la cultura patria”<sup>443</sup>.

Tras la Guerra de Independencia (1808-1813)<sup>444</sup>, Napoleón reconocía a Fernando VII (1784-1833) como rey de España. El monarca regresó al país el 22 de marzo 1814, y el día 4 de mayo, decretaba ilegales las Cortes de Cádiz, y su obra legislativa posterior, fundamentalmente, la Constitución de 1812. Algunos pronunciamientos liberales se sucedieron a lo largo de estos años contra el absolutismo de la Monarquía de Fernando VII (1814-1833), pero sin éxito. Sin embargo, el 1 de enero de 1820, el coronel Rafael de Riego (1784-1823), junto a otros oficiales liberales proclamó la Constitución de Cádiz. El 7 de marzo, los sublevados y el pueblo ocupan los alrededores del Palacio Real de Madrid por lo que el rey se ve obligado a aceptar la Constitución.

Así comienza el Trienio Liberal (1820-1823), un período de inestabilidad política y de disputas entre los moderados que apoyaban el equilibrio de poderes entre las Cortes y el rey que se reflejaba en la Constitución de 1812, y los exaltados que eran partidarios de redactar un nuevo texto constitucional en el que se reconociera la soberanía nacional y mayores libertades.

El gobierno liberal presentó un nuevo Reglamento de Instrucción Pública el 19 de junio de 1821<sup>445</sup>. Sus bases fueron las siguientes: distinción de la enseñanza en pública y privada. La enseñanza pública debía de ser uniforme y gratuita, y la privada debía de

---

<sup>443</sup> CACHO VIU, VICENTE: *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Rialp, 1962, p. 31

<sup>444</sup> Entre los estudios sobre este tema, señalamos: AMADO LÓRIGA, SANTIAGO: *La Guerra de la Independencia española y los sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1958, 638 p.; GARCÍA RODRÍGUEZ, JOSÉ MARÍA: *Guerra de la Independencia: ensayo histórico-político de una epopeya española*, Barcelona, Luis de Caralt, 1945, 792 p.; JOVER ZAMORA, JOSÉ MARÍA: *La Guerra de la Independencia española en el marco de las guerras europeas de liberación (1808-1814)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1958, 165 p.

<sup>445</sup> Es interesante el propio *Reglamento general de instrucción pública decretado por las Cortes en 29 de junio de 1821*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1821, 20 p.

ser extensiva a todos los estudios y profesiones. Dividía la enseñanza en tres grados: primera, segunda y tercera enseñanza. La Primera Enseñanza era la general e imprescindible (saber leer y escribir) que debe darse a la infancia, se daba en las Escuelas Públicas de primeras letras. La Segunda Enseñanza comprendía los estudios que habilitan para ejercer alguna profesión particular, los cuales se cursaban: unos en cátedras agregadas a las Universidades de provincia, y otros en Escuelas Especiales. Arrebata las universidades al Consejo de Castilla y las pone bajo una Dirección General de Instrucción Pública, dependiente del Ministerio de Gracia y Justicia. La misma ley reúne, en una sola entidad docente los Estudios de San Isidro, la Universidad de Alcalá y las enseñanzas del Museo de Ciencias Naturales, creando así, la Universidad Central, que había preconizado Quintana.

El gobierno inicial fue formado por los moderados. Tras las segundas elecciones, que tuvieron lugar en marzo de 1822, las nuevas Cortes, presididas por Riego, estaban claramente dominadas por los exaltados. Tras un pequeño levantamiento, producto de la maniobra del rey, el 6 de agosto se formó un gobierno exaltado. Pero los enfrentamientos entre moderados y exaltados continuaron, al mismo tiempo que el rey negociaba en secreto con la Santa Alianza la invasión de España, y aprovechaba el descontento de algunas unidades militares afines, como la Guardia Real y la formación en algunas zonas de guerrillas absolutistas formadas por campesinos descontentos por la revolución liberal. En 1823 la Santa Alianza conformada por Prusia, Austria, Rusia y Francia decidió acudir en ayuda del Borbón español. Fruto de esa ayuda es el envío de los «Cien Mil Hijos de San Luis»<sup>446</sup>. Tras atravesar los Pirineos no encontraron una efectiva oposición, y acorralaron a las fuerzas liberales, que retrocedieron hasta Cádiz junto con el gobierno y el propio rey, que era su rehén.

La reposición en el poder real de Fernando VII abrió la etapa llamada Década Ominosa (1823–1833) en la que el monarca restauró el absolutismo. En este período tuvo lugar una de las grandes represiones de los liberales que pudieron quedarse en la

---

<sup>446</sup> Conocidos como “Los Cien Mil Hijos de San Luis”, eran 95.000 hombres del ejército francés. Véase: LA PARRA LÓPEZ, EMILIO: *Los cien mil hijos de San Luis: el ocaso del primer impulso liberal en España*, Madrid, Síntesis, 2007, 398 p.; PÉREZ GALDÓS, BENITO: *Los cien mil hijos de San Luis (Recurso electrónico)*, Santa Fe, El Cid Editor, 2003, 308 p.; SÁNCHEZ MANTERO, RAFAEL: *Los cien mil hijos de San Luis y las relaciones franco-españolas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, 206 p.

Península, aunque una gran mayoría tuvo que emigrar a Londres, Malta, París, Estados Unidos y a los países hispanoamericanos. Rafael de Riego murió ahorcado el 7 de noviembre de 1823. Se estableció una estricta censura y fueron sofocados diversos levantamientos pre-carlistas y otros de liberales.

En 1825 el ministro de Gracia y Justicia, Francisco Tadeo Calomarde (1773-1842) creó un plan de estudios universitarios primitivo y retrógrado. Este plan suprimió la autonomía de las universidades y centralizó aún más la enseñanza.

El 31 de marzo de 1830 se publicó la Pragmática Sanción, aprobada por Carlos IV en 1789 pero no promulgada, que permitía la sucesión femenina al trono por lo que las aspiraciones a la Corona del hermano del rey son truncadas con el nacimiento de Isabel II, lo que poco después daría lugar a la Primera Guerra Carlista (1833-1840)<sup>447</sup>.

El Estado liberal (1833-1868) comenzó en España con la muerte en 1833 de Fernando VII, monarca absolutista. Éste monarca queriendo el trono para su hija primogénita, la futura Isabel II (1830-1904), nombró Regente a su esposa María Cristina (1806-1878), desterrando a su hermano Carlos. La Regencia de María Cristina de Borbón y Dos Sicilias duró siete años, desde 1833 hasta 1840. Entre sus primeras medidas dispuso un decreto de amnistía general que permitió a muchos de los detenidos por ideas políticas y a los afrancesados salir de la cárcel o regresar a España desde el exilio. Esto era una clara manera de garantizarse apoyos. Junto a estas decisiones, se reabrieron las universidades y se trató de impulsar una nueva política más acorde con los tiempos, creándose el Ministerio de Fomento como impulsor de una reforma en profundidad de las infraestructuras, que en los años del reinado de Fernando VII se habían quedado claramente obsoletas.

Carlos contaba con el apoyo de Portugal, Austria, Prusia y Rusia, por lo que las tropas españolas, bajo el mandato de María Cristina, invadieron Portugal como una

---

<sup>447</sup> Sobre este tema se puede consultar: ANCA ALAMILLO, ALEJANDRO: *La Armada en la Primera Guerra Carlista*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 2011, 382 p.; BULLÓN DE MENDOZA, ALFONSO: *La primera guerra carlista*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1992, Tesis Doctoral, 1221 p.; SANZ BAEZA, FLORENCIO: *Para la Historia de la Primera Guerra Carlista: comentarios y acotaciones a un manuscrito de la época 1834-1839*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1981, 374 p.

manera de castigar el apoyo al carlismo. El aspirante al trono se exilió a Gran Bretaña, de donde escapó en 1834 para presentarse entre Navarra y el País Vasco y dirigir la Guerra Carlista.

El clima de enfrentamiento se intensificó a causa de las intrigas de la Regente contra los liberales y una epidemia de cólera que asoló España. Los liberales se sintieron fuertes y se movilizaron en manifestaciones de protesta por toda la península que en muchas ocasiones se convirtieron en graves altercados. Se produjeron violentos enfrentamientos en Barcelona y un levantamiento que formó juntas revolucionarias. Estas juntas se unieron a la Milicia Nacional y tomaron el control de distintas provincias. Los revolucionarios presentaron a la Regente un pliego de condiciones en el que exigían una ampliación de la Milicia, libertad de prensa, una revisión de la normativa electoral que permitiese el acceso al voto a más cabezas de familia, y la convocatoria de Cortes Generales.

María Cristina se sintió obligada a otorgar el gobierno a Juan Álvarez Mendizábal (1790-1853), en un intento por paliar la grave crisis y hacer un gesto a los progresistas. Mendizábal hizo reformas en la Hacienda Pública y llevó a cabo la desamortización de los bienes de la Iglesia en 1836. Pero fue destituido por las reformas que pretendía hacer en el ejército, ya que así le restaba poder a la reina. Destituido Mendizábal tras una campaña de desprestigio, fue nombrado Presidente del Consejo de Ministros Francisco Javier de Istúriz (1790-1871), un progresista que había regresado del exilio y había evolucionado hacia posiciones mucho más moderadas y contrarias al proceso de desamortización. Tras disolver las Cortes en busca de unas nuevas que le legitimaran y apoyasen una constitución distinta del Estatuto Real, aún más conservadora, sus deseos se vieron interrumpidos por el Motín de la Granja de San Ildefonso que obtuvo que la Regente restituyera la Constitución de 1812 y derogase el Estatuto. Istúriz cesó el 14 de agosto de 1836.

El nuevo Presidente del Gobierno fue José María Calatrava (1781-1846), que nombró Ministro de Hacienda a Mendizábal, en una línea continuista. Éste aprovechó para concluir el proceso desamortizador y la supresión de los diezmos. Calatrava impulsó una política social que le permitió aprobar la primera ley de España que reguló y reconoció la libertad de imprenta. Pero la labor más importante fue la adecuación de la

Constitución de 1812 a la nueva realidad en la que se había comprometido por Real Decreto la Regente durante el Motín de la Granja, con la aprobación de la Constitución de 1837. El texto reconoció el poder legislativo a las Cortes junto al Rey, a quien correspondía la disolución y la mayoría de las prerrogativas propias del Jefe del Estado y del poder ejecutivo. También amparaba la libertad de imprenta, ampliaba el sufragio censitario y recogía un conjunto de derechos individuales.

Desde 1833, los carlistas dirigidos desde Navarra y el País Vasco por Carlos, estaban en guerra contra los isabelinos, que apoyaban la regencia de María Cristina. La Regente era consciente de que el sistema se encontraba en una grave crisis. Finalmente, Espartero obtuvo la Regencia al abdicar María Cristina el 12 de octubre de 1840.

El Partido Progresista defendía una soberanía nacional que residiera, únicamente, en las Cortes Generales, lo que les ponía enfrente de las tesis monárquicas, aunque su intención no fuera la instauración de una República. Por su parte los moderados se presentaban como los que contenían a los liberales en su afán de destruir la monarquía y el Antiguo Régimen. Sus miembros eran nobles, aristócratas, altos funcionarios, abogados y miembros de la Corte y el clero. Se atribuían un concepto de soberanía nacional compartido entre el Rey y las Cortes.

Durante la Regencia de María Cristina hay dos hechos en materia de educación que cabe destacar. En primer lugar en 1835 se había suprimido la antigua Inspección General de Instrucción Pública, en su lugar se creó la Dirección General de Estudios. En segundo lugar destaca el Plan del Duque de Rivas<sup>448</sup> en 1836. Con los liberales en el poder, la Real Orden de 29 de octubre de 1836 llevó la Universidad de Alcalá a Madrid.

Los liberales consiguieron dar un gran impulso a la centralización educativa, al incorporar a los presupuestos generales del Estado, por vez primera, una serie de dotaciones que se consagran a la instrucción pública. El nuevo ministro de la gobernación, Ángel Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), intentó adaptar sin contar con las cortes la enseñanza estatal a los nuevos tiempos. El Plan de Duque de Rivas, fue

---

<sup>448</sup> Veáse: DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: (1994), 149-152.

el primero desde la muerte de Fernando VII, que de una manera global y ordenada mostró los principios fundamentales del sistema liberal doctrinario de enseñanza. En el Plan del Duque de Rivas se encontraban las ideas principales que presidieron las Instrucción Pública de España hasta 1868. El Plan General tenía cinco principios:

Libertad limitada de enseñanza: Toda persona física que reuniera ciertos requisitos tenía derecho a formar y dirigir con cierta independencia de los poderes públicos, centros de enseñanza primaria y secundaria. Significa el reconocimiento, por el liberalismo, de la iniciativa privada y el rechazo de cualquier sistema monopolista. La libertad de enseñanza se logró muy parcialmente. En realidad no abarcó más que cuestiones de carácter económico, didáctico y administrativo: libertad a los particulares para abrir centros, poner precios y elegir los alumnos de los institutos superiores y facultades mayores, para seguir el libro de texto que tuvieran por conveniente o para no usar ninguno; libertad al claustro para proponer al ministerio a los tres candidatos a Rector, y a los profesores para viajar durante las vacaciones, previa notificación a las autoridades académicas; y libertad a los padres para escoger el tipo de enseñanza. Había libertad para enviar a los hijos a un centro público o privado, pero no para elegir la orientación básica de la enseñanza de acuerdo con las propias ideas, creencias religiosas o convicciones éticas; había ciertamente libertad para proseguir los estudios de la instrucción primaria elemental pero no podían ejercerla quienes carecían de tener una más que notable inteligencia; existía libertad para estudiar en centros privados, pero no podían hacer un uso extensivo de ese derecho los pobres. “No fue pues una libertad concebida para el desarrollo integral de la persona y la comunidad, ya que hubo hombres excluidos orgánicamente no sólo de los derechos políticos, sino de los bienes culturales y económicos. Sin embargo, aunque defectuosa y formal, aquella libertad significó un paso al frente en el largo y difícil camino del encuentro del hombre consigo mismo, con la historia y con la humanidad a que pertenece”<sup>449</sup>.

Gratuidad restringida: Al igual que la libertad, la gratuidad era un principio relativo. La gratuidad de la enseñanza pública debía estar: en proporción directa al número de personas que habían de recibir la instrucción o en proporción inversa al nivel docente;

---

<sup>449</sup> BLASCO CARRASCOSA, JUAN ANGEL: *Un arquetipo pedagógico-burgués. Teoría y praxis de la Institución Libre de Enseñanza*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1980, p. 53.

en proporción inversa a la capacidad económica de las familias; y en proporción directa al rendimiento escolar de los alumnos.

El liberalismo doctrinario pretendió alcanzar tres objetivos principales con su principio de gratuidad restringida: universalizar la instrucción primaria apoyando, sobre todo, la elemental. El liberalismo tendió a escolarizar toda la población infantil; limitar el acceso de estudiantes a los demás niveles de enseñanza. La selectividad de la enseñanza, fue un procedimiento inventado por el liberalismo para poner el estado profesional del país en armonía con el programa socio-económico; y circunscribir la intervención del Estado a lo estrictamente necesario, es decir, poner límite a la omnipotencia estatal en la esfera de la enseñanza.

Necesidad o utilidad social, es decir, la calidad y carácter de la misma. Se quería reducir la enseñanza del Derecho y de la Teología; favorecer la difusión de los conocimientos usuales y positivos; dignificar las ciencias físicas, naturales y aplicadas; y proteger la instrucción secundaria.

Centralización administrativa: Todos los establecimientos literarios del reino pasarían a depender directamente del ministerio de Gobernación, aunque los centros docentes continuarían regidos por sus reglamentos particulares, con independencia unos de otros, con su administración individual que cuida del régimen interior. El principio de centralización fue hasta cierto punto una consecuencia de la implantación del principio de necesidad o utilidad social que requería, para su cumplimiento y efecto, dotar al sistema de un método administrativo capaz de conducir la Instrucción pública a los grandes intereses nacionales.

Secularización relativa: La instrucción primaria pública fue dividida en elemental y superior. Se creó en la capital del reino una Escuela Normal con independencia de las que podían crearse en las provincias. Se estableció el carácter gratuito de las escuelas públicas para los niños que eran pobres. La enseñanza secundaria se dividió en elemental y superior. La primera se impartiría en institutos elementales, cuya financiación correría a cargo del presupuesto provincial de las retribuciones de matrícula y de las rentas de la enseñanza que fuera conveniente suprimir. La segunda fue ampliación de la primera, se introdujo además la Economía Política, el Derecho

Natural y la Administración, y se dio en institutos superiores, costeados por el presupuesto general del Estado, por las retribuciones de matrículas y por las rentas de los establecimientos públicos que para crear éstos, convenga suprimir. La tercera enseñanza comprendió Facultades, Escuelas Especiales y estudios de erudición (arqueología, numismática y bibliografía). Al lado de las facultades clásicas de Teología, Jurisprudencia y Medicina, se colocaron las de Farmacia y Veterinaria. Disposiciones comunes a la enseñanza secundaria y a la tercera enseñanza regulaban el régimen del profesorado, que mantenía el acceso por oposición. Finalmente, el Plan regulaba la enseñanza privada en los dos primeros niveles educativos. Las limitaciones a la enseñanza privada fueron escasas porque estaba latente ya en el moderantismo el deseo de pactar con la Iglesia en este campo como consecuencia del espíritu de conciliación. Respecto a la enseñanza primaria se estableció que todo individuo español de veinte años podía establecer y dirigir una escuela siempre que presentara a la autoridad civil local un certificado de buena conducta y participara por escrito a la misma autoridad el ramo que se proponía enseñar. En la enseñanza secundaria los requisitos eran algo más exigentes: ser español y tener veinticinco años cumplidos, ser licenciado en ciencias o en letras, certificado municipal de buena conducta, inscribirse como director del establecimiento en el instituto más cercano y manifestar por escrito al director del instituto el método que pensaba adoptar a la enseñanza. Requisito común era no haber sido condenado a alguna pena sin haber obtenido rehabilitación.

El Plan del Duque de Rivas tuvo cortísima vigencia. A los pocos días de su promulgación se produjo la caída del Ministerio Istúriz y se restableció la vigencia de la Constitución de 1812, lo que suponía la derogación del Plan al restablecer la competencia de las Cortes en materia de educación.

El general Baldomero Espartero estuvo en la Regencia desde el 12 de octubre de 1840 hasta 1843. Tuvo un gran apoyo popular ya que los generales que habían participado en la Guerra Carlista tenían un gran prestigio. El nuevo gobierno contó con la oposición de los moderados, encabezados por O'Donnell y Narváez. Ante la imposibilidad de éstos de acceder al poder mediante sufragio, optaron por la vía expeditiva de los pronunciamientos militares, para lo cual contaron con la ayuda de la anterior regente, María Cristina, exiliada en París. Espartero se rodeó de militares más afectos a su persona que a la causa liberal, lo que propició la contestación de algunos

sectores que veían en la actitud del general más un proyecto de dictadura militar que de proceso democratizador.

Es importante señalar, que ya en 1840 un grupo de universitarios liberales, profesores de Derecho en Madrid, sintieron la necesidad de renovar los estudios de aquella disciplina. También deseaban una profunda renovación de la Universidad. Eran hombres jóvenes, muy interesados por la actualidad española como Julián Sanz del Río, Ruperto Navarro Zamorano y Lorenzo Arrazola (1795-1873)<sup>450</sup>.

Las ideas krausianas, tal y como fueron expuestas por Ahrens, tuvieron una temprana recepción en el seno de un reducido círculo madrileño formado en torno a la figura de Ruperto Navarro Zamorano. Su órgano de expresión fue la *Revista Económica de Madrid*, en la que se publicaron las primeras ideas de tono krausista en nuestro país. Fue también uno de los miembros de ese grupo, Ramón de la Sagra (1798-1871)<sup>451</sup>, quién realizó en 1840 en el Ateneo Madrileño<sup>452</sup> la primera exposición conocida de las doctrinas krausistas. Es así como surgió la iniciativa de traducir el *Curso de Derecho Natural* de Ahrens, cosa que realizó Navarro Zamorano en 1841. Lo hizo debido a la decadencia de la enseñanza superior en España. La importancia de la versión española del curso de Ahrens en el surgimiento del Krausismo español, radica en que fue el responsable directo del interés por la filosofía de Krause en nuestro país.

Desde julio de 1842, Espartero ejerció un poder más autoritario. Pero contra él se sublevaron Narváez (1800-1868) y O'Donnell (1809-1867), por lo que perdió el poder el 22 de julio de 1843, y tuvo que huir a Londres.

Durante el gobierno de Espartero, se aprobó el Plan Gómez de la Serna<sup>453</sup>. El ministro Don Pedro Gómez de la Serna Soriano (1806-1871), que conocía a Sanz del

---

<sup>450</sup> Léase el artículo de DÍAZ SAMPEDRO, BRAULIO: "Lorenzo Arrazola: semblanza de un gran político y un gran jurista", en *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº 11, 2004, pp. 119-139.

<sup>451</sup> Sobre éste destacamos dos títulos: GONZÁLEZ GUITIÁN, LUIS: *Ramón de La Sagra, utopía y reforma penitenciaria*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1985, 252 p.; TORRES VERDES, FÉLIX: "El pensamiento económico de Ramón de La Sagra y Pérez (Recurso Electrónico)", Ciudad de La Habana, Editorial Universitaria, vol. 128, nº 1 (Enero-Junio), 2001, pp. 72-106.

<sup>452</sup> En torno al Ateneo de Madrid, léase la obra: AA.VV. *Centenario de la "información de 1901" del Ateneo de Madrid sobre "Oligarquía y Caciquismo"*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, 430 p.

<sup>453</sup> Véase: DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: (1994), 49-58.

Río, hizo un extenso plan de enseñanza en el que incluyó una facultad completa para la Universidad Central. En esta facultad, se fundó la cátedra de Historia de la Filosofía, por un decreto de 1843, cuyo desempeño se encarga interinamente a Sanz del Río el 14 de junio.

Con la caída de Espartero, el conjunto de la clase política y militar llegó al convencimiento de que no debía instarse una nueva Regencia, sino reconocer la mayoría de edad de la Reina, a pesar de que Isabel tan sólo contaba con trece años. Isabel II juró la Constitución de 1837 el 10 de noviembre de 1843 ante las Cortes Generales y su reinado duró hasta 1868. Durante este tiempo se sucedieron distintos periodos identificables con cambios en la situación política, económica y social. De ellos destacan tres: La década moderada (1844-1854), el Bienio Progresista (1854-1856) y el proceso de los gobiernos de la Unión Liberal (1856-1868).

El liderazgo del Partido Moderado recayó en el general Narváez, que asumió la Presidencia del Gobierno el 4 de mayo de 1844, dando con ello inicio a la que se ha denominado Década Moderada. Durante este período, los moderados trataron de dar un vuelco a los avances en las libertades de la Regencia de Espartero, dictando una nueva constitución, la de 1845, que regresó al modelo de soberanía compartida entre el Rey y las Cortes, y reforzó los poderes de la Corona. La división del Partido Moderado fue evidente desde los primeros momentos y eso contribuyó a la inestabilidad final que provocó más tarde el cese de Narváez el 11 de febrero de 1846. Isabel II se casó en dicho año con Francisco de Asís de Borbón (1822-1902), primo suyo.

En 1845 se esfumaron los planes de Gómez de la Serna. Sin embargo, el nuevo ministro Don Pedro José Pidal (1799-1865) intentó un nuevo plan de enseñanza (Plan Pidal)<sup>454</sup>, el cual se debió, al director de Instrucción Pública, Antonio Gil de Zárate (1793-1861), con la colaboración de José de la Revilla (1796- 1859) y de don Pedro Juan Guillén, ex-profesor sustituto de la Universidad de Zaragoza. El ministro moderado ofreció entonces a Sanz del Río la cátedra de Ampliación de la Filosofía, recién creada, a consecuencia del nuevo plan de estudios, aprobado por Real Decreto el

---

<sup>454</sup> En relación a esta cuestión destacamos: PESET, MARIANO: *El Plan Pidal de 1845 y la enseñanza en las facultades de Derecho*, Madrid, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1970, 39 p.

17 de septiembre de 1845. Pero el filósofo la rechazó porque no creía estar suficientemente preparado para su desempeño.

La ley de 1845 suprimió los claustros generales, puso el nombramiento de los rectores en manos del gobierno, centralizó los estudios de doctorado en la Universidad de Madrid, creó el rango único del profesorado, estableció dos secciones en los estudios de Filosofía (una de ciencias y otra de letras), y creó los cursos preparatorios para las facultades mayores.

La tendencia moderada prosiguió en su labor de establecer los cimientos firmes de la educación como instrucción pública. La educación, como elemento básico para la democracia, dejó de interesar al liberalismo moderado, considerándola más como instrumento de poder. El nuevo gobierno moderado encargó al Consejo de Instrucción Pública la elaboración de un proyecto general que regulara la enseñanza secundaria y la superior. En 1845, la reina firmó el Real Decreto que aprobaba el Plan General de Estudios. Este plan se limitaba a recoger las innovaciones ya introducidas por reformas anteriores como el reglamento de 1821 y como el Plan del Duque de Rivas. La influencia francesa en nuestra legislación educativa fue en general bastante considerable. Pero esta influencia fue algo común en la cultura europea del siglo XIX, fruto de la Revolución, que sentó las bases del nuevo régimen liberal y Constitucional en toda Europa. En general, el Plan Pidal tuvo excesivo centralismo.

En lo que se refiere a la segunda enseñanza, el Plan la definió como la continuación de la instrucción primaria. La segunda enseñanza fue dividida en dos partes: la Elemental, que abarcaba los conocimientos que eran considerados como necesarios y básicos para que el hombre se pudiera desenvolver en la sociedad; y la de ampliación, que preparaba para el estudio de ciertas carreras o desarrollaba los conocimientos adquiridos en la elemental.

Hubo un intento de que los contenidos compaginaran lo tradicional con lo moderno. Por su parte, todas las universidades pasaron a ser dirigidas directa o exclusivamente por el gobierno de la nación. Todas fueron sometidas a un mismo régimen económico y administrativo y a idénticos programas, métodos de enseñanza y libros de texto. A partir

de ese momento los rectores serían nombrados directamente por el rey, sin intervención de los claustros, convirtiéndose de este modo en representantes del monarca. Al frente de cada Facultad habría un Decano, nombrado por el Rey a propuesta del Rector. Cada facultad tendría su claustro de profesores y cada universidad un claustro general. Existiría un secretario general de la universidad, a las órdenes del Rector, y un secretario de facultad. Se conformaría así un sistema educativo cerrado y opresivo.

En cuanto a la enseñanza privada, el Plan Pidal restringió la libertad de enseñanza a los estudios intermedios, ya que los correspondientes a la facultad debían hacerse en los establecimientos dirigidos por el Gobierno. Los estudios de segunda enseñanza que se realizaran en establecimientos privados tendrían validez académica, siempre que reunieran determinados requisitos. Estas condiciones eran más restrictivas que las establecidas en el Plan del Duque de Rivas. A la Iglesia se le reconoció capacidad jurídica para organizar y dirigir sus propios centros de formación eclesiástica (seminarios). Por otro lado, los colegios de religiosos, no seminarios, se vieron sometidos por el Estado a tales presiones administrativas y económicas que, necesariamente, perdieron parte de la influencia anterior.

La libertad de enseñanza fue entendida como el derecho de las personas físicas y jurídicas a abrir y regir establecimientos privados de enseñanza. En esta ley se estableció que al Estado, le correspondía ejercer control sobre la calidad de la enseñanza. Toda persona física o jurídica tenía derecho a abrir y dirigir establecimientos docentes, pero como la función que éstos desarrollan es pública, también lo tenía el Estado para intervenir en ellos con el objeto de garantizar no sólo la calidad de la enseñanza, sino las condiciones generales de salubridad, trato, moralidad, etc. Las órdenes religiosas, también podían acceder a la enseñanza pero necesitarían una autorización expresa, la cual exigía ciertos requisitos que se ajustaban a los que exigían a los particulares. La enseñanza universitaria sólo podía impartirla el Estado.

El gobierno de Francisco Javier de Istúriz consiguió mantenerse hasta el 28 de enero de 1847, cuando la disputa por el control de las Cortes con Mendizábal y Olózaga, de retorno ya del destierro tras la autorización de la Reina, le obligó a dimitir. De enero a octubre de ese año se sucedieron tres gobiernos, mientras los carlistas seguían creando

problemas y algunos emigrados españoles volvían del exilio con la esperanza de ver un régimen liberal instaurado en España.

El 4 de octubre fue nombrado presidente, de nuevo, Narváez, quien designó como mano derecha y Ministro de Fomento al conservador Bravo Murillo (1803-1873). El nuevo gobierno fue estable hasta la Revolución de 1848 que recorrió toda Europa. Ésta estaba protagonizada por el movimiento obrero y la burguesía más liberal, y provocó insurrecciones en el interior de España. Narváez actuó como un auténtico dictador enfrentándose a la Reina, al Rey consorte, a los liberales y a los absolutistas. La situación de enfrentamiento duró hasta el 10 de enero de 1851, día en el que se vio obligado a dimitir para ser sustituido por Bravo Murillo.

En el gobierno conservador de Bravo Murillo se evidenció un alto grado de corrupción pública, situación en la que estaba implicada la propia familia real. Éste cesó en 1852, y le sucedieron tres gobiernos hasta julio de 1854. Mientras tanto, Leopoldo O'Donnell, antiguo colaborador de la ex Regente María Cristina, se unió a los moderados más liberales y trató de organizar una sublevación, contando con un buen número de oficiales y algunas de las figuras que, años más tarde, serían destacados políticos como Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897). El 28 de junio O'Donnell, se unió a diversas fuerzas y se enfrentó con las tropas leales al gobierno en Vicálvaro. El 17 de julio, en Madrid, civiles y militares salieron a la calle en una sucesión de actos violentos, las barricadas y el reparto de armas dieron la victoria a un pueblo cansado de la situación corrupta.

Se trató de apaciguar el enfrentamiento con la Santa Sede como consecuencia de los procesos de desamortización llevados a cabo por Mendizábal mediante la firma de un Concordato en 1851 con el Papa Pío IX. Éste venía a establecer una política de protección de los bienes de la Iglesia Católica ante posibles nuevos procesos de incautación de los mismos, especialmente los civiles. También se frenó la venta de los que todavía estaban en poder del Estado y la Iglesia obtuvo compensaciones económicas. Además el Concordato garantizaba la ortodoxia de todos los centros docentes, sobre los que se concedía a las diócesis respectivas el derecho de inspección.

En el plano legislativo, se aprobaron diversas leyes orgánicas que acentuaron la centralización de la administración pública mediante el control del poder político de los ayuntamientos y las universidades, en un claro intento de limitar las Juntas que se mantenían activas e independientes en todo el Estado, muy influidas por los liberales.

Tras algunos intentos de la Reina por nombrar un presidente que contuviera los alborotos, nombró a Espartero como presidente. Con él se inició el llamado Bienio Progresista (1854-1856). Espartero se vio obligado a nombrar Ministro de la Guerra a O'Donnell debido a su popularidad y al control que ejercía sobre amplios sectores militares. Pero mientras que O'Donnell trataba de contrarrestar las prácticas liberales de Espartero en cuanto a su posición sobre la Iglesia y la desamortización, el antiguo regente buscaba un camino hacia el liberalismo en España, muy influido por su propia personalidad y los cambios que se operaban en Europa.

O'Donnell fue creando la Unión Liberal mientras convivía con Espartero en el Gobierno. Las propias elecciones a Cortes Constituyentes de 1854 dieron un mayor número de escaños a los partidarios del primero que del segundo. Se presentó ante las Cortes un proyecto que declaraba que nadie podía ser molestado por sus creencias. La propuesta fue aprobada y se rompieron las relaciones con la Santa Sede, decayendo el Concordato de 1851. Pero O'Donnell no estaba dispuesto a que esta situación se perpetuase. Espartero, consciente de la situación, activó sus resortes en defensa del liberalismo movilizándolo a la Milicia Nacional y a la prensa en contra de los ministros moderados, pero la Reina prefirió conceder la jefatura del Gobierno a O'Donnell ante una situación tan inestable, a la que se sumaban las sublevaciones carlistas en Valencia y una grave situación económica. Ambos bandos se enfrentaron en las calles los días 14 y 15 de julio de 1856, y Espartero prefirió retirarse.

La preocupación de la Instrucción Pública durante el Bienio Progresista no tendrá plasmación práctica, ya que la vuelta de los moderados al poder y la otorgación de la cartera de Fomento a Claudio Moyano (1809-1890) en 1857, legitimarán el intervencionismo eclesiástico definido por el Concordato de 1851.

En la ley Moyano<sup>455</sup> de 9 de septiembre de 1857, la enseñanza superior quedó distribuida en diez universidades: la Central de Madrid, y las de Barcelona, Granada, Oviedo, Salamanca, Santiago de Compostela, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza. Las facultades universitarias fueron: Teología, Filosofía y Letras, Derecho, Ciencias, Medicina y Farmacia. Es en estos años de 1843 a 1857 cuando empezó a gestarse el Krausismo en España.

Esta ley tuvo una larga vigencia que llegó hasta la ley Villar Palasí<sup>456</sup> de 1970. En ella se establecía la escolaridad obligatoria entre seis y nueve años. Estos estudios podían realizarse en establecimientos privados o en casa. Su gratuidad estaba limitada a quienes no pudieran costearla. Establecía el número de escuelas por habitante y los municipios quedaban encargados de la atención de los edificios escolares y del pago de los maestros. También sentó las bases de la segunda enseñanza, dividiéndola en estudios generales y de aplicación a las profesiones industriales. Organizó las diferentes facultades universitarias y técnicas, marcando el campo de cada una de ellas. Creó las Escuelas Normales, que con los Institutos de segunda Enseñanza dependerían de las Diputaciones Provinciales, y las Universidades y Escuelas Especiales quedarían bajo la tutela del Estado. También hacía hincapié en la importancia del profesorado, al que consideraba fundamental para cualquier mejora.

En esta ley la pervivencia de la enseñanza privada quedó reconocida y estimulada, ya que no siempre los municipios podían ofrecer suficientes puestos escolares. Al no exigir titulación de docencia a los clérigos se protegía a la enseñanza religiosa, privilegio éste que era consecuencia del Concordato de 1851, y los contenidos quedaban sujetos a un control tanto del Estado como de la Iglesia. Por lo tanto, se favoreció a la enseñanza privada, en especial la religiosa. La exigencia de los liberales de una total independencia de los contenidos escolares con respecto al dogma religioso, supuso la lucha por la

---

<sup>455</sup> Para esta ley de enseñanza, se puede consultar el ensayo de: DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: (1994), 261-268.

<sup>456</sup> En relación a la Ley General de Educación se puede consultar: FERNÁNDEZ CANTOS, JOSÉ LUIS: *Ley General de Educación: espíritu y realidad de la reforma educativa española*, Salamanca, Sígueme, 1971, 626 p., MARTINEZ TIRADO, JUAN FRANCISCO: *La ley general de educación y financiamiento de la reforma educativa: análisis para su desarrollo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, 334 p.

libertad de cátedra que caracterizó a la Primera Cuestión Universitaria<sup>457</sup>. El que la enseñanza debiera hacerse a través de libros clásicos señalados por el gobierno y el reconocimiento a la Iglesia de la inspección sobre la enseñanza, hizo surgir la protesta de los catedráticos liberales contra estas cuestiones recogidas en la Ley Moyano.

Esta ley en su artículo 170, autorizaba la separación de la cátedra de aquellos profesores que enseñasen doctrinas consideradas perniciosas, aunque hasta 1864 no se había aplicado nunca en todo su vigor. También estaba establecido que los profesores podrían ser separados por manifestar una conducta moral que les hiciese “indignos” de pertenecer al profesorado. Y mantenía el artículo 22 del Reglamento de Universidades de 1859, por el que el profesorado debía jurar la defensa de la fe católica, la fidelidad a la reina y la obediencia a la Constitución de la Monarquía.

La Ley General de Instrucción Pública de Claudio Moyano, mantuvo los principios teóricos del pensamiento liberal. No era una ley innovadora, sino una ley que venía a satisfacer los deseos de estabilidad y a consagrar un sistema ya existente. Encontró la hostilidad de los llamados neocatólicos para quienes la Iglesia debía inspeccionar no sólo la moral y las doctrinas que se impartían en los centros, sino también la designación de profesores y de libros de texto.

Como ya hemos señalado, la primera enseñanza, aparecía dividida en elemental y superior. La enseñanza elemental era obligatoria para todos los españoles, de seis a nueve años, y se daba gratuitamente en las escuelas públicas.

La segunda enseñanza, comprendía dentro de ella los estudios generales y los de aplicación. Los estudios de aplicación estaban dirigidos para los profesionales industriales, y comprendían dibujo lineal, de figura, nociones de agricultura, aritmética mercantil y otros de Arte, Industria, Comercio, Náutica, etc. En cada provincia debía haber un Instituto en el que se impartieran los estudios generales y los de aplicación.

---

<sup>457</sup> Esta Primera Cuestión Universitaria está relacionada con la Noche de San Daniel, a la que más adelante nos referiremos.

La ley también distinguía entre las enseñanzas superiores y las enseñanzas profesionales. Enseñanzas superiores eran las de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ingenieros de Minas, Ingenieros de Montes, Ingenieros Agrónomos, Ingenieros Industriales, Bellas Artes, Diplomática y Notariado. Enseñanzas profesionales eran las de Veterinaria, Profesores Mercantiles, Náutica, Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores, y Maestros de Primera Enseñanza.

El nombramiento del profesorado correspondía al Gobierno o a sus delegados. Para ser maestro nacional se necesitaba tener veinte años cumplidos y el título correspondiente.

La Ley Moyano definió a los establecimientos privados como aquellos que son costeados y dirigidos por personas particulares, sociedades o corporaciones. Para establecer un colegio privado de segunda enseñanza se requería la autorización del gobierno, previa audiencia del Consejo de Instrucción Pública, y cumplir una serie de requisitos. Para que los estudios cursados en estos establecimientos de segunda pudieran gozar de validez académica, la ley disponía los siguientes requisitos: que los profesores tuvieran la edad y el título universitario exigido para ser catedrático de Instituto; que se remitieran anualmente al Instituto de la provincia las listas de la matrícula; que los estudios se hicieran con los libros de texto designados por el Gobierno, siguiendo los mismos programas que en los establecimientos públicos y, además, que los exámenes anuales se celebraran en el instituto en el que estuviera incorporado el colegio.

Una vez O'Donnell fue nombrado Presidente del Consejo de Ministros, restauró la Constitución de 1845. Las luchas entre las distintas facciones moderadas y liberales, y entre ellas mismas, continuaron. Tras los sucesos de julio, la debilidad de O'Donnell llevó a la Reina a cambiar de nuevo de Gobierno con Narváez el 12 de octubre de 1856. La inestabilidad se mantuvo y la reina ofreció la presidencia a Bravo Murillo, que la rechazó, y asumió el cargo el general Francisco Armero (1804-1867), durando menos de tres meses. El 14 de enero de 1858 le sucedió Francisco Javier Istúriz.

Con el regreso de O'Donnell se iniciaría la larga andadura de los gobiernos de la Unión Liberal. El 30 de junio de 1858, O'Donnell formó gobierno. El gabinete duró cuatro años y medio, hasta el 17 de enero de 1863, y fue el gobierno más estable del

período. Aunque con cambios puntuales, no contó con más de una docena de ministros. Se restableció, nuevamente, la Constitución de 1845 y las elecciones a Cortes del 20 de septiembre de 1858, otorgaron a la Unión Liberal un absoluto control del poder legislativo. El Estado repuso el Concordato de 1851.

El año 1860 fue determinante para el Krausismo español. La revista *La Razón*, que bajo la tutela intelectual de José Canalejas (1854-1912) y con la participación de Emilio Castelar (1832-1899) y otros jóvenes del momento, fue el primer intento de llevar a la práctica la filosofía krausista.

En 1861 la política de acoso al gobierno de O'Donnell se multiplicó por parte del Partido Moderado y del Progresista. Abandonaron la Unión Liberal, por discrepancias con el gabinete, personas tan influyentes como Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), Antonio de los Ríos Rosas (1812-1873) y el propio General Prim (1814-1870), entre otros. La queja más común era la traición a las ideas que habían llevado al poder al prestigioso general. A ellos se unieron miembros del ejército y la burguesía catalana. Así, el 2 de marzo la Reina aceptó la renuncia de O'Donnell. Finalmente la monarca confió el gobierno a Manuel Pando Fernández de Pineda (1792-1872), conde de Miraflores. Su presidencia sólo duró hasta enero de 1864.

Narváez formó gobierno el 16 de septiembre de 1864. El 8 de diciembre de ese mismo año, Pío IX, lanzó una reprobación contra el mundo moderno por medio de la encíclica *Quanta Curam*<sup>458</sup>, junto a esto, se publicó el *Syllabus*<sup>459</sup>, un repertorio de ochenta proposiciones consideradas erróneas por la Iglesia, entre las que se encontraban los principios fundamentales del liberalismo. Pero el nuevo presidente se encontró con más problemas: los progresistas no quisieron formar parte de dicho gobierno porque lo consideraban corrupto y caduco; una consecución de dimisiones en el gabinete y,

---

<sup>458</sup>Fue una encíclica del Papa Pío IX, quien la publicó el 8 de diciembre de 1864 junto con el *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores* (Listado recopilatorio de los principales errores de nuestro tiempo). En ella se critica la libertad de culto que venía promoviéndose desde la Revolución francesa y el *Risorgimento italiano*, además del liberalismo ideológico, político y la cultura moderna. También se condenan los llamados estados aconfesionales.

<sup>459</sup> El *Syllabus Errorum* (Listado recopilatorio de los principales errores de nuestro tiempo) fue un documento de ochenta puntos, publicado por la Santa Sede en 1864, durante el papado de Pío IX. Fue muy polémico en su tiempo porque condenó conceptos como la libertad de pensamiento, y la separación entre la Iglesia y el estado, y la ciencia.

finalmente, las protestas de los estudiantes universitarios en la llamada Noche de San Daniel<sup>460</sup> el 10 de abril de 1865.

En la citada noche, los universitarios de la capital protestaban contra las medidas de Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), como ministro de Fomento. En la Real Orden del 27 de octubre de 1864, el profesorado debía jurar la defensa de la fe católica, la fidelidad a la reina y la obediencia a la constitución de la monarquía. Esta cuestión se agravaría al año siguiente, 1865, como consecuencia del expediente abierto, en abril, a Julián Sanz del Río. Medida también dirigida contra Emilio Castelar por un artículo publicado el 25 de febrero, en el que denunciaba que los bienes del patrimonio Real no eran propiedad del monarca, sino del pueblo, y que por tanto no los podía vender. Isabel II, firmaba el 20 de marzo la orden por la que se formaba expediente a Castelar, suspendiéndolo de empleo y sueldo en su Cátedra de Historia Crítica y Filosofía de España en la Universidad Central. El Rector, Juan Manuel Montalbán (1806-1889) fue apartado de su cargo por no destituir a Castelar. La dura represión gubernamental de las protestas provocó la muerte de trece universitarios. Estos altercados dieron lugar a la Primera Cuestión Universitaria, que significó la oposición liberal contra una invasión del espacio docente por parte del poder para evitar la extensión de las llamadas doctrinas perniciosas. Las amenazas contra la libertad de cátedra, la actitud ante la ciencia, y el propio ejercicio profesional, llenaron de disputas el mundo de la enseñanza.

Alcalá Galiano murió en pleno consejo de ministros a consecuencia de una apoplejía. Fue sucedido en el cargo por el Marqués de Orovio (1817-1883), que era moderado, tenía la carrera de Derecho y desempeñaba el Gobierno Civil en Madrid. Orovio no dudó en suspender de empleo y sueldo a Castelar.

El día 20 de abril de 1865, los auxiliares de Filosofía y Letras de la Universidad Central, Morayta (1834-1917), Salmerón (1838-1908) y Valeriano Fernández Ferraz (1831-1925) renunciaban a sus puestos, para no verse obligados a sustituir a Castelar. El Rector encargó la cátedra de Castelar, provisionalmente, a José Canalejas (1854-1912),

---

<sup>460</sup> Para profundizar en el tema léase: RUPÉREZ, PALOMA: *La cuestión universitaria y la noche de San Daniel*, Madrid, Edicusa, 1975, 217 p.

y más tarde, vino a desempeñarla José Campillo (1834-1902), desde la Universidad de Oviedo.

El gobierno acusó a Salmerón, Morayta y Fernández Ferraz de abandono de destino, injurias graves y desacato a la autoridad, y dictó prisión para los tres. El 21 de junio de 1865 sucumbía el gobierno de Narváez y O'Donnell alcanzaba el poder con la Unión Liberal. Con este cambio se produjo el sobreseimiento de la causa a Castelar restituido con todos los derechos a su cátedra. El nuevo ministro de Fomento, el Marqués de la Vega Armijo (1824-1908), nombró rector de la central al Marqués de Morante (1805-1868), tras haber cesado al Marqués de Zafra.

El anuncio de una ley de autorizaciones para que el poder ejecutivo dispusiera del presupuesto nacional sin la aprobación previa del Parlamento, exacerbó a la opinión pública no comprometida en el disfrute de los bienes patrios. Maduraba ya la segunda conspiración del año, los sargentos del Quinto Regimiento de Artillería de Pie, más los del Sexto, algunos escuadrones montados y otros de Infantería del Príncipe, decidieron echarse a la calle. El 22 de junio fue muy violeto, y los generales Serrano y O'Donnell dominaron el levantamiento.

Los krausistas españoles se vieron ante un suceso muy relevante. El 26 de septiembre de 1865 el *Ideal de la Humanidad para la vida*, era incluido en el índice de libros prohibidos. Los krausistas representaron en España el papel del catolicismo liberal, pero en este país les fue impedida e imposibilitada su labor. Este catolicismo liberal fue hostigado por la Iglesia provocando que se fueran apartando progresivamente hasta la separación total.

O'Donnell se hizo odioso y dimitió en 1865. El Duque de Valencia volvió al poder con propósitos liberales, que enseguida se convirtieron en una dictadura. Empezó a gobernar sin Cortes y por decretos. En el Gabinete, Manuel Orovio que regentaba otra vez el Ministerio de Fomento, volvió a nombrar rector de la Universidad de Madrid al Marqués de Zafra, y dirigió circulares a los rectores de todos los distritos universitarios para que inspeccionaran. También se prohibió a los maestros integrarse en cualquier reunión de carácter político y a los catedráticos, enseñar, directa o indirectamente, doctrinas desacordes con el gobierno.

El 9 de octubre 1865 se reorganizó la enseñanza, desde el Consejo de Instrucción Pública hasta la primaria, pasando por los Institutos, las Escuelas Normales y las Universidades. Esta reorganización limitaba el número de las que podían impartir las asignaturas de Derecho, y de Filosofía y Letras. Los doctorados, tan sólo, podrían obtenerse en Madrid.

Para acosar a los discípulos de Krause, se prohibió cursar los estudios de Filosofía y Letras, o Derecho, simultáneamente, con los de cualquier Facultad. Se debe recordar que Sanz del Río y algún otro discípulo suyo, años atrás, habían realizado ambas carreras a la vez.

Un consejo de guerra condenaba en rebeldía a Emilio Castelar, por su participación en los sucesos del 22 de junio, acusado de instigar la revuelta armada contra los poderes del Estado. La sentencia fue de muerte, pero como estaba ausente se le quitó la cátedra por Real Orden de 6 de noviembre de 1866.

Ese mismo año fue el momento en que Nicolás Salmerón (1838-1908)<sup>461</sup> fundó su *Colegio Internacional*<sup>462</sup>. En este colegio impartieron clase los discípulos y amigos de Sanz del Río. Además de los cursos universitarios se impartieron también los de segunda enseñanza, y de primaria. En 1874, Salmerón tuvo que traspasar el colegio para abrir un bufete de abogados.

El 22 de enero de 1867, Orovio decretó una reforma del profesorado, al que se prohibía, en cualquiera de sus grados, pertenecer a cualquier asociación política. Una vez comprobada la sospecha, se abría el expediente, el cual no pasaba por el Consejo universitario, sino que debía remitirse al Gobierno, desde las manos del Rector, después de consultado el Consejo de Instrucción Pública, el ministro quedaba facultado para separar al culpable y darle de baja en el escalafón. Era el comienzo de un camino cuya meta era la dictadura intelectual.

---

<sup>461</sup> En torno a su figura, destacamos los siguientes títulos: MARTÍNEZ LÓPEZ, FERNANDO: *Nicolás Salmerón y el republicanismo parlamentario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 297 p.

<sup>462</sup> Sobre esta institución se hace referencia en: DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: (1994), 438.

Muchos intelectuales españoles vivían ya en el exilio, y la prensa europea comenzaba a atacar la dictadura, cada vez más rigurosa, del gobierno español. Ya negados a la oposición todos los cauces legales, no le quedaba otro camino que el de la rebelión armada, cada vez en sentido más radical. En 1866, la oposición pretendía solamente derribar al Gobierno, en 1867 arrojar del trono a Isabel II, y en 1868 derrocar a la dinastía y muchos ya, incluso al régimen, proclamando una república.

La adhesión de la Universidad Central a la Reina se presentó a la firma de los catedráticos y profesores como absolutamente voluntaria, no porque el Gobierno así lo desease, sino para que tuviera mayor fuerza moral y, por lo tanto, política. La Ley de Instrucción Pública no autorizaba otra cosa para los funcionarios que vivían del presupuesto estatal, aún así hubo muchos catedráticos que se negaron a suscribirla.

Para los krausistas la Universidad era casi un lugar de culto. El Estado, constituido para el mejor cumplimiento de los fines de una sociedad, debía favorecer la libre investigación de la Ciencia y su difusión, pero no interferir en la especulación universitaria. De aquí la postura que adoptaron los catedráticos objetantes frente al escrito de adhesión a la Reina Doña Isabel II.

Si la adhesión podía ser voluntaria como se dijo a los profesores, al presentarles el escrito porque la ley no les obligaba a firmarlo, estas presiones del gobierno para que se adhirieran, los expedientes que se tramitaron más adelante y las destituciones, por fin, constituyen verdaderos actos delictivos contra los derechos más elementales de la persona. Esto era simplemente un pretexto para expulsar de las universidades a unos hombres a quienes se suponía heterodoxos y contrarios al régimen establecido, pero en la mayoría de casos, sin pruebas suficientes.

El 5 de noviembre de 1867, Leopoldo O'Donnell moría en Biarritz, víctima del tífus, y la Unión Liberal reconocía la jefatura política del general Serrano. Sanz del Río y Salmerón fueron separados de sus cátedras de la Universidad. Respecto a Fernando de Castro, procedía que se ampliaran las declaraciones y, en el caso de Salmerón, la pérdida de su cátedra, cosa que, al fin, consumó el Real Decreto de 8 de enero de 1868. Sanz del Río defendió su cátedra por motivaciones personales, ante todo. En la actitud de Salmerón apuntan ya otras causas de carácter colectivo. Se rebeló porque le ofendían

a él y porque ofendían al profesorado. Giner de los Ríos también estaba dispuesto a perder su cátedra por motivos que afectaban a los otros. No había, en su propuesta, ningún interés personal. A él no se le había exigido en firme nada, ni que se adhiriera a nadie.

Con la muerte de Narváez el 23 de abril de 1868, la reina nombró a Luis González Bravo (1811-1871) Presidente del Gobierno. En la combinación política, Orovio tomó la de Hacienda, y Severo Catalina (1832-1871) fue designado para la de Fomento, que se consideraba un ministerio de entrada.

En el ambiente de amenaza y preocupación que dominaba a la Corte se celebró la boda de la infanta Isabel Francisca de Asís con su pariente el príncipe Cayetano María Federico de Borbón (1846-1871), Conde de Girgenti, hermano del Rey de Nápoles, a quién acababan de destronar.

El día 20 de mayo de 1868 se cerraron las Cortes, pero la Reina doña Isabel ya no abrirá otras. La política de O'Donnell, primero, la de Narváez después y en esos momentos la dictadura de González Bravo, pusieron enfrente del trono a todos los partidos políticos, menos el suyo. El fin de la monarquía se acercó el 19 de septiembre con *La Gloriosa*<sup>463</sup>, por lo que Isabel II marchó al exilio francés para dar inicio al Sexenio Democrático. Narváez murió ese mismo año.

Cuando en septiembre se produjo *La Gloriosa*, Giner y los krausistas volvieron a sus cátedras. Con el Sexenio Democrático (1868-1874) se abrió el período de triunfo oficial de las ideas krausistas que querían acabar con el centralismo y el clericalismo propio de los gobiernos moderados. Política y educación estuvieron estrechamente ligados en este período revolucionario de gran inestabilidad política y social: gobierno provisional,

---

<sup>463</sup> Véase: FUENTE MONGE, GREGORIO DE LA; SERRANO GARCIA, RAFAEL: *La revolución gloriosa: un ensayo de regeneración nacional (1868-1874): antología de textos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 414 p.; MONLLÉO PERIS, ROSA: *La Gloriosa en Valencia (1864-1869)*, València, Alfons el Magnànim, 1996, 424 p.; SERRANO GARCÍA, RAFAEL: *Figuras de La Gloriosa: aproximación biográfica al sexenio democrático*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, 2006, 235 p.

monarquía de Amadeo I de Saboya, Primera República y el levantamiento cantonal, que acabará en la Restauración borbónica en 1875.

Por el Plan de Estudios de 25 de octubre de 1868, Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) dio un giro radical a la segunda enseñanza, reorganizando al mismo tiempo las enseñanzas de las Facultades. Se ampliaron los estudios históricos, se enseñaba Biología, Antropología y Cosmología, y se introdujeron los principios de Arte, Literatura, Derecho, Agricultura y Comercio. Quedaban, en cambio, suprimidas las asignaturas de Doctrina Cristiana e Historia Sagrada, Religión y Moral cristiana previstas por los artículos 14 y 15 de la Ley Moyano, para los períodos primer y segundo de la segunda enseñanza.

Ruiz Zorrilla retiró subvenciones a Seminarios e implantó una política universitaria dotada de un programa autonómico en cuanto a organización y contenido de su enseñanza. Eliminó la Teología como facultad universitaria y concedió una total libertad de cátedra respecto a doctrina, libros de texto, métodos de enseñanza, etc. La organización académica de la Universidad oficial perdió su rigidez. Se hizo voluntaria la asistencia a clase del alumnado y se suprimió la necesidad de un número mínimo de años para aprobar las asignaturas previstas en cada Facultad. Quedó permitida la enseñanza en la Universidad a profesores sin nombramiento y sueldo del Estado, medida que se practicaba ya en Alemania. La Universidad de Madrid perdió su carácter centralizador, y se autorizó al resto de Universidades de España la expedición de títulos de doctor. El Krausismo fue el inspirador ideológico de la liberalización de la enseñanza en ese tiempo.

La mayoría del país seguía siendo católica y conservadora, por fuerte que fue el impacto liberal entre las minorías intelectuales. La nobleza tenía aún el 51% de la tierra cultivable, y eran inviables las ideas krausistas del reconocimiento de las libertades, cuestión superestructural, sin haber procedido previamente a la reestructuración de las relaciones económicas, factor infraestructural.

Aunque estos político-pedagogos del sexenio no crearon una Universidad nueva, si que le infundieron una nueva conciencia de la función que le correspondía. Desde el rectorado madrileño, Fernando de Castro impulsó la vida universitaria. Miembro de

diversas instituciones culturales, “El 7 de enero, don Fernando de Castro ingresa en la Real Academia de la Historia y su discurso versa sobre los *Caracteres históricos de la Iglesia Española*. Sostiene Castro que, en tanto las tendencias de la moderna civilización no contraríen a la fe católica, la Iglesia no debe juzgarlas cual si fuera un extravío, sino como una ley histórica, ineludible en el progreso humano. Y hace algunas consideraciones para demostrar que los teólogos curiales de nuestro país han sido siempre enemigos de la infalibilidad del Papa, fuera de los Concilios, y de toda devoción afeminada y pomposa. Parece como si abogara por una Iglesia hispana que se gobernase con cierta autonomía, de acuerdo con su tradición medieval, y pide la reunión de un concilio ecuménico”<sup>464</sup>.

La libertad de asistencia a clase por parte del alumnado, degeneró en alborotos y desórdenes que obligaron a la elaboración, en la Universidad de Madrid, de un nuevo reglamento interno. Los disturbios universitarios provocados por la agitación política derivada de la elección de Amadeo de Saboya (1845-1890) como rey de España, hijo del rey de Italia Víctor Manuel II (1820-1878) que había invadido los Estados Pontificios, obligaron a Fernando de Castro a dimitir del rectorado, sustituyéndole Lázaro Bardón (1817-1897).

España durante el sexenio, hizo especial hincapié en la consecución de las libertades y, entre ellas, la de cátedra, referente al contenido ideológico que se impartió, y la de enseñanza, posibilidad de fundación de establecimientos docentes.

Tras la Revolución de 1868, en España se proclamó una monarquía constitucional. Pero había una dificultad, que era encontrar un rey que aceptara el cargo. En una nueva constitución, la de 1869, que se acercaba a un liberalismo radical, se abandonó la subjetividad religiosa del Estado (aunque mantuvo el culto y el clero), se reconoció el derecho de asociación, el sufragio universal, la libertad de creación de centros, etc. En tales circunstancias, el Gobierno Provisional exigió que jurasen fidelidad a la nueva Constitución todos lo que devengaran sueldos del Estado. Algunos catedráticos neocatólicos la rechazaron, sin más, otros pidieron al Vaticano que les aconsejara. El 5

---

<sup>464</sup>JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, ANTONIO: *La institución libre de enseñanza y su ambiente*, Madrid, Taurus, 1973, p. 157.

de abril apareció en *La Gaceta*, una Orden fechada el 23 de marzo que ponía en la calle a los profesores ultracatólicos. En el artículo segundo se daba un plazo de ocho días para que los profesores que habían jurado, o pretendido jurar, con forma diferente a la establecida en la orden oficial de 11 de enero, repitiesen el juramento ajustándose a ella.

Finalmente el 16 de noviembre de 1870 con el apoyo del sector progresista de las Cortes, Amadeo de Saboya es elegido Rey como Amadeo I de España (1870-1873), sucediendo a Isabel II. Amadeo tuvo serias dificultades debido a la inestabilidad de los políticos españoles, las conspiraciones republicanas, los alzamientos carlistas, el separatismo de Cuba, las disputas entre sus propios aliados y algún que otro intento de asesinato. Abdicó por iniciativa propia el 11 de febrero de 1873. A su marcha se proclamó la Primera República Española (1873-1874).

La Primera República Española duró once meses, en los que se sucedieron cuatro presidentes: Estanislao Figueras (1819-1882), Francisco Pi y Margall (1824-1901), Nicolás Salmerón (1838-1908) y Emilio Castelar (1832-1899). La debilidad con la que nació el régimen, y que provocó la posterior restauración borbónica, se debió a varios factores, entre los que destacaban la falta de una base social suficiente, dado el descontento de los campesinos y trabajadores; la organizada oposición de manos de los conservadores o monárquicos, incluidos los levantamientos carlistas y la carencia de unaburguesía que sustentase el sistema.

Durante el período republicano, el jefe de la minoría monárquica sin rey, en las Cortes Constituyentes, fue Antonio de los Ríos Rosas (1812-1873). Ya en período republicano no se vería aprobada la Constitución Federal de 1873. Tampoco vería la luz un proyecto de ley sobre ordenación de la enseñanza secundaria y superior que suprimía en la Universidad los derechos de examen y los exámenes mismos.

De ahí que la I República, quedara ahogada por la Restauración canovista que implantaba de nuevo el sistema de autoridad, ya que el espíritu de autoridad era el dominante en todos los planos sociales de la España del momento.

En el primer gabinete, presidido por Figueras, figuraban los dos hermanos Salmerón, Nicolás, con la cartera de Gracia y Justicia, Francisco en el departamento de Ultramar,

y Emilio Castelar era ministro de Estado. Por tanto, los amigos más próximos a Giner, y de toda su confianza, ocupaban puestos clave de la República, y su tío Ríos Rosas era el cabeza de la oposición.

En estos momentos se firmó un decreto que derogaba la orden de 23 de marzo de 1870 y reponía a los catedráticos ultracatólicos en sus cátedras. Por su parte, un decreto de 2 de junio reorganizaba los estudios en las Facultades de Filosofía y de Ciencias, y otro, al día siguiente, los de segunda enseñanza, la cual englobaba todo lo que debería saber el hombre medianamente culto y el que pretendiera ingresar en las escuelas especiales y en las facultades universitarias.

El ministro nombró una Comisión encargada de ayudar a la Dirección General de Instrucción Pública en la ardua tarea de poner en marcha este plan. El mismo día 3 de junio, el ministro nombró miembros de esa Comisión a cinco incondicionales de Giner, entre ellos: Castro, Salmerón, y Eduardo Pérez Pujol (1830-1894)<sup>465</sup>. Figueras había abandonado el poder para marcharse a Francia de incógnito, y las Cortes Constituyentes acababan de otorgárselo a Francisco Pi y Margall (1824-1901), que tuvo que nombrar a otro ministerio. El nuevo titular de Fomento aplazó la entrada en vigor de los decretos de reforma hasta el curso próximo y unos días más tarde salió del ministerio, sustituyéndole Ramón Pérez Costales (1832-1911).

Cayó Pi y Margall y fue sustituido por Salmerón el 18 de julio de 1873. Un íntimo de Giner presidía el Ejecutivo, y otro ocupaba el Ministerio de Fomento, José Fernando González (1836-1915). Este creyó que podría salvar los decretos en entredicho presentándolos con algunas modificaciones, bajo el título de Ley de Instrucción Pública, proyecto que pasó a las Cortes el 18 de agosto.

Con el apoyo de Salmerón, Castelar obtuvo plenos poderes el 13 de septiembre de 1873, y para obviar los problemas, también la suspensión de las sesiones parlamentarias, hasta el 2 de enero de 1874.

---

<sup>465</sup> En relación a su figura, consúltese: ROMEU ALFARO: SYLVIA: *Eduardo Pérez Pujol: vida y obra*, Valencia, Universidad de Valencia, Secretariado de Publicaciones, 1979, 412 p.

Castelar acentuó la política de tendencia conservadora iniciada con Salmerón. Para él y para la izquierda extrema de las Cortes, Emilio Castelar estaba traicionando a la República. Las iras de Salmerón se colmaron cuando Castelar pactó con el Papa un *modus vivendi*, que permitiera al Ejecutivo intervenir en la provisión de las sedes vacantes, algunas de ellas de tanta importancia como las arzobispales de Toledo, primada de las Españas, y de Tarragona, la principal de Cataluña. La inmensa mayoría del pueblo español seguía siendo católica, el carlismo enarbolaba la bandera de la religión y el gobierno creyó necesario y conveniente el acuerdo.

El 29 de diciembre de 1874, la sublevación del general Arsenio Martínez Campos (1831-1900) en Sagunto, proclamó a Alfonso XII como rey de España, iniciándose así el período llamado Restauración. Este pronunciamiento disgustó a Cánovas, artífice de dicha Restauración monárquica, ya que suponía regresar a procedimientos que no convenía volver a usar. Dos días después, se nombraba un Ministerio-Regencia que debía dirigir los destinos de la nación hasta la llegada del rey Borbón.

Con la Restauración, Cánovas encomendó la cartera de Fomento al Marqués de Orovio. El 26 de febrero de 1875 *La Gaceta*, publicó un Real Decreto y una circular de Fomento, que llevaban la firma del ministro. La circular, que desencadenaría la Segunda Cuestión Universitaria<sup>466</sup>, se dirigió tan sólo a los Rectores de la Universidades y afectaba a tres puntos: el religioso, el político y el disciplinario. Se restablecían los libros de texto y los programas, ambas cosas con carácter oficial, volviendo así, a la legislación anterior a 1868. El Rector del distrito universitario correspondiente debía dar el visto bueno a los libros que se usaban. Por su parte, los catedráticos debían someter sus programas a la aprobación del ministerio antes del 30 de abril. La enseñanza debía atenerse a los principios básicos de la sociedad como seguir el dogma católico y respetar la monarquía. El profesorado estaba obligado a seguir el programa de la asignatura. No se toleraba bajo ningún concepto las faltas de asistencia a las clases, ni mucho menos las de respeto a los profesores y el rector, en caso de incumplimiento de estas normas, debía proceder a la formación del expediente oportuno.

---

<sup>466</sup> Se hace referencia a ella en: PUELLES BENÍTEZ, MANUEL DE: *Política y educación en la España contemporánea*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007, p. 45.

Estas prescripciones afectaban solamente a los centros oficiales, en todos los grados. Todo esto tuvo grandes consecuencias, unos profesores fueron destituidos y otros renunciaron. Los profesores estaban dispuestos a enfrentarse al gobierno renunciando a sus cátedras, que no podían desempeñar con plena dignidad. La protesta adquirió proporciones más graves que en 1867, es decir, que en la Primera Cuestión Universitaria.

A partir de este momento los acontecimientos se precipitaron. Castelar renunció a su cátedra el día 19 de Marzo. El día 25, Giner dirigió al Rector un escrito solidarizándose con la actitud de sus discípulos en Santiago, a lo que el Gobierno respondió con el confinamiento de Giner en Cádiz. Esto provocó una gran sorpresa en la prensa y contestación por parte de los Krausistas. A lo que respondió el Gobierno, confinando a Salmerón, a Azcárate, a Linares y a Calderón. A partir de este momento, la reacción universitaria fue continua, aunque los krausistas se quedaron solos defendiendo la libertad de pensamiento. Pero gracias a esta circunstancia se produjo el repliegue del Krausismo a la enseñanza privada. La actitud de los insurgentes ya no era nada pasiva y su rebeldía fue claramente manifestada. Pero, como hemos visto, sólo Giner y sus más allegados amigos krausistas llegaron hasta el final en su oposición al gobierno. Otros se comprometieron menos, por lo que su perjuicio personal fue menor, y en algunos casos, nulo.

A iniciativa de Cánovas, moderados, unionistas y constitucionales disidentes se reunieron el 20 de mayo de 1875 en el Palacio del Senado a fin de crear una comisión de notables que debía preparar las bases de la nueva Constitución. Las fuerzas políticas de mayor peso en las primeras Cortes de Restauración fueron el partido liberal, el conservador de Cánovas y el constitucional de Sagasta.

Antonio Cánovas leyó el proyecto de Constitución ante las Cortes el 27 de marzo, que se caracterizaba por apoyarse sobre bases más abiertas. Se creó un marco político donde la izquierda liberal podía ejercer sus opciones. La Constitución de 1876 trató de recoger este aliento, pero la sucesión de los partidos comprometió los esfuerzos en materia de enseñanza. Por dicha constitución, el Estado se reconocía confesionalmente

católico, apostólico y romano, si bien nadie sería molestado por sus opiniones religiosas. Una ley específica determinó los deberes de los profesores y las reglas a las que había de someterse la enseñanza en los establecimientos de instrucción pública costeados por el Estado, las provincias o los pueblos.

Según la nueva constitución, exactamente en el párrafo segundo, Giner y aquellos otros profesores que, como él, estaban ya definitivamente separados de la Universidad oficial, tuvieron la posibilidad legal de crear la Institución Libre de Enseñanza.

Distintos sectores sociales, de considerable peso científico en el ámbito restauracionista, se opusieron a la monarquía impuesta. Por un lado, los socialistas constituían una fuerza considerable a la llegada del príncipe Alfonso, aunque su organización no está consolidada. De otro, krausistas y demócratas, no estaban dispuestos a transigir con las nuevas formas gubernamentales. Cánovas pretendía neutralizar el peligro que suponían las masas populares politizadas e intentó comprometer con la causa restauracionista a los intelectuales liberales.

La alternancia de unas leyes más liberales y otras más conservadoras, impidió el acercamiento español a postulados de europeos y retrasó una reforma profunda del sistema educativo. Pero el retraso en la puesta al día de la enseñanza pública no impidió la adopción de iniciativas como la de la Institución Libre de Enseñanza, que posteriormente fueron trasladando su carácter innovador al resto de la enseñanza.

#### **4.3.2. Principales impulsores del Krausismo en España**

Entre los principales introductores y difusores del Krausismo en España destacan Santiago de Tejada y Julián Sanz del Río. Ambos no sólo fueron personas clave en la introducción de la filosofía de Krause y del Krausismo en España, sino que fueron los máximos impulsores de este sistema filosófico en nuestro país.

#### 4.3.2.1. Santiago de Tejada (1800-1877)<sup>467</sup>

Nació en Alfaro (La Rioja) y dedicó sus estudios a su formación como jurista. Su carrera política estuvo ligada al liberalismo moderado, defendiendo siempre los intereses del catolicismo.

Tejada tuvo un papel muy importante en la primera etapa del Krausismo español, en primer lugar por la relevancia de su viaje a Alemania en 1837, donde permaneció desde junio de ese mismo año hasta 1839. Durante la mayor parte de esa estancia estuvo en la Universidad de Heidelberg. En segundo lugar, por su relación personal con Sanz del Río, que en buena medida se debía al interés de ambos por la obra de Krause. Incluso fue Tejada quién animó a Sanz del Río a estudiar la filosofía krausiana. Éste siempre apoyó al segundo desde su cercanía al poder político, sobre todo, ofreciéndole el apoyo político suficiente para lograr sus pretensiones en el mundo académico.

En el año 1840 y 1844 obtuvo un acta de Diputado a Cortes por la provincia de Logroño, hecho que se repitió en 1847, 1850 y 1851 por Zamora. En 1853, bajo el reinado de Isabel II, fue nombrado Senador vitalicio, apoderado general de sus Altezas Reales los Infantes Duques de Montpensier en 1860 e incluso durante el exilio de los borbones, asistió en 1870 a la comunión de Alfonso XII en Roma. En el Sexenio Democrático formó parte activa de la Asociación Católica.

Por lo tanto, al contrario de lo que se suele pensar, es con esos primeros apoyos que no provenían del liberalismo progresista sino del liberalismo moderado, como el Krausismo fue penetrando en el panorama cultural y educativo español del siglo XIX. Esto fue debido a que éste primer Krausismo era todavía una doctrina más bien neutral desde un punto de vista ideológico, sin que pudiera parecer peligrosa a los ojos del liberalismo moderado en el poder en aquellos momentos. Consideraba que el desarrollo

---

<sup>467</sup> Es de interés el artículo de CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, ALFONSO DE: "Don Santiago de Tejada y Santamaría", en *Graccurreis: Revista de estudios alfareños*, n.º 10, 2000, pp.51-66.

de la Historia, además de ajustarse a las leyes de unidad, oposición (variedad) y composición (armonía) de pura inspiración krausiana, respondía a un plan divino.

Tejada era un krausista que había interiorizado y asumido algunos principios claves de la *Filosofía de la Historia* krausiana. Tradujo la *Filosofía del Derecho* de Krause, obra en la que se explica que la vida del universo está regida por un orden divino y que todos los seres viven en comunidad, en perfecta armonía bajo las leyes que les ha dictado su *Hacedor*. Si las esferas de la vida del hombre, Moral, Derecho, Ciencia, etc gozan de su autonomía propia, a la vez forman parte de un todo orgánico donde la unidad (en y bajo Dios) dota al conjunto de un tono espiritual y religioso. El Derecho se ofrece como una herramienta útil para garantizar el orden y conservar una sociedad bajo las leyes de Dios. Por lo tanto, Tejada creía en el origen divino del Derecho y tenía una visión unitaria del sentimiento religioso, la virtud moral y la justicia legal.

Al igual que Krause, sostenía que la Iglesia y el Estado son las dos únicas asociaciones del hombre para cumplir sus fines de la vida y que en etapas de la Humanidad, previas a su madurez, han tutelado incluso los demás fines de la vida del hombre. Pero incluso, cuando las demás asociaciones se vayan constituyendo, ni la Iglesia ni el Estado desaparecerán, por ser esenciales a la propia Humanidad y por tanto, no se pueden vulnerar sus derechos. Es por ello, que desde el Parlamento se oponía a la desamortización de los bienes de la Iglesia. Como se puede observar, Tejada se interesó por Krause en lo referido a la edad adolescente de la Humanidad, no a la edad madura de independencia de las esferas de la vida ajenas a la Iglesia y al Estado que Tejada quería refrenar.

No es casualidad que la última visita de Sanz del Río a Tejada, así como las últimas cartas que se remiten ambos, daten de los últimos años de la década de los 50. Ya en los años 60 esta relación era casi inexistente, porque Tejada situado en la derecha de un moderantismo ya ultraconservador, resultaba incompatible con una filosofía en la que la juventud había encontrado una bandera para su causa política revolucionaria.

#### 4.3.2.2. Julián Sanz del Río (1814-1869)

Julián Sanz del Río es considerado otro de los introductores del Krausismo en España, pero si por algo es reconocido es por ser el gran difusor del Krausismo en nuestro país. Él supo dar a la filosofía de Krause una orientación nueva e incluso, en muchos aspectos, alejada de la interpretación europea que hicieron Ahrens y Tiberghien. Sanz del Río no sólo se limitó a exponer el pensamiento de Krause, sino que lo adaptó al carácter y a las necesidades que tenía España, intentando ofrecer soluciones.

Nació en Torrearévalo (Soria) en el seno de una familia de labradores muy humilde. Se quedó huérfano a los 14 años. Su tío sacerdote se encargó de sus estudios, y le matriculó en el Seminario conciliar de San Pelagio, de Córdoba, adscrito a la Universidad de Sevilla, en el que estudió tres cursos de filosofía (1827-1830). Para que Julián pudiera ingresar en el colegio del Sacro-Monte y seguir los cursos de la Universidad de Granada, su tío se trasladó hasta esta ciudad. Allí siguió Sanz del Río tres cursos de Instituciones Civiles, desde 1830 a 1833, y obtuvo el grado de bachiller en Leyes. Continuó con el estudio de Instituciones Civiles y se graduó de bachiller en cánones por la Universidad de Toledo, el 22 de junio de 1834. Después volvió al Sacro-Monte, donde le hicieron presidente de Leyes, y explicó la cátedra de Derecho Romano, mientras continuaba el sexto y séptimo curso de Cánones, en 1835 y 1836. Este último año, Julián se licenció y doctoró en Cánones por la Universidad de Granada, y fue a Madrid.

A su llegada a Madrid, Sanz del Río entró en contacto con un grupo de jóvenes liberales y progresistas, como Ruperto Navarro Zamorano, estudiantes todos de Derecho. Por esos años, es decir, entre 1836 y 1838 siguió el sexto y el séptimo curso de Jurisprudencia y le nombraron miembro de la Sociedad Matritense y correspondiente de la Academia de San Isidro, también en Madrid.

En la Universidad Central alcanzó el título de licenciado en Leyes en 1840. Un año después se doctoró en Jurisprudencia. Sanz del Río puso un bufete y dio clases como

sustituto, pero continuó percibiendo una ayuda económica de su tío. En estos momentos, un amigo suyo, Ruperto Navarro Zamorano estaba traduciendo al castellano el *Curso de Derecho Natural* de Ahrens. Es evidente que la renovación de la cultura y el pensamiento español entraba por la Facultad de Derecho. Estos jóvenes pensaban que se necesitaban reformas en las enseñanzas de Derecho y en la misma Universidad. El deseo de Julián fue liberarse de la abogacía, ya que su verdadera vocación le llevó hacia los estudios filosóficos.

También en 1841, Sanz del Río presentó al ministro de la Gobernación un proyecto de Cátedra de Filosofía del Derecho para la universidad madrileña. En la primera parte del proyecto, hizo un elogio de la filosofía alemana, especialmente, de Krause, quien a juicio suyo, completó la obra de Kant, y señaló la necesidad de elevarse desde el Derecho práctico al Derecho inspirador del deber y el bien. El informe que se hizo de la propuesta fue favorable pero sobrevino un cambio de política, y la proposición de Sanz del Río no prosperó. Por entonces se dedicó a escribir sus artículos hasta que los progresistas regresaron al poder, con Espartero al frente.

Hacia el fin de la regencia de Espartero, en el último gobierno progresista de Álvaro Gómez Becerra (1771-1855), concretamente en el Plan de Gómez de la Serna, antes de la reacción moderada de Narváez, se creó la Facultad de Filosofía de la Universidad Central y por decreto aparecido en *La Gaceta* de Madrid el 16 de junio de 1843 se nombraba a Sanz del Río catedrático interino de Historia de la Filosofía en dicha universidad. A Sanz del Río dicho decreto le exigía que fuera al extranjero y, concretamente, a Alemania, para perfeccionar sus conocimientos filosóficos durante dos años. Sanz del Río en la primera etapa de su viaje visitó a Víctor Cousin en París, algo que parece lógico debido a la importancia del eclecticismo francés en España por aquellos años. Pero a Sanz del Río le decepcionó esta entrevista, hecho que tampoco resulta extraño, dado que carecía de sentido salir de España en busca de nuevos horizontes culturales y regresar con el que ya estaba arraigado en nuestro país. La misión de Sanz del Río estaba directamente relacionada con la necesidad de los grupos progresistas del liberalismo español de dotarse de un soporte ideológico al modo de lo que los moderados habían hecho con el eclecticismo espiritualista de Cousin. Por ello, Sanz del Río no podía recurrir al filósofo francés. El profesor español pensó en Krause, y se dirigió a Bruselas, donde conoció a Ahrens. Esta entrevista fue un gran impulso

para que Sanz del Río se interesara definitivamente por Krause, además Ahrens fue quien le encaminó a la Universidad de Heidelberg, la más influida por el Krausismo y donde entró en contacto no sólo con sus escritos sino con personalidades claves del Krausismo alemán como Leonhardi.

La elección de Krause no se debió al desconocimiento de otros idealistas alemanes, sino que por el contrario, Sanz del Río mostró en sus obras un conocimiento bastante profundo de Fichte, Schelling y Hegel. Dicha elección estaba basada, principalmente, en dos cuestiones principales, por un lado Sanz del Río consideraba que la filosofía de Krause era bastante compatible con el carácter español, y por otro, personalmente estaba totalmente convencido de los principios krausianos.

Por su parte, Ahrens fue la pieza central en la configuración de la corriente de pensamiento krausista en España. A pesar de las críticas que sufrió el Krausismo durante los años 50 y 60, especialmente en el terreno filosófico y religioso, algo muy diferente ocurrió en el terreno jurídico. Ahrens fue la referencia fundamental en el campo del Derecho de los krausistas españoles. Las razones por las que la obra de Ahrens sirvió para la difusión del pensamiento de Krause en España son las siguientes. En la primera mitad del siglo XIX el idioma francés era conocido por las élites intelectuales en España, justamente lo contrario de lo que ocurría con la lengua alemana, por tanto la versión francesa de la filosofía de Krause que representaba Ahrens fue accesible a los pensadores españoles. Además, los escritos del autor alemán se leían con más facilidad que los de Krause. Otro factor fue la predilección que en el siglo pasado mostraban las clases acomodadas por los estudios de Derecho. Como Ahrens centró sus esfuerzos en el desarrollo de la *Filosofía del Derecho* de Krause, no es de extrañar que los intelectuales españoles entraran fácilmente en contacto con su doctrina. No sorprende, que destacados krausistas como Giner, Azcárate, etc, fueran estudiantes de Derecho, para ellos Ahrens fue la principal fuente de conocimiento del Krausismo.

Sanz del Río, debido a la muerte de su tío, regresó a España, habiendo permanecido dieciséis meses en Alemania, concretamente desde junio de 1843 hasta el otoño de 1844, los cuales fueron fundamentales para la formación de su pensamiento. De regreso

a Illescas, continuó con el estudio de la filosofía de Krause. Sanz del Río iba a Madrid una vez al mes, para explicar la nueva filosofía a un grupo de intelectuales.

El gobierno moderado de Bravo Murillo, tras el informe favorable del Consejo de Instrucción, concedió a Sanz del Río la cátedra, que se llamó *Ampliación de la Filosofía y su Historia*. Además, a Sanz del Río se le encargó que desempeñara la de *Historia crítica y filosófica de España*, cuyo titular había sido nombrado Director General de Instrucción Pública. En general, el gobierno de los moderados hasta el momento, había favorecido bastante a Sanz del Río.

Comenzó a publicar sus obras a partir de 1849, la primera se titulaba *Lecciones sobre el Sistema de Filosofía analítica de Krause* (1850). En este libro y en los que le siguen, trataba de exponer la filosofía krausista adaptándola a las mentalidad española. En 1851 aparecieron sus *Aforismos*, en el *Seminario Pintoresco Español*. Tres años después, en 1854, publicó una serie de artículos en la *Revista española de ambos mundos*. En 1855 Sanz del Río recibió el grado de licenciado en Literatura, por la Facultad de Filosofía y Letras y en 1856 se casó con Manuela de Jesús Gumersinda María Antonia Jiménez Arreo. Ese mismo año se doctoró en Filosofía y Letras, su tesis trataba sobre el Krausismo. Durante estos años también publicó en la *Revista Literaria de la Gaceta*.

De esta época existe una carta dirigida por Sanz del Río a José de la Revilla defendiendo la independencia del profesorado contra las intromisiones ministeriales, a favor de que se derogara el reglamento de 1852 y de que se crearan Facultades completas. En dicha carta, abogaba también por la supresión de los seminarios mayores, razón por la que la licenciatura y el doctorado de Filosofía y de Teología se daban en los seminarios diocesanos. La influencia de Sanz del Río aumentó en los medios intelectuales y universitarios y surgieron las tesis doctorales de contenido krausista.

A partir de 1856, año en que Sanz del Río había presentado su tesis y después del discurso académico de 1857, se intensificaron las críticas desde el círculo de los neocatólicos. Todo esto demuestra el dualismo interno de la monarquía de Isabel II, liberal por motivos dinásticos, pero sin querer serlo. Julián reconoció sus ideas religiosas, declarándose filósofo y cristiano, pero Sanz del Río eludió el verdadero problema, si se consideraba dentro de la Iglesia Católica Apostólica Romana o no, y si

acataba la autoridad suprema del pontífice. Tal actitud resultaba muy ambigua, por lo que los neocatólicos sospechaban que el pensador krausista ya no era católico, pero no lo declaraba para poder continuar su actividad.

La etapa inicial caracterizada por el apoyo del liberalismo moderado al Krausismo y a Sanz del Rio finalizó tras los acontecimientos de 1857 y la puesta en cuarentena de la filosofía krausista por parte de los neocatólicos, que pronto derivó en una persecución directa. En los inicios del Krausismo en España, ésta doctrina era más o menos neutra, pero en esos momentos se iniciaba una etapa en la que las teorías krausistas sustentaban una filosofía política de carácter liberal-progresista.

A todo este acoso que sufría el Krausismo, y muy especialmente la figura de Julián Sanz del Rio, se sumó en 1859 la muerte de su esposa Manuela. Lo cual le supuso un duro golpe y otra nueva pérdida.

La nueva posición del Krausismo era el liberalismo armónico y se manifestó ya en la introducción de la revista *La Razón*, en 1860. Ese texto se titulaba *Programa político* y en él se declaraba que la revista huía tanto de las doctrinas moderadas como de las socialistas.

En 1860, Sanz del Rio y sus amigos fundaron el Círculo Filosófico Literario<sup>468</sup>, en la Calle Cañizares. El Círculo Filosófico argumentaba que la ley no podía exigir ortodoxia a los profesores porque cada gobierno tenía unas ideas distintas, y lo que para uno era ortodoxo, para otro no lo era. Esta era la última década del reinado de Isabel II, en los días de Gobierno de la Unión Liberal, partido de compromiso entre el moderado y el progresista, pero sin otro ideal que el de permanecer. Estaba ideándose la crisis final de la Monarquía. Todo esto demuestra que las inquietudes espirituales y políticas de aquel se concentraban en el Ateneo, en torno a una serie de grupos como la Sociedad Abolicionista (1864)<sup>469</sup>.

---

<sup>468</sup> El Reglamento de Círculo Filosófico Literario fue firmado en 1862 por sus miembros, teniendo como presidente a Manuel Ruiz de Quevedo (1817-1898).

<sup>469</sup> Destaca el artículo de ARROYO JIMÉNEZ, PALOMA: "La sociedad abolicionista española, 1864-1886", en *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, nº 3, 1982, pp. 127-150.

En la década de 1860 a 1870 transcurrió el período de máximo empuje intelectual del Krausismo español. En esos momentos se publicaron dos de las obras de Krause, en cuya adaptación venía trabajando Sanz del Río desde sus años en Illescas. Estas obras fueron la primera parte del *Sistema de Filosofía* y el *Ideal de la Humanidad*.

En el año 1866, Sanz del Río estuvo en Praga. Por esa época era profesor, en su Universidad, el barón de Leonhardi. Ya en 1867, se decretó la Real Orden que separaba a Sanz del Río de su cátedra. Había publicado una obra, *El Ideal de la Humanidad para la vida*, que la Iglesia incluía en el índice de libros prohibidos, pero que la autoridad civil toleraba, y de la que Sanz era traductor, comentador y editor, pero no autor. Dicha obra se había publicado muchos años antes de que apareciese este Real Decreto que se invocaba para perseguir a Julián Sanz del Río, y las inclusiones en el Índice ni eran definitivas ni presuponían la excomunión. Es verdad que la Monarquía de la Reina Isabel II, aunque supuestamente de corte liberal, no toleraba la exposición pública de doctrinas contrarias al dogma católico, pero Sanz del Río no había sido acusado por tal cosa. Finalmente, Julián Sanz del Río murió en 1869. En torno a la figura de éste se habían adherido numerosos discípulos, la mayoría de los cuales fundó en 1876 la Institución Libre de Enseñanza.

La ideal principal de Sanz del Río es que pensaba que el resurgimiento del país debía corresponder a una minoría intelectual que debía de prepararse para ser la clase dirigente de la vida pública española. Esa clase debería emprender la conversión del país a las ideas liberales y democráticas de su tiempo, tarea que exigía una reforma de la Universidad, de la enseñanza, de la educación y del hombre, para introducir la filosofía krausista en la sociedad española. Esta actitud de Sanz del Río se fundaba en la convicción de que el catolicismo había agotado sus aptitudes para el progreso de la cultura, y constituía un obstáculo para la incorporación de España al resto de Europa, más progresista.

Sanz del Río consideraba que el conocimiento científico tenía como fuente la razón y que tradición y autoridad no eran fuentes fiables, ya que podían apoyar tanto la verdad como el error. Pensaba que era necesario que fueran conscientes de la limitación intelectual. Propugnaba como única manifestación de la ciencia, el examen y discusión racionales. Defendía un racionalismo-armónico, distinguiéndolo de otros sistemas como

el sensualismo, el materialismo, el idealismo, el fatalismo y el ateísmo. Según el pensamiento de Sanz de Rio, para llegar a la verdad había que proceder según las leyes de la razón, no según nuestra razón individual, y reafirmó su tesis de que el racionalismo no admite ni reconoce otra limitación que la inherente a nuestra naturaleza racional.

El Krausismo de Sanz del Rio se fundamentaba en la religión. Dios era considerado como el punto de inflexión entre los procedimientos analítico-subjetivo y sintético-objetivo del pensamiento de Krause. Aparece Dios, como la base de toda realidad y el principio y ley de toda verdad conocida por el hombre. Sanz del Rio distinguía su religión del deísmo y del panteísmo y la fundamentaba sobre la racionalidad y la libertad. Abogaba por un enfoque de la cuestión religiosa desde el prisma de la razón, con lo que la ciencia no podía quedar al margen. El cristianismo racional de Sanz del Rio y sus discípulos chocó con el dogma de la Iglesia, produciendo la separación de ella de muchos de los seguidores de las doctrinas krausistas.

En lo referido a la Moral, Sanz del Rio delimitó claramente ésta de la Religión, y ambas del Derecho. La moralidad será, en el hombre, aquello que lo lleva a ordenar su vida según una voluntad constante y racional. Mediante la Moral podrá la Humanidad aspirar a su unión con Dios.

En el ámbito político, unos postulados liberales se desprenden de la filosofía krausista, es decir, obediencia a la Constitución, participación a través de los cauces legales y pacíficos, tolerancia, exigencia de las libertades democráticas, reformismo legal, rechazo de la violencia y la arbitrariedad, y educación del pueblo. Propugnaba una clara distinción entre las esferas de influencia estatal y eclesiástica, y defendía la concepción anti-centralista del Estado.

Su modelo de sociedad consistía en la armonización de comunismo e individualismo, rechazando los dos extremos. Para Sanz del Rio no había una pérdida de individualidad en el asociacionismo. Al contrario, consideraba que se potencia al individuo con un respeto hacia la persona humana y se hace especial énfasis en los derechos inherentes de ésta. Creía que la sociedad cumpliría, a través del asociacionismo, el papel de mediadora para la culminación de la predestinación humana.

Su Teoría del Estado, se basaba en un Estado que vele por evitar los peligros del estatalismo y del colectivismo, así como del intervencionismo en la actividad social, sin olvidar la descentralización. Esto es muestra del respeto que exige el Krausismo a la autonomía del individuo y de las sociedades intermedias. Estos grupos intermedios, sociedades personales, reales y formales, tendrán en el Estado su árbitro a través del Derecho.

Según Sanz del Río, la ciencia junto con el arte, tendrá como misión otorgar unidad, dirección y autoridad a la verdad como la expresión de la conciencia intelectual de la Humanidad. La ciencia sirve de medio para que el hombre pueda cumplir su destino, aprendiendo a conocer al mundo y a Dios. Para llegar a su plenitud histórica, el hombre deberá cultivar el arte (la obra bien hecha será considerada artística), de tal modo que vida y arte serán una misma cosa.

El Derecho, junto con la Moral y la Religión, fue la primera de las sociedades formales a la que Krause definió como condición para el destino humano. El Derecho abarcaba la totalidad de la conducta humana, ofreciendo siempre esta vertiente jurídica. La plena libertad racional humana requiere una mayor tutela por parte del Derecho, ya que éste acapara cualquier aspecto emanado de la naturaleza. De este modo el Derecho actúa sobre el mundo, pero, en especial, incidiendo en la persona. El Krausismo concedía a la conciencia humana una atribución especial: la de ser el único y legítimo juez de sus actos. Cuatro estadios: coercitivo, correctivo, preventivo y directo de educación moral, deberá recorrer el Derecho hasta cumplir su último fin en el mundo. Y la representación visible de este Derecho será el Estado.

En el Krausismo de Sanz del Río, el Reformismo Social está implícito. Manifestaba las aspiraciones y la mentalidad liberal de algunos sectores sociales pertenecientes a la burguesía progresista e ilustrada de la España decimonónica. Pretendía una mejora del estado social mediante cambios políticos que garantizaran los principios de libertad y seguridad.

Pero como ya hemos señalado en más de una ocasión, el objetivo principal de la filosofía krausista no era otro que la transformación ética del hombre. Si no se cambia al

hombre es imposible la reforma de la sociedad. Esta reforma del hombre no podrá ser hecha si no es a través de la educación.

La *Analítica* (1860) es la obra teórica más ambiciosa de Sanz del Río y en ella sentó las bases de esta filosofía que él creía verdadera, mientras que *El Ideal de la Humanidad para la vida* (1860) fue el escrito más decisivo de Sanz del Río. Fue un libro de filosofía práctica, en cuya expresión se resumió todo el intento renovador del Krausismo: la filosofía no tenía sentido ni valor si no podía aplicarse a alguna esfera de la vida humana. Por otro lado, esta obra puede ser considerada como un libro de antropología, sociología, filosofía de la historia y política; sobre todo, filosofía de la historia, ciencia en la que Krause y Sanz del Río habían puesto sus esperanzas para la regeneración de la humanidad. Es también una obra de moral porque marcaba la pauta de comportamiento para entrar en la edad armónica de la historia. Este carácter práctico ha sido considerado como el factor principal que contribuyó a su gran difusión.

Cuando Sanz del Río llegó a Alemania se encontró con que la filosofía de Hegel había caído en el olvido tras su muerte. No hay que extrañarse, si no prestó atención a la filosofía de Hegel y sí en cambio a la de Krause, de quien tenía un gran concepto por los escritos de Ahrens.

Por otro lado, Sanz del Río eligió a Krause y no a Schelling, a pesar de que su pensamiento era muy importante en el momento. Aunque la filosofía de Krause guardaba una estrecha relación con la de Schelling, de quien había sido discípulo. Schelling no había publicado nada importante a partir de 1815 y sus escritos de madurez, aquellos que más en consonancia podrían estar con la mentalidad y las preocupaciones de Sanz del Río, no verían la luz hasta 1856, dos años después de la muerte de Schelling. Por lo tanto Sanz del Río no pudo conocerlos ya que estuvo en Heidelberg entre 1843 y 1844, aunque circularan por esas fechas muchos cuadernos de apuntes tomados de las lecciones de Schelling.

El Krausismo difundido por Sanz del Río desde su cátedra de la Universidad Central de Madrid, pronto llegó a las provincias para formar a nuevos discípulos que se extendieron por todo el territorio nacional, llegando a implantarse en varias universidades, y en casi todos los institutos de enseñanza secundaria.

### 4.3.3. Características del Krausismo español

Del pensamiento de Krause, Ahrens y Tiberghien se pueden extraer una serie de ideas que se pueden encontrar en los krausistas españoles. Es decir, “(...) existía una sólida corriente de pensamiento de corte krausista en la Europa del siglo XIX configurada de forma previa a su difusión en España y que ejerció un influjo directo y permanente en la obra de nuestros krausistas”<sup>470</sup>. Éstos bebieron directamente de tales ideas, algunas de las cuales trataron de importar directamente a la realidad histórica que les tocó vivir, a pesar de la diferencia de contexto político, social y cultural con respecto a los países donde se habían formulado tales ideas. Capellán de Miguel remarca “Los krausista no eran simples pensadores utópicos que atendieran exclusivamente a las ideas, sino hombres realistas que trataban de reformar la sociedad en que vivían de acuerdo con un ideal, pero teniendo siempre en cuenta la realidad histórica y del momento (...)”<sup>471</sup>.

El Krausismo no es una filosofía unitaria ni un sistema de dogmas y principios inalterables que va pasando por sucesivas generaciones sin modificación, sino todo lo contrario. No es lo mismo el Krausismo de Sanz del Río que el de Francisco Giner o Gumersindo de Azcárate (1840-1917)<sup>472</sup>. Existe una cierta base común, unos ciertos planteamientos ideológico-filosóficos en lo que todos, en mayor o menor medida, participan y que hace que puedan ser agrupados bajo el denominador común de Krausismo. Porque el Krausismo es una filosofía en constante cambio y evolución, una filosofía que va adaptándose a la nueva marcha de los tiempos para dar solución a los problemas científicos, sociales y políticos, impregnándose de las nuevas corrientes ideológicas que sustituyen al idealismo alemán como el positivismo y el neokantismo.

---

<sup>470</sup> CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: (2006), 19.

<sup>471</sup> CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: (2006), 233.

<sup>472</sup> Sobre su persona, podemos destacar: CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: *Gumersindo de Azcárate: biografía intelectual*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2005, 424 p.; VATTIER FUENZALIDA, CARLOS: *Gumersindo de Azcárate y la renovación de la ciencia del derecho en el siglo XIX*, Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, Centro de Estudios Registrales, 1998, 290 p.

La publicación del *Ideal de la Humanidad para la vida* sirvió para fijar la teoría social del Krausismo español. Se entiende la sociedad de manera organicista, es decir, no como mero aglomerado de individuos, sino como un todo. Los órganos que comprenderían ese todo social son justamente cada una de las esferas de la vida del hombre. En segundo lugar, los krausistas se oponen a las teorías que explicaban el origen de la sociedad como fruto de un pacto, del voluntarismo consciente de los individuos. Para ellos el hombre es social por naturaleza. Y tampoco creen que, una vez constituida, la sociedad corrompa la natural bondad del hombre. Además, afirma el Krausismo que el hombre posee entre sus cualidades innatas la de la sociabilidad. Por este motivo Canalejas proclama como principio fundamental la libre asociación de los individuos. Van a ser esos órganos, el eje y el motor de la vida del hombre.

En la primera parte se definen los conceptos metafísicos y antropológicos que van a estar operando a lo largo de toda la obra. Estos conceptos son el de hombre y el de humanidad, de aquí que esta obra haya sido concebida como una antropología filosófica o como una filosofía de la historia. Antropología filosófica porque, partiendo de unas definiciones metafísicas, se va a propiciar la misión y destino del hombre en la tierra; y filosofía de la historia, porque se trata del hombre en su procedencia divina y como despliegue de la esencia de Dios en el tiempo. El hombre, definido como la síntesis perfecta y armónica de dos esencias, la Naturaleza y el Espíritu, en su progresiva perfección ha de alcanzar su propio destino unido a Dios y al mundo. Pero el hombre no es un ser solitario y para el cumplimiento de su destino necesita asociarse con otros hombres. Estas asociaciones constituyen las distintas esferas sociales a través de las cuales el hombre marcha, progresivamente, hacia su destino y se concretan en la humanidad.

Para el Krausismo español la humanidad debe encaminarse hacia la tercera etapa definitiva de felicidad suprema y absoluta. Para llevar a cabo esta tarea la humanidad se diversifica en sociedades. Las sociedades pueden ser tres tipos o géneros: personales, reales y formales. Se llaman las primeras personales por los individuos que las componen; son la familia, la amistad y el pueblo o nación. En la familia se dan las dos primeras oposiciones de nuestra naturaleza; la del sexo, a través del matrimonio, y la de las edades, a través de las relaciones paterno-filiales. En la amistad se superan los caracteres opuestos y en el pueblo, concebido como unión de familias o razas, los

intereses particulares. Sanz del Río defiende la igualdad de la mujer respecto del hombre, tanto dentro como fuera del matrimonio y, de igual modo, los derechos de los niños y de los ancianos.

El segundo tipo de sociedades, son las reales, es decir, aquellas constituidas en razón de las obras reales humanas: la ciencia y el arte. La ciencia es, en la concepción krausista, el canal por medio del cual el espíritu humano alcanza la analogía con Dios. La ciencia, en cuanto estructura una y total del saber humano se presenta como un saber de salvación que permitirá al hombre llegar hasta el último confín de la tierra y de la historia. La ciencia no sólo enseña al hombre a conocer el mundo, sino también a Dios. A través de la obra de arte contemplamos la encarnación de lo infinito. La belleza es algo que está en estrechísima relación con Dios, de aquí que los grados de belleza sean subsidiarios del tipo de conocimiento (científico) que tengamos de Dios: a mayor conocimiento conceptual de Dios mayor grado de belleza y viceversa.

En último término, se encuentran las sociedades formales, constituidas en razón de las formas de obrar: Moral, Derecho, Estado y Religión. En ellas se basa toda la reforma social del Krausismo: la moralidad regula todos nuestros actos tanto individuales como sociales.

El Derecho, por su parte, proporciona las condiciones necesarias para la realización del destino humano. Para el Krausismo español la condicionalidad es la nota fundamental del Derecho, y no la coercitividad, como había mantenido Kant. La condicionalidad es concebida en el Krausismo como libre y recíproca, mientras que el hecho de la coacción sólo puede entenderse como algo pasajero y accidental, como medio temporal de encaminar las fuerzas morales, incultas del pueblo, mientras la sociedad no alcance la plenitud de la tercera edad armónica.

El Estado es la manifestación pública del Derecho, y como éste tiene en la condicionalidad una de sus notas fundamentales. Los diversos estados políticos sólo son momentos en el desarrollo histórico hasta la consecución de una ciudad terrena o un Estado-Tierra.

Con la Religión concluye el estudio de las sociedades formales. Ésta tiene un desarrollo exclusivamente terrenal y no es trascendente, apartándose claramente del cristianismo para el que la trascendencia constituye un eje insustituible. La religión krausista afirma la primacía absoluta de la razón, y el papel de la fe es suplantado por la ciencia.

Pero las distintas sociedades estudiadas son imperfectas: tal imperfección sólo desaparecerá el día en que la Humanidad alcance su pleno desarrollo histórico. A alcanzar esa etapa última y armónica, donde todo destino universal se cumplirá en la tierra, van orientados una serie de preceptos que Krause, y Sanz del Río denominaron *Mandamientos de la Humanidad*. Los de Sanz del Río están inspirados en la obra de Krause, *Tagblatt des Menschheitlebende* 1811. Esta es la parte del libro que mayor influencia tuvo en la España del momento.

En el *Ideal* se hace alusión a una tercera edad de plenitud, armónica, en donde tendrá sentido y razón de ser toda nuestra vida, y en donde las sociedades nombradas anteriormente (familia, amistad, pueblo, ciencia, arte, moralidad, derecho, estado y religión) alcanzarán la perfección final. Esto implica la existencia de dos edades anteriores en el tiempo que sirven de cauce de ese proceso evolutivo que es la concepción krausista de la historia. Sin embargo, no será hasta el final de la obra cuando aparezca de forma específica la división de la historia en épocas o edades.

En cada una de estas tres edades se tiene una noción diferente de Dios. La primera edad es la de simple unidad y hace referencia a la relación del hombre con la divinidad. Es una época muy lejana y hace alusión a un pasado mítico que se recuerda siempre como una edad de oro a la que se pretende regresar. Su nota más característica es la inocencia.

Pero este primitivismo e ingenuidad se pierde pronto, para dar paso a la edad de la oposición sin unidad, y en la que el terreno de lo religioso viene representado por el politeísmo. Características fundamentales de este período son la maldad y el egoísmo de los hombres, lo que da lugar a guerras y conflictos.

La tercera edad es la de la armonía, caracterizada por una felicidad y perfección absolutas. Como edad de plenitud que es, en ella todas las cosas recibirán su auténtico sentido. En religión, esta época está representada por el monoteísmo que es la madurez del hombre. Es la realización completa y terrenal, es decir, el cumplimiento del destino final en el tiempo histórico y en nuestra tierra: el paraíso de Dios en la tierra. Pero la llegada de esta felicidad plena se sitúa en un futuro al que no accederemos nosotros, aunque otros recogerán el fruto.

Las ideas esenciales de la metafísica krausista se presentan de una forma muy similar entre sí y prácticamente idéntica, a su vez, con la de Krause, Ahrens o Tiberghien. Es muy importante la teoría metafísica de Nicolás Salmerón hacia 1870. La fidelidad con que la metafísica krausiana se difundió en nuestro país se muestra en *Concepto de la Metafísica y plan de su parte Analítica*, que Nicolás Salmerón publicó en varios números del *Boletín-Revista de la Universidad de Madrid* entre mayo y septiembre de 1870. Contrario a dar las cosas por supuestas, una preocupación constante del autor será la de obtención de todo conocimiento con propia convicción, como se demuestra en su incesante alusión al saber como algo que el individuo adquiere por sí mismo. Realiza una distinción entre el estado de conocimiento pre-científico y el científico propiamente dicho. El primero corresponde a la investigación que llevamos a cabo hasta llegar a la Ciencia y que coincide con la parte analítica. Durante esa fase presentimos o presumimos ciertas cosas. La ciencia sólo llegará a una fase ulterior en que se pruebe científicamente lo que únicamente se ha mostrado previamente. La verdad se produce en el cruce entre la Analítica y la Sintética. Luego esas verdades se organizan en un todo sistemático y eso forma la Ciencia que es una. Estamos ante el problema del carácter acientífico de la fase analítica de la ciencia. Si la ciencia de la conciencia es la vía para llegar a la Ciencia, ella misma difícilmente puede ser científica, pues aún no se ha llegado a la Ciencia. Pero es evidente, que el análisis de la conciencia es la Ciencia analítica y todo lo hallado en ella tiene valor propio y valor de Verdad. La Sintética posterior así lo ratificará. Salmerón considera que el conocimiento que se logra en la Analítica es legítimo dado el carácter de inmediatez de la intuición o la visión. En consecuencia, las verdades de conciencia son puras y absolutas. Salmerón no concibe el Yo como mera identidad, al modo de Krause. La conciencia de mí mismo es algo irrefutable y el propio acto de duda sobre mi pensamiento implica ya esa actividad y a mí mismo que dudo. Luego el Yo, por su carácter de verdad absoluta-inmediata se

presenta como un comienzo o punto de partida para la Ciencia. Pero éste en ningún caso debe confundirse con el principio mismo de la Ciencia, el fundamento absoluto (Dios) al que habrá que llegar elevándonos progresivamente a partir del Yo. Para recorrer ese camino se ciñe a la ortodoxia krausista. Reconoce las propiedades de unidad, totalidad y sustantividad en el Yo. Unidad bajo la que se diferencian cuerpo y espíritu. El hombre es el ser de unión y se analizan sus partes física, que pertenece a la Naturaleza y espiritual, que forma parte igualmente de un modo superior o Espíritu Universal. Finalmente, se analizan las relaciones entre cuerpo y espíritu. El hombre es un ser de relación y Salmerón incide en la distinción entre las facultades de espíritu humano; sentir y querer. Esta última la hace equivalente a obrar y la equipara a las demás. La conclusión de la Analítica supone el inicio de la Sintética. Ese punto final llega con la Vida Real del Principio, Dios. El autor en este sentido se distancia de los filósofos que opinan que lo finito no puede conocer lo infinito. Salmerón diferencia entre Ciencia y demostración, y argumenta que ésta es sólo la manera de operar de la parte Sintética de la Ciencia. Para Salmerón la Metafísica resulta vital, es la Filosofía primera, la Ciencia fundamental y por lo tanto tenía que apoyar la posibilidad de su existencia. En resumen, que sin la propia conciencia del Principio de nada sirve la demostración. Lo que se produce, en consecuencia, no es una demostración sino una mostración.

La intuición del Yo como ser finito, limitado, hace necesaria la pregunta por el Fundamento. El resultado es el de un Ser primero que no requiere fundamento para sí mismo y que lo es del resto de los seres.

Únicamente le quedaba al autor establecer la relación entre el Ser y el resto del Universo y para ello recurre a la fórmula del organicismo, que conformará el marco en el que adquiere cohesión y sentido toda la exposición precedente. Su organicismo añade una dimensión global al hombre, que supera de ese modo cualquier tendencia hacia el egoísmo. Su fórmula concreta es la del contenido y el continente.

Se satisfacen los requisitos indispensables para cualquier conocimiento: la igualdad de esencia entre el que conoce y el objeto conocido. Además, aporta la base para el desarrollo de otros aspectos de la naturaleza humana que permiten abandonar la esfera especulativa para adentrarse en otra más práctica, como la Moral. La comunidad de

esencia establecida entre todo y parte, convenientemente trasladada luego al caso concreto de Dios y el hombre, lleva a establecer un paralelo vital entre ambos.

El Yo se presenta bajo esta dimensión como “ser de Finalidad” y es posible distinguir diferentes fines particulares en el hombre que concuerda con el organismo de sus esencias. Y la esencia es lo que se denomina Bien. El bien se convierte en el objetivo de toda nuestra actividad, y en ello consiste la moralidad. En ellas se basa la vida del hombre que asegura el racional origen de la Fe en el Espíritu, dado que el conocimiento de Dios resulta preciso antes de cualquier manifestación de amor hacia él.

El profesor español cree en la necesidad de cooperación de los sentidos y la razón para la adquisición de conocimiento, pero se decanta hacia el papel de las ideas, de los principios. Ello resulta lógico dada su defensa de un paradigma científico en el que la Metafísica ocupa un lugar central en la Filosofía, en la Ciencia. Las ciencias históricas no nos ofrecen más que lo concreto, lo particular y fugaz, los hechos; mientras que la Filosofía nos permite ir más allá y llegar a los principios eternos de las cosas mismas. Distingue tres esferas en la Unidad de la Ciencia: la Filosofía o Ciencia primera, la Historia o Ciencia segunda subordinada y la Filosofía de la Historia como la Ciencia racional compuesta del todo permanente con lo determinado mudable.

El “conocimiento compuesto” (idea-sensible, filosófico-histórico) resultante de la justa combinación de experiencia y teoría, ofrece la forma más completa de conocimiento. Se trata de una posición conciliadora entre las dos grandes opciones que en el campo de la epistemología se presentaban en ese momento: el empirismo y el idealismo. Se trata de un rechazo de todo radicalismo dogmático.

Este esquema es el de la dialéctica krausiana y sus conocidos momentos de la unión, la variedad y la armonía. Salmerón se refiere a ella con los paralelos de la Unidad, Oposición y Composición. Éste deja claro que la composición final no supone la eliminación de los opuestos sino que estos subsisten también bajo al Unidad. Su fórmula de Composición en la Unidad se diferencia tanto de una concepción meramente abstracta de los opuestos (Hegel) como de su combinación arbitraria convencional.

Por tanto, en el marco teórico global del Krausismo, la característica principal es la de una fórmula orgánica que concilia el enfrentamiento de la realidad mediante una solución intermedia que permite la convivencia de los extremos.

El Krausismo en la práctica se aplica a la Religión, la Pedagogía y la Política. Uno de los casos donde mejor se pone de manifiesto esa capacidad de los krausistas para guardar la más estricta coherencia con el ideal profesado en sus vidas prácticas, es su actitud ante la Religión. Nuestros primeros krausistas fueron educados en el seno de la religión católica, algunos de ellos incluso eran eclesiásticos como Fernando de Castro, y la disidencia con respecto a la formación recibida como consecuencia de los modernos principios liberales que defendían, suponía para ellos una dura experiencia personal. La actitud inicial del Krausismo fue la de llevar a cabo una transición no traumática, oportunidad que parecía brindar la corriente europea denominada catolicismo liberal. Tales expectativas iban a desaparecer en virtud de la tajante posición de Roma frente a esas manifestaciones. Esta demostración de intolerancia condujo a los krausistas a una ruptura definitiva con la Iglesia que les llevaría a diferentes posiciones. Los krausistas no podían vivir en contra de sus principios a pesar de las consecuencias negativas que en la práctica se derivaran de tal coherencia ideológica. Su teoría religiosa propugnaba la ruptura con los católicos, que se consideraban los más religiosos por el mero hecho de ir a misa o cumplir con cierto formalismo litúrgico y ritual. Los krausistas querían una Religión sin dogmas, ni milagros.

Uno de los campos donde dicha coherencia se puso de manifiesto con mayor claridad fue el Moral. Los principales miembros del Krausismo condujeron sus vidas con una gran austeridad moral, ante el deterioro de la moralidad que se estaba produciendo en España. Un ejemplo es el cansancio que a Azcárate le producía el clima de corrupción política del sistema de la Restauración. Esa importancia otorgada a la moral llevó a los krausistas a considerar que la reforma moral del hombre era una panacea capaz de poner fin a todos los problemas de la sociedad española del momento.

El otro rasgo definitorio del Krausismo es su preocupación pedagógica. Este aspecto íntimamente relacionado con el anterior, es también una clara herencia de Krause y su filosofía ilustrada. En este caso fue Giner quien se dedicaría con mayor interés a la reforma de la sociedad a través del hombre. Para ello era necesario concentrar las

fuerzas en la educación cuyo resultado sería el hombre nuevo. La mayor proyección de esta idea fue la Institución Libre de Enseñanza.

La elección de la enseñanza privada por parte de los institucionistas se debió, a los acontecimientos que rodearon la separación de los profesores krausistas de sus cátedras y que supusieron la Cuestión Universitaria. Ésta, producida en 1875, fue la segunda porque ya se había producido otra parecida en los años previos a la Revolución.

Cada uno de los fines del hombre: el religioso, el jurídico, el científico, etc, tenía su esfera propia que formaba el todo social, pero que debía distinguirse del mismo (separación sin confusión) de manera que tuviera independencia en su propia esfera. Ni la Iglesia, ni el Estado debían inmiscuirse en ninguna esfera, cada uno debía dedicarse a los fines que le eran propios, la Iglesia a lo eterno espiritual y el Estado a lo terreno temporal.

El problema es que semejantes pretensiones eran presentadas desde los sectores afectados como un ataque a la religión misma que se pretendía eliminar. Pero en realidad se trataba más bien de una actitud anticlerical que irreligiosa. Excluye al sacerdote, no a Dios. Lo que se pretendía era poner fin a sus privilegios, pero que recibieran un trato igual, justo. Por tanto, no supone una supresión de la Iglesia ya que la religión era uno de los fines del hombre y no se podía renunciar a él.

El rigor en la aplicación de la teoría de la esfera estatal resultaba tan severo que el propio Estado debía limitarse al funcionamiento de la justicia en la sociedad y debía mostrar por tanto su neutralidad en la política: el Estado no debía ser partidista. Azcárate defendió siempre la necesidad de los partidos políticos en la sociedad, pero el gobierno debía mirar por el interés general, no particular, de otro modo se caería en la corrupción.

La actividad que algunos de los krausistas españoles consideraron como la vía por la cual llevar a la sociedad sus fines fue la política. Pero la posición política concreta que adoptaron permitía contemplar la entrada de otros valores fundamentales del Krausismo derivados de su filosofía, en concreto la dialéctica armónica y el organicismo.

La gran mayoría de los krausistas se adscribieron a las filas del republicanismo. Aunque tanto Ahrens como Tiberghien habían aceptado un régimen monárquico (donde la figura del rey no dejaba de ser testimonial). Las diferencias entre el marco de la monarquía constitucional belga de 1830 y la española del momento hizo creer a los krausistas que el mejor modo de conseguir sus aspiraciones político-sociales era al margen de la monarquía. Hay que apuntar dos aspectos, en primer lugar, que la forma política de la Alianza Ideal krausiana sería una República. En segundo lugar, que ante un régimen monárquico que hiciera las concesiones del caso belga de 1830 a las libertades elementales, y la de conciencia, y por tanto de culto, que era fundamental para los krausistas, no habría ninguna objeción. El problema aparecía cuando la forma de monarquía que ellos conocían se mostraba reacia a una apertura. En tales circunstancias no era de extrañar que los krausistas optaran por la vía republicana. Por tanto, están más en contra de una realidad concreta opuesta a sus ideas que de una forma de gobierno en particular.

A la hora de evaluar la historia de la filosofía, los krausistas ven en la historia política el desarrollo de dos ideas fundamentales: la individual y la colectiva. Es decir, el espíritu y la naturaleza de que se compone toda realidad. Los credos políticos bajo los cuales se conforman ambas ideas son el liberalismo y el socialismo, respectivamente. La superación de ambos debía producirse en una armonía que recogiera la verdad parcial de ambos, pero sin eliminarlos. De ahí que la propuesta de Azcárate se opusiera al liberalismo individualista que olvidaba al todo, lo social, así como al socialismo radical que anula el individuo. Se propugnaba un liberalismo social en el que se encontraba el germen de la liberal-democracia en nuestro país. Ésta es concebida como una fase posterior a la consecución de las libertades y suponía la auténtica meta.

Una de las claves en esa ruptura con el liberalismo individualista residía en la concepción organicista de la sociedad. Como todos los krausistas, Azcárate se oponía a la concepción atomística de la sociedad. La realidad social es orgánica, de acuerdo con los diferentes fines de la vida del individuo. Uno de los campos donde las relaciones orgánicas entre las diferentes esferas de la vida adquirirían un carácter más krausista en la teoría político-social de Azcárate, es el económico. El orden económico no se abandona a su libre desarrollo. El libre mercado de la economía moderna había producido una serie de desajustes sociales. El problema derivaba de un aislamiento de la esfera

económica con respecto del resto de la sociedad. El resultado había sido que el interés se había convertido en su fin último, dando lugar a una actitud egoísta inaceptable. Por eso la solución debía venir de su adecuada relación con el Derecho y la Moral.

Para los krausistas la riqueza conllevaba una serie de deberes y responsabilidades. Azcárate resume esos deberes principales en tres: Primero, dar ejemplo de una vida modesta y sin ostentación; segundo, satisfacer con moderación las legítimas necesidades de los que dependen de él; y tercero, considerar todos los ingresos como un depósito o fideicomiso, que tiene la obligación de administrar del modo adecuado para que produzca a la comunidad los frutos más beneficiosos que sea posible.

La manera concreta en que ese liberalismo va a pasar a la acción se halla en la reforma. Los krausistas disienten de la realidad del momento y consideran que debe ser gradual y pacíficamente cambiada hacia lo que debe ser. Están convencidos de que tal evolución se va a producir, es una necesidad histórica, y el resultado será el progreso. Una vez más, su talante político es prudente porque el cambio opera gradualmente y es continuo, sin rupturas bruscas. Pero su actitud puede ser calificada de progresista, pues el avance hacia adelante, hacia el futuro es una premisa irrenunciable de su filosofía.

Los krausistas españoles rechazaban tanto el extremo idealista como el empirista. La forma en que la filosofía de Krause expresó esa intención conciliadora entre las tendencias, históricamente, antagonistas del pensamiento fue la Dialéctica. La Dialéctica krausiana suprimía la lucha entre los contrarios por su conciliación pacífica, de manera que ambos se conservaban en una unión superior en el tercer momento, la armonía. Esta visión de la realidad, comprensiva de las realidades antagónicas de este mundo permite una actitud de tolerancia y comprensión que estuvo en la base de la elección de la filosofía de Krause por parte de Sanz del Río y por lo tanto en el origen del movimiento krausista en España. La Dialéctica krausiana, que elimina el principio de contradicción para aceptar la convivencia de los opuestos, se presenta como una alternativa a la intolerancia dominante y como una posible superación de la España dividida.

La identidad entre el pensamiento de Krause y sus principales difusores por un lado, y entre éste y el de los krausistas españoles por otro, resulta evidente. El Krausismo

español fue una importación de un pensamiento extraño a la realidad española. El objetivo de los krausistas fue la superación del atraso cultural de la España decimonónica y su equiparación a los países más adelantados de Europa. Los krausistas consiguieron, al menos, renovar la cultura española y relacionarla con las principales manifestaciones culturales que se estaban desarrollando en Europa rompiendo con la autarquía cultural que los sectores tradicionalistas defendían. En el plano socio-político la adopción de las ideas krausistas no resultó tan efectiva porque las diferencias entre España y Alemania o Bélgica durante el siglo XIX eran de un profundo carácter estructural y difícilmente podían ser eliminadas por un reducido grupo de intelectuales. En el plano sociopolítico existe un fracaso del Krausismo español. Ésta falta de eficacia se debió a unas circunstancias históricas concretas que hicieron inviables una serie de ideas que contenían una elevada carga positiva en sí mismas.

En resumen, el rasgo característico de los krausistas españoles es el rigor ético con el que rigieron sus vidas. Otra de las grandes características del Krausismo español es su énfasis en la educación, consideraban que toda reforma de la sociedad debía partir de una reforma más profunda, la reforma del propio individuo. Para ello era necesario desarrollar los modernos métodos pedagógicos inspirados por Krause y desarrollados por Fröbel, que se basaban en la formación integral del individuo.

La ideología del Krausismo español puede definirse como liberal y progresista, social y organicista, reformista, intelectualista y moralista. Pero muy pronto los sectores más radicales del conservadurismo español se sintieron amenazados y reaccionaron en contra del Krausismo, tratando de desprestigiarlo. Esto era debido a varias razones, a nivel político, el Krausismo era de tendencia liberal, condenado en el *Syllabus* de Pío IX y considerado el responsable de la Revolución de 1868. Además relacionaban su actividad republicana con la anarquía. En lo religioso, era considerado anticatólico y se le relacionaba con la secularización de la enseñanza.

Aunque el Krausismo español es gran deudor del idealismo alemán, sí que es preciso reconocerle el interés que tuvo de abrir nuestro país a la moderna cultura europea. Los principios de la filosofía krausista se resumen en los siguientes:

En filosofía se postula el racionalismo. La razón es la única fuente del conocimiento científico y en su actuación no admite ninguna limitación externa. Fuera del límite de la ciencia todo lo que existe es opinión, y como tal mudable.

En moral se propone como principio hacer el bien por el bien con independencia de castigo o premio, para cumplir el destino de la vida humana, que no es otro que el de perfeccionar la propia naturaleza, tanto individual como socialmente. Es una propuesta de moral desinteresada.

En política el filósofo respeta y obedece la constitución de su pueblo. Contribuye a la mejora y reforma de la constitución respetando todas las libertades y condenando el poder arbitrario, la violencia, la restricción de las libertades públicas y el derecho de asociación, etc. Sus principios de actuación son el reformismo y la tolerancia.

En lo social se busca el progreso en todo y para todos, la mejora material y moral de todas las clases sociales mediante el derecho de asociación, reduciendo la acción del Estado a sus límites. Se distancia tanto del comunismo, que suprime la libertad individual, como del individualismo, que no admite una dirección superior, procurando concertar y armonizar en la medida de lo posible ambas posturas extremas.

En la historia se respeta la verdad de los hechos y se considera la tradición como fuente de enseñanzas para las generaciones presentes y futuras, pero no como norma de apreciación para las instituciones ni como barrera que detenga la marcha libre y progresiva de la sociedad. Se opone a cualquier manipulación de nuestro pasado histórico, y la reactualización de modelos y conductas de otras épocas.

Desaparecerá la pureza krausista, gradualmente, con el paso de los años, aunque conservando ciertos elementos del Krausismo originario: el sentido ético de la vida en todos sus ámbitos, la visión totalizadora y orgánica de la realidad, el reformismo social, etc.

Durante el sexenio revolucionario la libertad de prensa y de opinión propició la entrada en España de nuevas corrientes de pensamiento, que hasta la fecha habían

pasado totalmente inadvertidas. Una de estas nuevas corrientes, quizás la que aparece con más fuerza, es el Positivismo. Por otro lado, en ese momento se hizo del Positivismo un uso político vinculándolo al liberalismo que había ayudado a traer el régimen democrático.

Por lo tanto, hay varios aspectos a destacar en la década previa al nacimiento de la Institución Libre de Enseñanza. Por un lado, encontramos el debilitamiento del régimen isabelino expresado en conflictos sociales, que tuvieron como resultado el agrietamiento de los principales partidos. Por otro, la vida intelectual es sacudida por la filosofía krausista, corriente filosófica a la que se une un gran número de intelectuales españoles. Finalmente, la reacción de la Iglesia temerosa de perder su posición destacada en el gobierno espiritual de la sociedad y preocupada por los efectos que el liberalismo significaba para una de sus parcelas más queridas, la enseñanza, se mostraba inquieta por los intentos llevados a cabo por otros grupos para lograr la separación efectiva de la Iglesia y el Estado. Por eso publicaron la encíclica *Quanta Cura* y el *Syllabus*, en el que se incluyó como libro prohibido *El Ideal de la Humanidad* para la vida traducido por Sanz del Río.

Los krausistas españoles lucharon por su objetivo, cambiar la sociedad española del momento, y creían que el mejor medio para ello era la educación. De ahí que lucharan por una enseñanza más acorde a los tiempos y abierta a lo que estaba sucediendo en el resto de Europa. Pero el camino no fue fácil, sobre todo, por su lucha en contra de la omnipresencia del Estado y de la Iglesia en cuestiones educativas. A nivel público era muy complicado conseguir las reformas que se proponían por eso se decantaron por la iniciativa privada. Fue la Institución Libre de Enseñanza donde los krausistas españoles trataron de plasmar todos los objetivos que se habían marcado.

## **CAPÍTULO 5. UN NUEVO MODELO EDUCATIVO: LA INSTITUCIÓN LIBRE DE ENSEÑANZA**

A pesar de lo investigado del tema nos parece necesario incluir unas referencias históricas mínimas para plantear el ambiente en que nació y se desarrolló la Institución Libre de Enseñanza. Así mismo, creemos provechoso esbozar a continuación unos datos personales de los hombres que llevaron a cabo esta labor. Tras lo cual, también analizaremos, ampliamente, las influencias filosóficas y pedagógicas que llegaron hasta dicho centro educativo y que dieron lugar a unos principios educativos y recursos didácticos muy novedosos para el momento y para el país.

### **5.1. Francisco Giner de los Ríos, el precursor de la ILE**

En 1876 abrió sus puertas la Institución Libre de Enseñanza. Su creación no sólo muestra un importante avance en las libertades sino también una importante mejora en el sistema educativo español. En la fundación de dicha institución intervinieron muchas personalidades importantes de la época pero, sobre todo, cabe destacar la figura de Francisco Giner de los Ríos.

Francisco Giner de los Ríos nació en Ronda, el 10 de octubre de 1839. Su padre era empleado de Hacienda y estaba sujeto a traslados frecuentes, por lo que de pequeño cursó cinco años de la segunda enseñanza en el Colegio de Santo Tomás de Aquino de Cádiz, adscrito a la Universidad de Sevilla (1848-1852), para continuarla, después en Alicante, donde recibió el grado de Bachiller en Filosofía en 1852.

El padre fue de nuevo trasladado a Barcelona ese mismo año, y allí estudió preparatorio de Jurisprudencia. En Barcelona asistió a la clase de filosofía de Francisco Javier Llorens y Barba (1820-1872)<sup>473</sup>, discípulo, a su vez, de Ramón Martí de Eixalá

---

<sup>473</sup>Francisco Javier Llorens y Barba fue un filósofo y catedrático español, profesor de la Universidad de Barcelona y fundador de la Escuela de filosofía de Barcelona en conjunto con su maestro Ramon Martí

(1807-1857)<sup>474</sup>. Llorens era positivista y un verdadero maestro, expositor de Johann Gottfried Herder. El magisterio de Llorens debió de influir mucho en Francisco Giner, que llegó a ser uno de los discípulos predilectos del maestro.

De Barcelona, Giner marchó a Granada a finales de 1853, para proseguir su carrera en aquella Universidad e ingresó en el Colegio de Santiago, para lo cual tuvo que hacer el voto concepcionista que exigía el reglamento. Una grave enfermedad le impidió realizar los exámenes extraordinarios, pero se le dispensó este estudio de ampliación en 1853 por ser ya Bachiller.

En su estancia en Granada, surgieron tres aspectos en él: el espíritu filosófico, la acción social educadora y la multiplicidad de intereses. La actividad política también empezó aquí. En este momento Giner se hizo miembro de la llamada *Cuerda Granadina*, agrupación de jóvenes estudiantes con aficiones artísticas de espíritu liberal y anárquico.

En la universidad granadina asistió a las clases de Francisco Fernández y González (1833-1917)<sup>475</sup>, que le inició en la filosofía alemana. También cursó literatura y estética. El 28 de junio de 1858 obtuvo el grado de Bachiller en Derecho, por la Universidad de Granada y realizó la práctica privada que exigía la ley, para aspirar a la licenciatura. Se licenció en 1859. Ese mismo año también se licenció en Derecho Civil y Canónico. En Granada, publicó en 1862, sus primeros trabajos literarios y políticos en la *Revista Meridional*.

---

d'Eixalà. Para obtener más información sobre éste, véase: CUSCÓ I CLARASSÓ, JOAN: *Francesc Xavier Llorens i Barba i el pensament filosòfic a Catalunya*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 1999, 225 p.; ANGLÈS I CERVELLÓ, MISERICÒRDIA: *El pensament de F. Xavier i Barba i la filosofia escocesa*, Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes, 1998, 353 p.

<sup>474</sup>De su pensamiento merece destacarse la teoría de la "conciencia en toda su integridad", difundida por sus discípulos. En torno a su figura encontramos referencias en la obra de JUTLGAR, ANTONI: *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*, Barcelona, Anthoropos Editorial del Hombre, 1984, pp. 231 y 300.

<sup>475</sup> Consúltese: MARTÍNEZ TEBAR, ERNESTO: *Estudio crítico-biográfico del ilustre hijo de Albacete Excmo. Señor Don Francisco Fernández y González, Rector que fue de la Universidad Central*, Albacete, La Minerva, 1925, 28 p.

Los tres amigos, que intimaron más con Giner en su etapa granadina fueron Juan Facundo Riaño y Montero (1829-1901)<sup>476</sup>, José Fernández Giménez<sup>477</sup> y Nicolás Salmerón. El primero se convertiría en Catedrático de Historia del Arte en la Escuela Superior de Diplomática de Madrid, Fernández Giménez ocupó cargos muy importantes como Director General de Instrucción Pública o la Subsecretaría del Estado, y Salmerón tuvo importantes cargos académicos y políticos.

En 1863 Giner abandonó Granada para completar sus estudios en Madrid, donde ingresó en el Ministerio de Estado como agregado diplomático. Frecuentaba por estos años el Ateneo, el Círculo Filosófico y la Universidad, en la que hizo estudios de Doctorado de Derecho y participó del fervor ideológico que precedió a la Revolución. Por esos momentos asistió asiduamente a los cursos universitarios de Sanz del Río.

El 9 de junio de 1865 recibió el grado de doctor en Derecho Civil y Canónico por la Universidad de Madrid, después de cursar Filosofía del Derecho y Derecho Internacional, Legislación Comparada e Historia Eclesiástica, pertenecientes al Doctorado.

En 1866 ganó por oposición la cátedra de Filosofía del Derecho y Derecho Internacional de la Universidad Central de Madrid y desde entonces recibió los ataques del *Pensamiento Español* contra los profesores krausistas.

Ese mismo año recogió sus escritos de crítica literaria en su primer libro, *Estudios literarios*. Gumersindo de Azcárate, su amigo íntimo, se casó el 5 de octubre con Emilia Innerarity. Giner frecuentó mucho su casa, donde recibió el influjo de la educación y la cultura inglesa. Aunque, el lugar en el que se enamoró del refinamiento de las costumbres inglesas fue en casa de los Riaño, ya que éste estaba casado con Emilia de

---

<sup>476</sup> En torno a este historiador del arte, destacamos las siguientes publicaciones: ROMERO TOBAR, LEONARDO: *Cartas de Valera a Juan Facundo Riaño*, Angélica: revista de literatura, nº 6, 1994, pp. 129-138; LÓPEZ-OCÓN CABRERA, LEONCIO: “El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España”, en *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coord. por Amelia López-Yarto Elizalde, 2012, pp. 49-74

<sup>477</sup> Encontramos información en torno a éste en una de las obras consultadas para este trabajo: JIMENEZ-LANDI MARTINEZ, ANTONIO: (1973), 86-88.

Gayangos, hija del arabista Pascual Gayangos y Arce (1809-1897)<sup>478</sup>. De momento la influencia inglesa era tan sólo intelectual, sin penetrar aún en las costumbres y modo de vida.

En estos años siguió las traducciones que su maestro, Julián Sanz del Río, realizó de las obras de Krause. La campaña antikrausista triunfó en 1867 con la separación de Sanz del Río, Emilio Castelar (1832-1899)<sup>479</sup>, Fernando de Castro y Nicolás Salmerón de sus cátedras, por negarse a hacer la profesión de fe religiosa y dinástica que les exigía el ministerio Orovio. Giner se solidarizó con ellos y fue separado también de la suya, a pesar de que la acababa de ganar.

La revolución de septiembre de 1868 supuso la reposición de los profesores en sus respectivas cátedras y el reconocimiento público de muchos de ellos. *La Gloriosa*, supuso para él una intensa actividad pedagógica, jurídica y política. Los krausistas querían una universidad libre del dogma de la Iglesia, en la que el profesorado fuera independiente.

Giner y Salmerón se dirigieron, en una exposición, a las Cortes Constituyentes el 18 de mayo de 1870. La razón fue que el Gobierno acababa de separar, de nuevo, de sus cátedras a los profesores que no quisieron jurar la Constitución del 69. Pero la petición no surtió efecto.

Durante el curso 1871-1872 abrió una cátedra, libre y gratuita, de *Principios Elementales del Derecho*. Y desde 1871 hasta la Restauración explicó *Elementos de Doctrina de la Ciencia* también en cursos libres.

---

<sup>478</sup> Son de interés para su consulta: ÁLVAREZ RAMOS, MIGUEL ÁNGEL: *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, 508 p.; VILAR GARCÍA, MAR: *Docentes, traductores e intérpretes de la lengua inglesa en la España del siglo XIX: Juan Calderón, los hermanos Usó y Pascual de Gayangos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 229-238.

<sup>479</sup> Véase: LLORCA, CARMEN: *Emilio Castelar precursor de la democracia cristiana*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, 382 p.; SÁNCHEZ DEL REAL, ANDRÉS: *Emilio Castelar: su vida, su carácter, sus costumbres, sus obras, sus discursos, su influencia en la idea democrática, etc.*, Barcelona, Salvador Manero, 1873, 304 p.; VILCHES GARCÍA, JORGE: *Emilio Castelar, la patria y la república*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, 317 p.

El influjo moral en las agitaciones del momento era grande. Entre los redactores de la Constitución de 1869 figuraban amigos de Giner. Y éste colaboró en el Ministerio de Gracia y Justicia en 1873, siendo el ministro Salmerón, sobre todo, en la Junta para la Reforma Penitenciaria con Azcárate y Concepción Arenal (1820-1893)<sup>480</sup>, con la que le unió una gran amistad de por vida.

En 1872 José Moreno Nieto (1825-1882)<sup>481</sup> fue nombrado Rector de la Universidad de Madrid. Su actitud ideológica, tolerante y conciliadora dentro de la ortodoxia católica, resultó sumamente favorable para los propósitos del grupo krausista.

El mejor ejemplo de la inspiración indirecta que Ahrens ejerció en el pensamiento jurídico español del siglo XIX lo encontramos en la obra que Giner publicó en 1873 de forma conjunta con A. Calderón, *Principios de Derecho Natural*.

En 1875 el ministro de Fomento, Orovio, replanteó los viejos problemas sobre la libertad de Cátedra. Un grupo de profesores, Giner entre ellos, se negó a acatar el contenido. Como consecuencia, los profesores son separados de sus puestos docentes y desterrados. Giner fue a Cádiz, donde fue encarcelado y allí pensó su proyecto de creación de una Universidad Libre al estilo de otras europeas y en correspondencia con su convicción krausista. A la vuelta del destierro en agosto de 1875, el proyecto madura. A él se unieron Salmerón, Segismundo Moret (1833-1913)<sup>482</sup>, Azcárate, Eugenio Montero Ríos (1832-1914)<sup>483</sup>, entre otros, y la Institución Libre de Enseñanza abrió sus

---

<sup>480</sup>Concepción Arenal fue una escritora española vinculada al movimiento feminista de finales del siglo XIX, sobre ella se han publicado entre otros: CAMPO ALANGE, MARIA LAFFITTE: *Concepción Arenal: 1820/1893: estudio biográfico documenta*, Madrid, Revista de Occidente, 1973, 403 p.; LACALZADA DE MATEO, MARIA JOSÉ: *La otra mitad del género humano, la panorámica vista por Concepción Arenal (1820-1893)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, 240 p.; LACALZADA DE MATEO, MARIA JOSÉ: *Concepción Arenal: mentalidad y proyección social*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, 617 p.

<sup>481</sup> Se le hace referencia en PEIRÓ MARTÍN, IGANCIO; PASAMAR ALZURIA, GONZALO: *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, pp. 431-432.

<sup>482</sup> Consúltese: FERRERA, CARLOS: *La frontera democrática del liberalismo, Segismundo Moret: (1838-1913)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 317 p.; GONZÁLEZ CAVADA, ANTONIO: *Segismundo Moret*, Madrid, Purcalla, 1947, 191 p.

<sup>483</sup> Son de interés: BARRAL MARTÍNEZ, MARGARITA: "Eugenio Montero Ríos (1832-1914)", *Figuras de "La Gloriosa": aproximación biográfica al sexenio democrático*, coord. por Rafael Serrano García, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2006, pp. 195-214; MARTÍNEZ VAL, JOSÉ MARÍA: *Montero Ríos y su tiempo*, Madrid, Martínez Val, 1980, 197 p.

puertas en Madrid en octubre de 1876. Para estos hombres, “La educación es el único medio de formar al hombre nuevo, ese hombre que es un microcosmos, en el que se da una indisoluble unidad entre Naturaleza y Espíritu”<sup>484</sup>.

En la persona de Giner se pueden observar una serie importante de influencias:

Su madre: Giner había heredado la sensibilidad y el espíritu religioso de la madre, y cuando ella murió perdió la fe en el Catolicismo. La filosofía de Krause vino a ocupar ese vacío que dejaba la religión perdida. Como señala Cacho Viu respecto a la gran mayoría de krausistas españoles, “En lo más profundo de sus convicciones ya no se encuentra la fe católica, sino el *Ideal de la Humanidad*, y lo que desean es que la Iglesia se acerque al pensamiento de Krause y de Sanz del Río lo más posible, para no verse desgarrados por el antagonismo entre la filosofía que profesan y la religión de su niñez. Estos hombres honradísimos y amantes de su patria, como pocos, han entrado en conflicto con ella, en su situación presente, y repiten, incansables, unos mismos temas, que podemos enumerar de este modo, el de la culta Europa; el del oscuramiento y la intolerancia religiosa, el de la Ciencia, y por último, el tema del Derecho”<sup>485</sup>.

Sanz del Río: Fue quien lo inició en la filosofía alemana y en los estudios de literatura y estética. Además es quien le aportó la idea de regenerar España.

Influencia inglesa: Francisco Giner de los Ríos tenía una profunda influencia inglesa. Sin embargo, no visitó Inglaterra hasta mucho después y sus estancias fueron siempre breves. Sus primeros contactos con la vida y el modo de ser del pueblo inglés tuvieron lugar a través de unos cuantos hogares españoles, vinculados a Inglaterra. Este tipo de familias, mitad española, mitad inglesa, casi siempre católicas, abundaba bastante en Andalucía, donde las relaciones comerciales con Inglaterra eran frecuentes. Una de ellas era la familia formada por Azcárate y Sara Inerarity, que le pone en contacto con el ambiente y con la cultura inglesa de manera inmediata. Otro hogar muy frecuentado por Giner fue el de los Riaño. Emilia Gayangos de Riaño le mostró un hogar refinado, en

---

<sup>484</sup> MOLERO PINTADO, ANTONIO: *La Institución Libre de Enseñanza. Un proyecto de reforma pedagógica*, (“Memoria y crítica de la Educación”), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L., 2000, p. 97.

<sup>485</sup> CACHO VIU, VICENTE: (1962), 331.

donde se compagina lo popular español con lo extranjero. Los Riaño eran apasionados del campo, afición que Giner sentía desde niño.

Carlos Navarro Rodrigo (1833-1903)<sup>486</sup> y Castelar, que despertaron en su compañero de la niñez la vocación literaria.

Llorens: Con él aprendió lo que es un verdadero maestro y se inició en la filosofía.

Riaño y Fernández Giménez, que educaron su gusto por el arte.

A Francisco Giner de los Ríos lo podemos describir con tres características básicas: el espíritu filosófico, la acción social educadora y la multiplicidad de intereses. Las ideas filosóficas de Giner no han sido nunca reunidas por él en su conjunto. Los principios krausistas son los mismos que Giner defendió como básicos en su pensamiento: La Fe en el progreso de la razón y en la idea de armonía universal y el espíritu de armonía; el culto a la ciencia y el moralismo. En Giner, el Krausismo responde a una gran insatisfacción respecto a la sociedad que le rodea. Éste le ofrece una filosofía basada en el espíritu liberal, llena de una religiosidad sin dogmas, opuesta al estatismo colectivista y fundada en el uso de la razón al servicio de la ciencia. Un sistema de pensamiento donde encuentra el remedio a los males de la Humanidad. Giner añadió una cierta cualidad de realismo práctico al conectar las ideas krausistas con su propio intento de cambio social y cultural. En la filosofía de Giner aparece como concepto clave la libertad, “El hombre, con la libertad, es el creador de la ciencia, el derecho, la ética, el arte, la religión”<sup>487</sup>. Además, junto a la libertad y la metafísica, Giner defendía la unidad del Espíritu y la Naturaleza.

Otras ideas muy importantes de la filosofía gineriana son la interpretación de la Acción y Concepción del Arte, y el mal y su explicación como algo desprovisto de contenido positivo entendiéndose como falta de bien. Para Giner la ignorancia nos conduce al mal, pero el mal referido al comportamiento humano, algo que nos remite a la filosofía clásica.

---

<sup>486</sup> Destaca el libro de ALDEGUER JOVER, FRANCISCO; MARTÍNEZ-MENA, ALFONSO: Carlos Navarro Rodrigo, *una vida dedicada al periodismo y la política*, Alicante, Rema, 1984, 69 p.

<sup>487</sup> ORTEGA MORALES, NATIVIDAD ISABEL: *La enseñanza-aprendizaje del arte. Una innovación educativa de la Institución Libre de Enseñanza*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2002, p. 102.

Giner también contó con otras afinidades filosóficas. Al igual que Platón, Giner pensó que el fundamento de la educación eran las relaciones entre la ignorancia y el mal. El hombre puede elevarse, hay un ideal que puede alcanzarse y el medio es la educación integral. Con San Agustín compartió la pasión educadora. Y como sucede con Kant, luchó contra la ignorancia, no ya como acto de conocimiento, sino como acto de valor ético. Ambos buscaban en el proceso educativo la mejora moral del hombre a través de la racionalidad.

En lo referido a la acción social y educadora, Giner creía que el único modo de cambiar la sociedad era cambiando al individuo. En todo momento, en Giner, los problemas de la educación están relacionados con los problemas del hombre: la reforma social exige la reforma personal y ésta supone la acción educativa. La educación se considera no sólo como transmisión de saberes y valores, sino como formación integral de cada individuo. Hay tres ideas fundamentales en el concepto gineriano de educación: acción educativa espontánea, referida al medio que rodea al educando; acción estimuladora del educador; y acción receptora por parte del educando, no sólo de forma natural, sino de forma intencional y voluntaria. Su verdadera originalidad consiste en defender que el hombre, por medio de la educación y el desarrollo de su razón llegará a su plenitud, aunque “Giner mantiene la tensión entre los defectos carencias reales de un pueblo y la irrenunciable tendencia a la conquista del ideal. En Giner se confunde Utopía y Educación y todo hombre que verdaderamente quería serlo, debe luchar por lograr esta armonización”<sup>488</sup>.

Los fundamentos esenciales desde los que Giner acometió su gran obra en el campo educativo y didáctico fueron:

Metafísicos: La racionalidad humana justifica el conocimiento hasta llegar al Ser Absoluto. Los valores morales y conductuales pertenecen también a Dios, que es suprema Bondad, Supremo Ser, Suprema Verdad. La razón, al conocer el mundo, conoce a Dios a través del comportamiento ético. Es decir, nuestro nivel de

---

<sup>488</sup> ORTEGA MORALES, NATIVIDAD ISABEL: (2002), 107.

conocimiento del mundo estará relacionado con la bondad moral de nuestro comportamiento, elevando nuestro conocimiento mejoramos nuestra actitud ética. El mal no existe, sino que es la falta de conocimiento, la carencia de saber. La educación forjará hombres completos, que con su razón y su libertad se acercarán cada vez a Dios, Sabiduría Suprema y Ser Absoluto.

Antropológicos: El ambiente general educativo partía de unos planteamientos negativos que se apoyaban en una concepción pesimista de la naturaleza humana. La educación tradicional es monótona, falta creatividad, y acaba con las cualidades del hombre. En cambio, en Giner, el hombre es concebido como un ser ético, que debe llegar a realizar el proyecto humano más elevado reflejado en *El Ideal de la Humanidad para la vida*. Es un giro respecto a la pesimista antropología basada en la natural inclinación al mal. En esta antropología hay gran importancia de conceptos como: libertad, responsabilidad, tolerancia, dignidad del cuerpo y del alma, educación, pueblo y nación que van a repercutir en la pedagogía institucionista. Ya Sanz del Río concedía una gran importancia a las tres etapas de la vida del hombre (germen, infancia, madurez), que van a ser fundamentales a la hora de lograr un desarrollo integral de la personalidad. Si el hombre piensa bien, obrará bien y transformará la sociedad. Para Giner racionalidad y libertad son dos aspectos esenciales en la definición de persona, a los que hay que unir la individualidad. “El hombre en Giner representa la unión inmediata de espíritu y cuerpo sin intermediarios, y es orgánica, en cuanto que hay una compenetración y una acción recíproca involuntaria”<sup>489</sup>. El Krausismo tiene una visión del hombre muy positiva y esperanzada, y se demuestra en el *Ideal de la Humanidad para la vida*, donde ya se manifestaba que el hombre es naturalmente bueno y racionalmente libre. Giner, al aceptar la filosofía krausista, unía dos elementos determinantes para desarrollar su pensamiento pedagógico. Por un lado la importancia que esta filosofía concedía al conocimiento en relación con la vida práctica, y por otro, el protagonismo de la razón y la libertad, para culminar el progreso de la inserción del individuo en el mundo.

---

<sup>489</sup> MOLERO PINTADO, ANTONIO: (2000), 111.

Las ideas que sobre pedagogía y educación tenía Giner no eran originales, en realidad, tenían una trayectoria de siglos. Giner pertenecía a esa corriente pedagógica de tipo humanista que entroncada con la Grecia clásica tenía sus principales cultivadores a partir del Renacimiento. Su concepto de educación integral y armónica, sus ideales de libertad como condición para el desarrollo científico, y de fe en el hombre como realizador de su propia plenitud, entroncan con los pedagogos del humanismo renacentista primero y con los que continúan esa línea, después, hasta llegar a Comenio en pleno siglo XVIII. El ideal humanista pedagógico pretende por medio de la educación hacer del hombre un ser capaz de belleza, de armonía y de perfección. Los principales antecedentes del pensamiento pedagógico de Giner son:

Platón (427 - 347 a. C): Le proporciona a Giner su ideal de educación basado en el desarrollo armónico del hombre en el que la instrucción y la educación forman un todo único. Para ambos la cultura general es el fundamento de la formación del individuo. Giner y Platón proponen fines muy parecidos a la Universidad y a la Academia, creadoras de hombres nuevos que sepan dirigir y cambiar sus vidas y la sociedad. Existen puntos en los que difieren: el totalitarismo de Platón, de carácter estatista, que controla la educación, es rechazado por Giner, quien aboga por la educación en el seno de la familia y en completa libertad. La élite en Giner era una selección de los mejores.

Sócrates (469 - 399 a.C)<sup>490</sup>: Ofrece el modelo más completo de comunicación maestro-discípulo. Giner cree en la comunicación real e íntima entre educador y educando.

Joan Lluís Vives (1493-1540)<sup>491</sup>: Vives fue el iniciador de uno de los aspectos educativos más tratados por Giner: el de la orientación profesional. Se trata de la

---

<sup>490</sup> La bibliografía en torno a Sócrates es muy amplia, pero entre ella, señalamos los siguientes títulos: BILBENY, NORBERT: *Sócrates: el saber como ética*, Barcelona, Península, 1998, 140 p.; GÓMEZ ROBLEDO, ANTONIO: *Sócrates y el socratismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 245 p.; JOHNSON, DAVID MARVIN: *Socrates and Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 158 p.

<sup>491</sup> Sirvan como referencia los siguientes ensayos: GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, ENRIQUE: *Joan Lluís Vives: de la escolástica al humanismo*, València, Generalitat Valenciana, 1987, 215 p.; MONZÓN ARAZO, AUGUST: *El derecho en Joan Lluís Vives*, València, Universitat de València, 1986, 339 p, Tesis Doctoral; SOLERVICENS I BO, JOSEP: *El diàleg renaixentista, Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, 252 p.

preocupación por una educación para la vida, en la que se logre la síntesis de humanismo y realismo.

Michel de Montaigne (1533-1592)<sup>492</sup>: El hombre que Giner busca también tiene mucho que ver con el hombre que Montaigne propone. Predomina la educación formativa en contra de la escolástica.

Comenio (1592-1670)<sup>493</sup>: Giner mantuvo la importancia del conocimiento del niño, siguiendo el principio baconiano de que a la naturaleza se la domina conociéndola. En Comenio encontramos la misma fe que Giner pone en la educación del hombre como medio de reforma de la sociedad. La educación femenina y la coeducación no están todavía aceptadas en la época de Giner pero sí son defendidas por él. En Comenio y en Giner destaca el carácter universal que ha de tener la enseñanza en las escuelas. Es un método de enseñanza que toma a la Naturaleza de modelo.

Rousseau (1712-1778): Coincide con éste en el amor a la naturaleza, la necesidad de que la educación del cuerpo sea tan importante como la del espíritu, la preocupación porque el alumno se desarrolle al aire libre, el método basado en el estudio de la naturaleza del niño y sobre todo el respeto, la consideración del niño a cuyo desarrollo natural ha de adecuarse la educación. Pero Giner no coincide con Rousseau en un aspecto, para él no puede haber una separación tan radical entre individuo y sociedad. Giner es un crítico de la sociedad, pero parte de esa sociedad para transformarla internamente. Se mantienen en Giner ciertos rasgos de Rousseau, como el tono intuitivo del aprendizaje con el que se aprende en contacto directo con la realidad, con las cosas, con las personas, dejando a un lado los libros. Mantuvo la importancia de hacer las cosas antes que aprenderlas, el valor educativo del ocio, la educación a través de los sentidos y su empeño en formar hombres completos, más que profesionales titulados.

---

<sup>492</sup> Véase: HARTLE, ANN: *Michel de Montaigne (Recurso electrónico): accidentalphilosopher*, Cambridge, UK; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 2003, 303 p.; RAGA ROSALENY, VICENTE: *Escepticismo, ironía y subjetividad en los Essais de Michel de Montaigne*, València, Universitat de València, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, 2010, 582 p., Tesis Doctoral.

<sup>493</sup> Podemos señalar las siguientes publicaciones: CAPKOVÁ, DAGMAR: "Rasgos fundamentales de la teoría de la actividad humana en Comenio", en *Revista Educación y Pedagogía*, Vol. 19, N.º. 47, 2007 (Ejemplar dedicado a: Juan Amós Comenio), pp. 63-70; INCLÁN GARCÍA ROBÉS, LUIS: "La influencia del Humanismo español en Juan Amós Comenio", en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. 3, 1989, pp. 537-542; PIAGET, JEAN: "Jan Amos Comenio (1592-1670)", en *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada*, N.º. 1-2, 1993, págs. 183-208.

En su teoría práctica educativa existe un principio básico heredado de Rousseau: la reivindicación del niño a priori en la educación. Es necesario un proceso de observación, que luego habrá que unir a los datos científicos aportados por los nuevos saberes experimentales, la educación familiar, y la exigencia de responsabilidad.

Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827)<sup>494</sup> y Friedrich Fröbel (1782-1852)<sup>495</sup>: Giner también se identificó con ambos. Pestalozzi surgió en España sobre 1813. Fue la obra escrita de Pestalozzi la que ofreció mayor interés para el institucionismo. El concepto global de la educación que Pestalozzi aporta llamó la atención de Giner. También sus insistencia en la intuición como proceso perceptivo general en la captación de la realidad, los métodos de enseñanza mutua, la actuación regeneradora con campesinos llevada a cabo en Neu Hof o los procedimientos prácticos en la enseñanza realizados en Yverdon.

Giner tampoco ocultó su admiración por la figura del pedagogo alemán Friedrich Fröbel, cuya base filosófica era también de carácter krausista. La naturaleza creativa de la actividad infantil es potenciada en las experiencias fröbelianas del *Instituto de Blankenburg*<sup>496</sup> con niños de edad preescolar. Así nacerían los Kindergarten, dónde además de modelos intuitivos siguiendo procesos naturales, se incluía el juego como actividad principal, junto a cantos, trabajos de jardinería, dibujo, modelado, etc. Giner era consciente de que todo este conjunto de aportaciones muchas veces carecían de sistema y otras incluso se alejaban en sus realizaciones prácticas de los principios que debían defender. Sin embargo, fue bien aceptada por un hombre como él, capaz de eliminar lo superfluo de lo útil. Sus postulados pedagógicos tienen su naturaleza en la unión del pensamiento gineriano con las corrientes europeas del momento más afines con su persona.

---

<sup>494</sup> Sobre Pestalozzi, véase: LUZURIAGA, LORENZO: *Pestalozzi: vida y obras*, Madrid, CEPE, 1992, 237 p.; MORF, H: *Pestalozzi en España*, Madrid, Museo Pedagógico Nacional, 1928, 55 p.; NATORP, PAUL: *Pestalozzi: su vida y sus ideas*, Barcelona, Labor, 1931, 184 p.

<sup>495</sup> En torno a su figura, señalamos: PRÜFER, JOHANNES: *Federico Froebel*, Barcelona, Labor, 1940, 181 p.; ZABALA ERDOZAÍN, JOSEFINA: *Sistemas de educación preescolar: Federico Froebel, Maria Montessori, Ovidi Delcroly*, Valencia, Nau Llibres, 1985, 230 p.

<sup>496</sup> Fröbel se dedicó casi exclusivamente a la educación preescolar, para la cual fabricó materiales de juego en Blankenburg. En 1837 fundó el Instituto de Actividades para párvulos en Blankenburg, que basaba la educación en los juegos.

Por el contrario, Giner no tenía nada de influencia de la *humanitas romana*, ya que en esta metodología primaba la memoria, la imitación y los castigos, todo ello rechazado por Giner y por la Institución Libre de Enseñanza.

Giner mantuvo una relación de conocimiento y de colaboración con pedagogos franceses, ingleses e incluso alemanes de su época, y también de América, lo que demuestra que tanto él, como los profesores de la Institución Libre de Enseñanza estaban al tanto de las innovaciones pedagógicas del momento.

En cuanto a la multiplicidad de intereses, Giner tenía interés por unir en un todo las cosas dispares, con el objetivo de ascender en cualquiera de las actividades de la vida. Esto fue lo más fecundo del Krausismo español.

Giner concebía la institución como un centro que introduciría en el país los progresos pedagógicos obtenidos en otras naciones, no sin adaptarlos a las circunstancias españolas y enriquecerlos con el fruto de la propia experiencia.

Un claro precedente de la Institución, aunque resultó una experiencia efímera, fue la Academia de Estudios Superiores que a mediados de noviembre de 1875 abrieron, entre otros, los hermanos Giner, Azcárate y Montero Ríos. En ella ya se pusieron en práctica algunos de los principios y métodos utilizados en la Institución Libre de Enseñanza.

## **5.2. Inicio, desarrollo y final de la primera etapa de la ILE**

En la I.L.E hay un período definido que es de creación y que va desde 1876 a 1881, un segundo momento de afianzamiento y desarrollo que llega hasta principios del siglo XX (1901) y finalmente, una tercera fase que llega hasta 1936 y se caracteriza por una mayor penetración en el pensamiento educativo oficial.

Su fundación en 1876 coincidió con los comienzos de la Restauración. El tránsito entre el Sexenio Revolucionario y la Restauración, conllevaba pequeñas modificaciones de muy diversa índole. Cambios de carácter político, pero también algunos que

afectaban al dominio del pensamiento y de las mentalidades. Todo ello se relaciona directamente con el propio proyecto institucionista.

El tránsito aludido está conectado con ciertas transformaciones sociales, entre ellas la aparición de la burguesía, cuya presencia culmina precisamente durante el Sexenio Revolucionario. Una burguesía propensa a entender el orden social y la tranquilidad política como garantía de prosperidad económica.

Se pasó de una mentalidad de signo predominantemente idealista y romántico a otra crecientemente marcada por las directrices positivistas-naturalistas. Por su parte, la influencia anglosajona se dejó sentir también en otros campos distintos del de la filosofía política, así sucedió como demuestra la propia Institución Libre de Enseñanza, en el terreno de los planteamientos pedagógicos y educativos. También se produjeron algunos cambios notables en el campo de la sensibilidad estética, cambios que manifestaban el progresivo abandono de los códigos románticos y la simultánea incorporación de nuevas ópticas estéticas de cuño naturalista. Los planteamientos intelectuales, culturales y educativos suscritos por la I.L.E conectaban con el conjunto de modificaciones y de renovados puntos de vista que afectaban a la sociedad y al pensamiento europeo.

La idea fundamental de la campaña de propaganda que precedió a la fundación de esta institución no fue la libertad de enseñanza en sentido estricto, sino la libertad de cátedra como una de las manifestaciones de la libertad de pensamiento.

Giner y sus colaboradores en el proyecto de fundar una nueva entidad docente, habían celebrado varias reuniones en casa de Manuel Ruiz de Quevedo, para discutir el contenido de la institución y la forma legal a la que habría de adaptarse. Tras varias reuniones, a principios de 1876, de Giner con Montero Ríos, Laureano Figuerola (1816-1903)<sup>497</sup>, Salmerón, Moret, Azcárate, y Augusto González de Linares (1845-1904)<sup>498</sup>,

---

<sup>497</sup> Destacan, entre otras, las siguiente obras: CABRILLO RODRIGUEZ, FRANCISCO: *El programa de Economía Política de D. Laureano Figuerola*, Moneda y crédito, N° 162, 1982, 49 p.; COSTAS COMESAÑA, ANTÓN: *Laureano Figuerola i Ballester: moralista y reformador*, Papeles y memorias de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, N°. 11, 2003 (Ejemplar dedicado a: La Real Academia y la peseta), pp. 238-243; MARTORELL LINARES, MIGUEL ÁNGEL; COMÍN COMÍN, FRANCISCO:

todos ellos catedráticos separados de la Universidad, elaboraron unas bases provisionales para la constitución de la I.L.E y establecieron que el régimen de financiación fuera a través de acciones. La Asociación estaría regida por una Junta Directiva, seis de cuyos miembros los elegiría la Junta General y los tres restantes la Junta Facultativa. Ésta estaría integrada por todos los profesores, tanto los permanentes como los temporales. La elección del Rector correspondería a la Junta Facultativa, mientras que la Directiva nombraría de entre sus miembros al presidente. El 10 de marzo de 1876 los profesores antes citados firmaron las bases de la institución.

En seguida, comenzaron a inscribirse socios al saberse los nombres de los patrocinadores de la entidad. Diversas fuerzas sociales (catedráticos separados y publicistas, banqueros, políticos y militares), bajo el común denominador de su ideología liberal, fueron los primeros accionistas de la Institución. En la I.L.E había también accionistas del Instituto en el que Giner estuvo en Alicante. El 31 de mayo se aprobaron los Estatutos y se eligieron las Juntas directiva y facultativa. La elección de los profesores se hizo con mucho cuidado, siendo éste un tema que preocupó a Giner durante toda su vida, pues estaba convencido de que una de las causas del pésimo estado de la enseñanza española radicaba en el sistema de oposición. El 29 de octubre de dicho año comenzaba la historia de la Institución Libre de Enseñanza.

Ese mismo año se promulgó la nueva Constitución que aspiraba a la concordia nacional. En estos momentos, políticamente había dos grupos, los que aspiraban a la modernidad de una España lastrada por años de intransigencia y otros que defendían la pervivencia de unos valores considerados como esenciales e inmutables.

Según la I.L.E, sólo la educación podía ayudarles en su deseo de mejorar las condiciones de existencia de sus conciudadanos, pero una educación completa, integradora, que afectara a todos los planos posibles de la personalidad y que se guiara por la Ética. La I.L.E consideraba la educación como el único camino para transformar la sociedad.

---

*Laureano Figuerola y el nacimiento de la peseta como unidad monetaria*, Papeles y memorias de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Nº. 11, 2003 (Ejemplar dedicado a: La Real Academia y la peseta), pp. 32-59.

<sup>498</sup> Muy importantes es la publicación de MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *Augusto González de Linares: Vida y obra de un naturalista*, Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2004, 223 p.

La ciencia ya no era un legado inmutable sino una conquista del hombre sujeta a interpretación y crítica. El individuo ahora era considerado el dueño de su ruta vital. El sentimiento era considerado como fundamental en la conformación del hombre. Un sentimiento que aportará al hombre nuevo una dimensión estética. El ciclo quedará cerrado con una reorientación moral del comportamiento y de los saberes que elevan o dignifican su estilo personal.

A partir del curso 1878-1879, sus esfuerzos se concentraron en la primera y segunda enseñanza. La experiencia obtenida hasta entonces con los alumnos de Bachillerato, probaba que las modificaciones introducidas en su plan de estudios no eran suficientes para subsanar su escasa o nula preparación intelectual, ya que la mayoría no había recibido una sólida instrucción elemental. Era necesaria la fundación de una escuela primaria, donde los alumnos pudieran iniciarse por igual en todas las esferas de la cultura y desenvolver todas las facultades de su espíritu, antes de su ingreso en la segunda enseñanza. Se limitaban por el momento a la enseñanza primaria elemental y superior, con exclusión de los párvulos. El éxito de la escuela primaria fue completo.

En 1879-1880 se creó la sección de párvulos. La enseñanza de estos niños seguiría las mismas pautas que los otros grados de la Escuela Primaria. La iniciativa de la segunda enseñanza se debió a Azcárate, y la de la primaria a Figuerola.

Por lo tanto, en los primeros años de vida se produjeron dos hechos claves: la estructuración económica necesaria para sobrevivir y la reorientación definitiva de los objetivos. La I.L.E, por decisión propia, comenzó sin ninguna ayuda oficial y con arreglo a sus propios recursos que, provinieron de las matrículas de los alumnos y de las aportaciones de los socios fundadores. Los profesores renunciaron a sus sueldos y se entregaron totalmente a su trabajo.

Pero si bien la I.L.E nació como un proyecto universitario, como hemos indicado, este intento resultaría inviable si se querían atender todas las vicisitudes de una reforma social y cultural extensa. Pronto la I.L.E tuvo que recortar sus expectativas debido a dificultades económicas. Por ello, a partir de 1881 tuvo que desistir de la enseñanza

universitaria, que había sido su principal objetivo<sup>499</sup>, y reducirse a la enseñanza primaria y secundaria, donde alcanzaría grandes éxitos.

La corriente liberal iniciada a partir de 1881 ejerció gran influencia en la actividad emprendida. Entonces, se produjo un lento, pero constante, proceso de desarrollo y de expansión provincial llegando la Institución Libre de Enseñanza a Oviedo, Valencia, Barcelona y Sevilla, entre otros lugares. La I.L.E también influyó en el exterior: Portugal, Argentina, Puerto Rico, México.

Ese mismo año con los liberales en el poder, Giner fue repuesto en su Cátedra y viajó a Inglaterra donde reforzó su conocimiento sobre el sistema educativo inglés y amplió los contactos con profesores y pensadores destacados. También realizó nuevos viajes a Francia, Bélgica y Holanda en esos años donde conectó con las personalidades del momento (Pécaut, Buisson, Compayré...).

Políticamente, los institucionistas pueden considerarse como unos disidentes de la Restauración. Ideológicamente, se mostraban alejados de la fe establecida, sobre todo, de la Iglesia católica y encabezaban un movimiento secularizador de la vida española. Por ello fueron considerados heterodoxos. Socialmente, se les inscribía como unos herederos directos del liberalismo ilustrado, que propugnaban una reforma elitista y minoritaria, representante de la izquierda burguesa. También tenían un cierto sentimiento de inconformismo, un deseo de organizar las cosas, de planear un futuro que respetara la tradición, pero que fuera a la vez compatible con la humanidad.

“La Institución es antes que nada una actitud intelectual que se afana por marcar un nuevo rumbo para la realidad cotidiana, para la cosa pública, para las relaciones sociales. Parece como si quisieran enlazar con un eslabón perdido de la otra historia española soterrada por el peso del aislamiento y unas costumbres anquilosadas. Y aunque el armazón krausista que le da base exija una ruptura con ciertos clichés establecidos, lo hará sin apasionamiento ni ira”<sup>500</sup>.

---

<sup>499</sup> La Institución Libre de Enseñanza surgió con el ánimo de ser un centro de estudios superiores semejante a la Universidad Libre de Bruselas.

<sup>500</sup> MOLERO PINTADO, ANTONIO: (2000), 13.

La I.L.E tenía un gran sentido patriótico, uno de sus objetivos era que los españoles llegaran a amar y vivir su patria, conociéndola y comprendiéndola. En sus contactos con otros países, propugnaban y defendían siempre la educación y adaptación de aquellas cosas que merecieran la pena ser introducidas.

Aunque la Institución Libre de Enseñanza se consideraba neutral ante todo y, especialmente, ante la ciencia y la cuestión religiosa, fue con los gobiernos liberales cuando adquirió mayor importancia. Paralelamente, sus postulados quedaron en entredicho durante varios gobiernos conservadores.

Los hombres de la I.L.E estuvieron presentes en diversas actividades surgidas en Madrid, entre ellas y muy principalmente, el Ateneo madrileño. El Ateneo era uno de los lugares más destacados del panorama cultural de Madrid. También visitaban el Instituto Internacional, con el que además colaboraban.

Todos estos hombres prestaron su apoyo a otro proyecto común, la edición del *Boletín de la Institución*, auténtico medio de comunicación científica. El primer número del BILE se publicó en 1877 y el último en 1936. La línea editorial se mantuvo constante a lo largo de las seis décadas: casi ausencia de ilustraciones, formato tipográfico austero, contenido muy trabajado, y apertura a todas las formas de pensamiento y colaboraciones asiduas de autores extranjeros. Comenzó semanal, luego quincenal y finalmente mensual. Igual ocurrió con el número de sus páginas, de las cuatro de las que constaba el primer número, se pasó a las treinta y dos de los últimos números. De su origen hasta 1890, el BILE constaba de trece secciones. A partir de ese año hasta el final, se redujeron a tres: Pedagogía, Enciclopedia e Institución. Junto a sus artículos, conferencias e informaciones de toda índole incluyó, habitualmente, una relación de libros recibidos, así como resúmenes de revistas, frecuentemente no españolas. La lista de colaboradores es muy extensa, participaron personalidades de gran relieve en todos los ámbitos del saber, aunque terminará imponiéndose la temática educativa. Su precedente fue la revista inglesa de divulgación *Nature: A weekly illustrated journal of science*, que Giner conocía. En España existían ya publicaciones de este tipo, como la *Revista Española de Legislación y Jurisprudencia* de Madrid.

La I.L.E configuró su enfoque pedagógico desde el principio y sus conceptos originales permanecieron constantes a lo largo del tiempo. Supuso una escuela de amplia base social, en libertad, que no contemplaba discriminaciones. Su objetivo era llevar a cabo la transformación radical de la sociedad española porque lo que Giner deseaba era la formación de un hombre nuevo en consonancia con la nueva España que anhelaba. Para Giner, España debía ser abierta y tolerante, con vocación europeísta. Toda su labor pedagógica irá orientada en este sentido, y de aquí el lugar tan importante que otorgan a la educación, pues esta educación, a escala nacional, será la que saque a España de la decadencia del momento.

De la I.L.E fueron emergiendo una serie de organismos con amplia influencia social y reformista, no sólo en el momento en el que surgieron sino posteriormente, como es el caso de la Residencia de Estudiantes. Pero de dichas entidades hablaremos detalladamente más adelante.

El año 1915 fue funesto para la Institución Libre de Enseñanza. Es en esa fecha cuando muere Francisco Giner de los Ríos, pasando la dirección a manos de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935)<sup>501</sup>.

Con la llegada de la II República en 1931 las viejas ideas del regeneracionismo encontraron el momento adecuado para su realización. Uno de sus principales objetivos fue la reforma en todos sus grados del sistema educativo, reforma en la que se percibían los principios del liberalismo español, la moderna pedagogía de los institucionistas y las ideas educativas del socialismo moderno. Para los hombres que llegaron al poder en 1931 no podía haber una nación democrática si su población no estaba educada, por eso la mejora de la enseñanza primaria se convirtió en una de las prioridades más urgentes. La enseñanza secundaria fue también objeto de reformas, intentando conciliar el

---

<sup>501</sup> En relación a Cossío, podemos destacar tres obras. Una de ellas ha sido de gran ayuda para el presente trabajo, es: JIMENEZ-LANDI MARTINEZ, ANTONIO: *Manuel Bartolomé Cossío, una vida ejemplar (1857-1935)*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1989, 199 p., Las otras dos son las siguientes: OTERO URTAZA, EUGENIO M.: *Manuel Bartolomé Cossío: trayectoria vital de un educador*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1994, 420 p.; OTERO URTAZA, EUGENIO M.: *Manuel Bartolomé Cossío: pensamiento pedagógico y acción educativa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Publicaciones: CIDE, 1994, 349 p.

planteamiento culturalista de signo clásico con la incorporación de materias de índole más utilitaria.

La debilidad de la acción estatal a causa de la gran inestabilidad política hizo que la iniciativa privada se potenciara en este campo. Todos querían desempeñar el gran papel de la educación del país. Tanto liberales como socialistas reconocieron la necesidad de una enseñanza oficial fuerte que situara a la escuela pública en niveles de competitividad similares a los de la escuela religiosa. Tras el paréntesis de la Dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República aceleró el proceso estatalizador.

En 1935 murió Manuel Bartolomé Cossío hecho que cerró la Primera Etapa de la Institución Libre de Enseñanza y que supuso el preludio de la desaparición final de la Institución. En 1936 hubo una gran hostilidad hacia la I.L.E desde el nuevo régimen. Paralelamente, se abrió una nueva etapa en la que, aún desaparecidos los krausistas como tales, el Krausismo sigue siendo un referente de la cultura en la España de los años 30 y en la que arraiga la idea de su influencia en los intelectuales y la obra republicana, de ahí el ataque por parte del régimen franquista contra el Krausismo y la I.L.E. Por tomar como evidente esa vinculación estrecha entre Krausismo, I.L.E y República, no dudaron en condenar y perseguir como responsables del republicanismo a todos quienes hubieran participado en el ambiente institucionista. Con lo cual, iniciada la Guerra Civil, la Institución Libre de Enseñanza cerró sus puertas.

### **5.2.1. Centros creados bajo la influencia institucionista**

La I.L.E supuso un tremendo influjo durante sus sesenta años de vida, ya que dio lugar a la creación de numerosas iniciativas, algunas de las cuales explicaremos a continuación:

#### **5.2.1.1. Museo Pedagógico Nacional**

Con la presencia de Juan Facundo Riaño en la Dirección General se creó el Museo Pedagógico Nacional, del que poco tiempo después fue nombrado director, Manuel Bartolomé Cossío, cargo que no abandonaría hasta su jubilación. El Real Decreto de creación del Museo es de fecha de 6 de mayo de 1882. El Museo Pedagógico Nacional contenía: Modelos, proyectos, planos y dibujos de establecimientos españoles y extranjeros destinados a la primera enseñanza general y especial; ejemplares de mobiliario y menaje adoptados en dichos establecimientos; material científico de estas enseñanzas; colección de objetos empleados en las lecciones, juegos y demás que se destinan a la instrucción y educación de los alumnos; y una biblioteca de instrucción primaria.

Asimismo, se establecía la edición anual de catálogos con las adquisiciones que se hacían, la publicación de monografías sobre métodos o innovaciones didácticas españolas o extranjeras, y la celebración en sus locales de conferencias y actos públicos a cargo de personas relevantes en estos temas. También se fijaba como tarea específica la divulgación de sus trabajos y la resolución de consultas a quienes acudieran a solicitar información.

El 8 de julio de 1882 se publicó el Reglamento por el que se perfilaban algunas más de sus funciones: Dar a conocer los avances nacionales o extranjeros en Pedagogía; organizar exposiciones temporales o permanentes con material propio o de particulares; establecer una biblioteca circulante con préstamos gratuitos y facilitar a las industrias modelos de objetos que se utilizan en la enseñanza para estudiarlos y mejorar los que se construyen en España; convocar concursos públicos destinados a premiar obras

originales o traducidas sobre Pedagogía y proyectos de edificios escolares, incluido el mobiliario, el menaje y útiles; y crear un servicio de consulta para personas e instituciones que soliciten información sobre lo concerniente a la instrucción primaria.

Sucesivamente estas funciones fueron ampliándose. En el período republicano, a través de una Orden Ministerial del 13 de junio de 1932 y el Reglamento de 1 de octubre, se reorganizan las competencias: Creación de un salón para niños en su biblioteca; ampliación de las secciones de mobiliario, planos y material escolar; fomento del cine, radio y gramófonos; elaboración de normas para que las cantinas, colonias, ropero y viajes escolares respondan a su verdadera función social y educadora; relación constante entre Maestros, Inspectores y Profesores mediante publicaciones periódicas o puntuales; organización de cursos para maestros; relación con las Secciones de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, con las Normales, la Inspección, las Misiones Pedagógicas y con la Escuela Primaria; elaboración de las normas para los concursos públicos sobre material y mobiliario escolar de las escuelas nacionales; y redacción de informes cuando lo solicite el Consejo de Instrucción Pública.

El personal adscrito, fue ampliado respecto a la plantilla inicial. El Museo era ante todo un lugar pensado para ayudar al maestro y puede destacarse el papel que ejerció en el ámbito de la divulgación científico-pedagógica.

Sugerido por el Museo Pedagógico surgieron las Colonias Escolares<sup>502</sup>, preocupadas no sólo de la rehabilitación de los niños enfermos sino también de insertarles en el ámbito educativo. También promovió el proyecto de creación de escuelas de ensayo y reforma, que eran centros ordinarios a los que se les concedía, bajo la dirección de un Patronato, autonomía para la realización de sus trabajos.

---

<sup>502</sup> Son importantes los siguientes artículos: MORENO MARTÍNEZ, PEDRO LUIS: “De la caridad y la filantropía a la protección social del Estado: las colonias escolares de vacaciones en España (1887-1936)”, en *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 28, 2009, pp. 135-159; PEREYRA-GARCIA, CASTRO: Educación, salud y filantropía: el origen de las colonias escolares de vacaciones en España, en *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, en nº 1, 1982, pp. 145-168. Una obra también interesante, y muy útil, para este trabajo ha sido ESTEBAN MATEO, LEON: *Las colonias escolares en España y especialmente en Valencia*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1989, 330 p.

Durante la última década de su existencia, el Museo abandonó algunas de las funciones que más prestigio le habían dado dedicando sus atenciones a la Biblioteca y a los servicios de consulta.

### 5.2.1.2. Junta para la Ampliación de Estudios<sup>503</sup>

Por Real Decreto de 11 de Enero de 1907, el gobierno liberal de Vega Armijo, creó la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, siendo titular de la cartera de Instrucción, Amalio Gimeno (1852-1936). También se ordenó la edición de una memoria anual en la que se presentarían todos los trabajos realizados el año anterior.

Uno de los aspectos de interés de la Junta era estimular la vida de los universitarios, favoreciendo sus asociaciones y el mantenimiento de hostales o restaurantes cooperativos. La Junta se caracterizó por dos rasgos poco frecuentes en el sistema educativo de la época. En primer lugar, su carácter autónomo; en segundo lugar, su incidencia en la red de profesores de todos los niveles, aunque principalmente universitarios.

La Junta aspiraba a ser neutral en sus intervenciones, solamente estaba movida por intereses científicos y ajena siempre a las presiones de cada momento. El nuevo Ministro de Instrucción Pública, Antonio Barroso y Castillo (1854-1916) fue reemplazado por Romanones (1863-1950), lo que significó la apertura de la Junta a

---

<sup>503</sup> Son de referencia los siguientes títulos: BERNAL MARTÍNEZ, JOSÉ MARIANO; LÓPEZ MARTÍNEZ, DAMIÁN: La Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y la enseñanza de la ciencia para todos en España, en *Revista de educación*, N° Extra 1, 2007(Ejemplar dedicado a: Reformas e innovaciones educativas (España, 1907-1939)),pp.215-240; OTERO URTAZA, EUGENIO M.: Las primeras expediciones de maestros de la Junta para Ampliación de Estudios y sus antecedentes: los viajes de estudio de Cossío entre 1880 y 1889, en *Revista de educación*, n° Extra 1, 2007 (Ejemplar dedicado a: Reformas e innovaciones educativas (España, 1907-1939)), pp. 45-66; SÁNCHEZ RON, JOSÉ MANUEL: La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, un siglo después, en *Circunstancia: revista de ciencias sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset*, N°. 14, 2007(Ejemplar dedicado a: A Europa por la vía de la ciencia: La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones).

unos proyectos de expansión que suponían una prolongación directa de las aspiraciones de la I.L.E.

Los objetivos finales de la Junta eran: ofrecer a hombres cualificados la posibilidad de dedicarse a su vocación científica, conseguir a los mejores entre los estudiantes formados en el extranjero, elevar a un nivel más alto las condiciones para las becas, y publicar las contribuciones científicas y seminarios para la instrucción del futuro cuerpo docente de universidad. Pero otras de sus perspectivas eran: la asistencia a Congresos científicos, el envío de lectores de español a universidades seleccionadas, el intercambio de profesores nacionales y extranjeros potenciando las visitas recíprocas para ofrecer conferencias, organizar encuentros científicos y divulgar los trabajos.

El año 1910 será clave en el proceso de despegue con la aparición de nuevos organismo dependientes de ella que cubrirán áreas fundamentales en el ámbito de la enseñanza superior y la investigación.

### **5.2.1.3. Residencia de Estudiantes**

Creada en 1910 bajo la tutela de la Junta para Ampliación de Estudios, se concibió como un lugar de alojamiento para estudiantes universitarios. La Residencia era un centro de la Junta que, aunque coordinado por un Patronato, gozaba de gran autonomía para realizar su trabajo. Su director Alberto Jiménez Fraud (1883-1964)<sup>504</sup>, ejerció este cargo desde 1910 hasta 1936.

La Residencia era un lugar de estudio, de trabajo, de investigación y también de formación humana y personal. En ella había un clima intelectual, en el que convivían profesores y alumnos, que se apoyaban en el estudio y la formación personal.

---

<sup>504</sup>Es interesante el siguiente catálogo: AA.VV.:*Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*, (Exposición: Madrid, noviembre 1983-enero 1984), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Programa de Extensión Científica: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, D.L. 1987, 59 p.

Muy pronto aparecieron las excursiones de los domingos a la Sierra o a cualquier rincón de Madrid y sus alrededores, las veladas literarias y musicales, las tertulias, etc. Los campos de trabajo eran: la investigación experimental en el ámbito médico, la edición de obras y folletos a través de varias colecciones, y la organización de conferencias con personalidades que acudían para aportar sus conocimientos.

Las publicaciones comenzaron al poco tiempo de inaugurarse el centro. Había cuatro series: Cuaderno de trabajo, Ensayos, Biografía y una de Varios, y la aparición, más tarde, de la Revista Residencia. A ella llegaban los intelectuales más importantes del momento para dar conferencias. Otras actividades realizadas fueron: conciertos, cine, teatro, excursiones y deportes. También fueron varias las sociedades creadas en el seno de la Residencia de Estudiantes: la Sociedad para la creación de Bibliotecas populares en 1918; la Sociedad de Becas en 1919; la Sociedad de cursos y conferencias en 1924; y la Asociación de Antiguos Alumnos de la Residencia en 1926.

Otra de las metas de la Residencia era la formación de una minoría de intelectuales que iniciara y guiara la reforma cultural del país. En 1923 se creó el Comité Hispano Inglés<sup>505</sup>, en colaboración con el Duque de Alba y el Embajador inglés. En 1933 se produjo la apertura del Colegio de España en París<sup>506</sup> y la Fundación del Amo<sup>507</sup> en la Universidad de Madrid. Desde 1912, el Centro de Estudios Históricos<sup>508</sup>, dirigido por Ramón Menéndez Pidal, organizaba Cursos de Verano para estudiantes extranjeros. El espíritu de la residencia influyó en el desarrollo de la Ciudad Universitaria madrileña a través de la Fundación del Amo y, fuera de España, con la creación del Colegio de España en París en 1933. En 1936, la Residencia cerró sus puertas.

---

<sup>505</sup> Véase: RIBAGORDA ESTEBAN, ÁLVARO: “El Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936)”, en *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 30, 2008, pp. 273-291.

<sup>506</sup> Destacamos para su consulta: ALONSO PEREIRA, JOSÉ RAMÓN: “El Colegio de España en París como punto de intersección arquitectónico entre las ciudades universitarias de París y Madrid”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 19, 2013, pp. 65-79.

<sup>507</sup> Léase: GLICK, THOMAS F.: “Fundaciones americanas y ciencia española: la Fundación del Amo, 1928-1940”, en *Estudios sobre Julio Rey Pastor (1888-1962)*, coord. por Luis Español González, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990, pp. 313-326.

<sup>508</sup> Destacamos el artículo de LÓPEZ OCÓN-CABRERA, LEONCIO: “El cultivo de las Ciencias Humanas en el Centro de Estudios Históricos”, en *Revista complutense de educación*, Vol. 18, Nº 1, 2007, pp. 59-76.

#### 5.2.1.4. El Instituto-Escuela<sup>509</sup>

Dentro de los esfuerzos institucionistas para proyectar sus reformas en el campo de la enseñanza oficial, quizás la creación del Instituto-Escuela signifique uno de los instrumentos más destacables. Tenía dos objetivos básicos: por un lado, conseguir reformas en la segunda enseñanza, y por otro, servir de laboratorio para la formación de profesores de ese nivel.

El 10 de julio, una Real Orden replanteaba el funcionamiento del Instituto Escuela, aprobando las normas propuestas por la Junta. Esta disposición afectaba a todas sus actividades: plan de estudios, alumnos, profesorado y estudiantes de magisterio. Se establecieron nueve grados, correspondiendo tres a la Sección preparatoria y los otros seis a la Sección secundaria. Se pensó que las edades de los alumnos oscilaran entre los ocho y los dieciséis años aunque, posteriormente, se admitieron párvulos. El plan de estudios recogía las asignaturas clásicas, pero también muchas otras actividades nuevas como lenguas extranjeras, derecho, economía, trabajos manuales, cantos, juegos, excursiones, estudios en la escuela, trabajos en talleres y laboratorios. Pero lo realmente nuevo era que el alumno, junto a sus familias y el centro, podía formar su propio plan de trabajo, adecuado a las condiciones personales y siempre siguiendo unas pautas obligatorias. La graduación era revisada tres veces al año (octubre, enero y Pascua), pudiendo cada alumno en las fechas indicadas, ser llevado a un grado superior o inferior o quedar en el mismo.

Se creó un ambiente de libertad y de confianza, utilizando sistemas preventivos, actuando siempre sobre las causas que provocaban las faltas o sirviéndose de amonestación privada. El profesorado aceptaba una serie de obligaciones superiores a las habituales. Junto al trabajo de clases o de laboratorios se incluía la corrección de ejercicios, dirección de prácticas, vigilancia y en los juegos, participación en las

---

<sup>509</sup> Sobre esta institución son importantes: AA.VV: *El Instituto-escuela de segunda enseñanza de Madrid: organización, métodos, resultados*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1925, 414 p.; PALACIOS BAÑUELOS, LUIS: *Instituto-Escuela: historia de una renovación educativa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, 318 p.

excursiones tanto en días de trabajo como festivos, etc. Sobre las prácticas de los aspirantes al magisterio secundario, el reglamento establecía un plazo mínimo de dos años de acuerdo con la especialidad elegida, en los que el candidato realizaría trabajos personales, estudios experimentales y otras actividades. Una de sus principales innovaciones fue la unión de la primera y segunda enseñanza haciendo de ambas un solo proceso con las mismas metas y una adecuación gradual de métodos y contenidos. Las clases nunca sobrepasaban los treinta alumnos. El sistema de trabajo rechazaba cualquier tipo de estimulación basada en premios o castigos. Cada niño era objeto de comparación consigo mismo analizando lo que hace y lo que podría hacer, porque se consideraba importante la superación de uno mismo. El plan de estudios rechazaba el libro de texto y potenciaba las actitudes investigadoras, se articulaba en materias obligatorias y otras selectivas, e intervenía toda la comunidad escolar en la toma de decisiones.

La promoción de alumnos se realizaba con un criterio de máxima flexibilidad, se suprimieron los exámenes, se sustituyó el término “año” como elemento básico del cambio, por el de desarrollo mental y conocimientos alcanzados. Los métodos activos, intuitivos, experimentales fundamentaban el Instituto-Escuela donde se estudiaban las materias clásicas junto a otras complementarias. Las visitas a las ciudades, al campo, a los museos, o a cualquier otro punto de interés, ocupaban una preocupación central en la planificación de los estudios, favoreciendo la integración de niños y niñas junto a sus profesores en largas jornadas de convivencia.

La formación de profesores se hacía siempre sobre tres aspectos básicos: la preparación en el laboratorio, la práctica de enseñanza y las discusiones sobre educación. El plan se complementaba con visitas al extranjero de algunos aspirantes seleccionados. A partir de 1931 el Instituto-Escuela creó un tercer tipo de Bachillerato de carácter unitario, aparte de los de Ciencias y de Letras que ya existían en ese momento. A partir de 1931, la red de experiencias similares a la desarrollada en Madrid se extendió a Barcelona, Valencia y Sevilla.

El Instituto-Escuela se sumó a la línea renovadora de la educación, defendiendo desde el principio algunos de sus elementos más característicos: la unificación de los niveles primario y secundario. También fue decisiva la incorporación de nuevos

criterios en el trabajo escolar, en la vida intracomunitaria, en las técnicas de estudio, aspectos que ya han quedado aludidos, como la unión con el entorno, no como un añadido sino como parte central del currículum. También el nuevo papel del profesor, inmerso totalmente en las tareas y abarcando todas las funciones de la enseñanza, como la investigación en laboratorios permanentes y tutorías de alumnos o profesores aspirantes. Pero quizás lo más significativo fue la reorientación hacia un concepto de educación que no buscaba sólo el crecimiento cultural del niño sino la formación plena del hombre. El proyecto pedagógico, como se ve, no tuvo la comprensión adecuada.

La I.L.E como organización desapareció a causa del estallido de la Guerra Civil en 1936. En realidad, el ocaso de la I.L.E se había iniciado meses antes con la muerte de dos de sus principales representantes de la época, Ricardo Rubio (1856-1935)<sup>510</sup> y Manuel Bartolomé Cossío. El reducido grupo de miembros de la Junta Directiva continuó su trabajo en unas condiciones difíciles a pesar de que la matrícula de los cursos ordinarios se mantuvo en buen nivel. Pero los acontecimientos se aceleraron y la presión de los hechos derivados de la guerra obligó a la clausura de todas sus actividades. Luego vino la dispersión y el exilio. En diciembre de 1936, se publicó en Burgos una Circular sobre enseñanza en la que se consideraba a los hombres de la I.L.E como los padres espirituales del grupo republicano. Durante mucho tiempo se había intentado ocultar la existencia de la I.L.E, de sus hombres, de sus realizaciones y de sus ideales. “Con la normalización democrática española, incluso surgen otras disposiciones oficiales que permiten una suave presencia corporativa de algunas asociaciones vinculadas a ella, como la Fundación Francisco Giner de los Ríos. La tendencia apuntada se incrementa en nuestros días. La nómina de publicaciones, exposiciones, conferencias, de testimonios directos e indirectos es importante. A través de ellos se advierte un apreciable giro en la valoración de la Institución Libre de Enseñanza y en su significado real para la vida del país”<sup>511</sup>.

Por lo tanto, el trasfondo social e ideológico que acompañó el nacimiento y la vida de la I.L.E, puede quedar representado por los siguientes campos de estudio:

---

<sup>510</sup> Sirva de referencia el artículo de CANTÓN MAYO, ISABEL: “Ricardo Rubio, Patrono de la Fundación "Sierra-Pambley", en *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 31, Nº 83-84, 1991, pp. 59-74.

<sup>511</sup> CACHO VIU, VICENTE: (1962), 188.

Presencia de los grupos fácticos: de carácter confesional (Iglesia), político o derivados de la estructura social (caciquismo, costumbres establecidas, etc).

Lucha ideológica en torno a los problemas relacionados con toda la vida española, pero, especialmente, con la enseñanza. Y entre ellos, la secularización, laicismo, y neutralidad ante las cosas y la ciencia misma. Igualmente, el papel del Estado, como configurador de la escena pública en materia educativa, y el de otras fuerzas sociales no estatales.

Problemas derivados del propio desarrollo histórico, como los cambios de gobierno, la caída de las monarquías, las repúblicas, las restauraciones monárquicas, etc.

Aspectos relevantes de la legislación en el período estudiado como, por ejemplo, las Constituciones promulgadas (1869, 1876 y 1831), así como otras disposiciones decisivas para la convivencia nación.

El progreso del sistema educativo nacional: los niveles de expansión de la educación del país, su grado de impacto en la modificación de la estructura social, la mejora técnica de las instituciones educadoras y la creación de un clima propicio para la generalización de una nueva conciencia cultural.

La creación de la I.L.E representó por un lado, el esfuerzo por sustraer la educación del poder de la Iglesia y del Estado. Por otro, sirvió para canalizar en ese momento la disidencia intelectual ante determinados medios políticos de la Restauración. Su objetivo era mejorar la educación y extenderla a todas las capas de la sociedad española. La educación era entendida no como simple instrucción, sino como desarrollo creativo y ético de la persona. Una visión, claramente, influenciada por el pensamiento krausista. La educación era vista como algo fundamental para mejorar la condición humana.

### 5.2.2. Otros miembros destacados de la Institución Libre de Enseñanza

Aunque a la hora de hablar de la I.L.E siempre son los nombres de Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío los que más sobresalen, es cierto que en dicha institución muchas son las personalidades que deben destacarse.

Los nombres que a continuación presentamos colaboraron en la fundación de la I.L.E, ya que esta empresa no podría haberse llevado a cabo sin la colaboración de varias personas. Todos ellos no sólo tienen en común ser fundadores de la I.L.E sino que eran importantes personalidades de la época que destacaban en diversos ámbitos.

#### GUMERSINDO DE AZCÁRATE (1840-1917)

Nació en Villimerel 13 de enero de 1840 y cursó los primeros estudios en León. Estudió Derecho en Oviedo y, tres años más tarde, se trasladó a Madrid, donde obtuvo la licenciatura en 1862. En 1967, se doctoró con una tesis titulada *Juicio crítico de la Ley 61 de Toro, exponiendo sus motivos, su objeto y su conveniencia*.

Julián Sanz del Ríos puso una gran influencia en su formación, sobre todo, por medio del Krausismo. Se casó en primeras con Emilia Inerarity y, en segundas nupcias, con María Benita Álvarez Guijarro. Como ya hemos visto en este trabajo, el matrimonio con su primera esposa influyó mucho en el gusto que Giner tenía por la cultura y la educación inglesa.

Fue letrado de la Dirección General de los Registros y, a partir de 1873, se dedicó a la docencia universitaria, ocupando la cátedra de Economía Política y Estadística. Pero en 1875 fue expulsado, junto a Francisco Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón y otros catedráticos de la Universidad Central de Madrid, por el marqués de Orovio, ministro de Fomento, por su defensa de la libertad de cátedra. Un año después participó en la creación de la Institución Libre de Enseñanza junto a Francisco Giner de los Ríos y Nicolás Salmerón, entre otros catedráticos. A partir de 1881 regresó a la Universidad,

pero enseñando otras disciplinas: Historia General del Derecho Español, Instituciones del Derecho Privado y, finalmente, Legislación Comparada.

Fue miembro del Consejo de Instrucción Pública, vicepresidente de la Junta de Ampliación de Estudios y presidente del Instituto de Reformas Sociales<sup>512</sup>, miembro de la Real Academia de la Historia<sup>513</sup>, fundador junto a Francisco Fernández-Blanco y Sierra-Pambley (1827-1915)<sup>514</sup>, Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, de la Fundación Sierra-Pambley<sup>515</sup>, de cuyo patronato fue presidente hasta su muerte.

En 1886 fue elegido, por primera vez, diputado por León del Partido Republicano, al que seguirá representando hasta las elecciones de 1917. En 1887 Gumersindo de Azcárate figuraba en la "*Lista de los autores encargados de la redacción del Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano por Sociología y Política*".

Sus obras principales son: *Estudios económicos y sociales* (1876), *El self-government y la Monarquía doctrinaria* (1877), *Estudios filosóficos y políticos* (1877), y *Concepto de la Sociología*, y *Minuta de un testamento* (1876).

En 1908 fue el principal impulsor de la conocida como Ley Azcárate de Represión de la Usura, ley aún vigente en España en sus elementos básicos. Falleció el 15 de diciembre de 1917.

---

<sup>512</sup> Consúltese: QUIRÓS SORO, MARIO FRANCISCO: "Centenario del Instituto de Reformas Sociales (1903-2003)", en *Civitas. Revista española de derecho del trabajo*, N° 115, 2003, pp. 35-54; PALACIO MORENA, JUAN IGNACIO: "El Instituto de Reformas Sociales, Un siglo de derechos sociales: a propósito del centenario del Instituto de Reformas Sociales (1903-2003)", coord. por María Jesús Espuny i Tomás, Olga Paz Torres, Josep Cañabate Pérez, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Biblioteques de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, pp. 19-38; ZARCO COLÓN, JUAN: "Notas sobre el Instituto de Reformas Sociales y las tres historias de la Sociología española", en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, N 86, 1999, pp. 129-152.

<sup>513</sup> Para más información sobre esta institución, señalamos la obra AA.VV: *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia: Patrimonio Nacional, 2001, 381 p.

<sup>514</sup> Véase la obra: CARANTOÑA ÁLVAREZ, FRANCISCO; AGUADO CABEZAS, ELENA: *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX: los Sierra Pambley y su tiempo*, Madrid, Biblioteca Nueva; León: Universidad de León: Fundación Sierra Pambley, D.L. 2008, 533 p.

<sup>515</sup> Destacamos los siguientes título: CANTÓN MAYO, ISABEL: "Manuel Bartolomé Cossio y la Fundación Sierra-Pambley", en *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 29, N° 76, 1989, pp. 1-16; LÓPEZ CONTRERAS, JOAQUÍN: "Las colonias y la Fundación Sierra Pambley", en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, N° 55, 2004, pp.135-138.

### NICOLÁS SALMERÓN (1838-1908)

Nació el 10 de abril de 1837 en un pueblo de Almería. A los trece años ya era Bachiller en Artes por el Instituto de Almería, y se trasladó a Granada para que cursar las carreras de Filosofía y Letras en 1858. El Derecho no entusiasmaba a Salmerón y por este motivo no hizo la licenciatura hasta varios años después en Salamanca.

El 12 de junio de 1860, Salmerón recibió el grado de doctor y se presentó a la cátedra de Metafísica de la Universidad de Sevilla, oposición que no llegó a realizar. Pero el 12 de noviembre consiguió una plaza de auxiliar en la Facultad de Filosofía y Letras.

En febrero de 1864 se doctoró con premio extraordinario y solicitó opositar a las cátedras de Historia Universal, vacante en Oviedo y Santiago de Compostela. Tras ganar la oposición, eligió Oviedo pero no pudo presentarse por enfermedad y pidió dos prórrogas. Decidido a no incorporarse a su cátedra de Oviedo, consiguió otra vez la plaza de auxiliar en Madrid y en 1866 ganó, por oposición, una plaza de catedrático supernumerario en la Universidad Central de Madrid, con adscripción a las asignaturas de Geografía, Metafísica, Historia Universal, Historia de España e Historia de la Filosofía, pero en enero de 1868, perdió la cátedra, recuperándola en octubre de ese mismo año. En junio de 1869 hizo oposiciones a la cátedra de Metafísica de Madrid, y se la concedieron. Fue elevado a la presidencia del poder Ejecutivo y de las Cortes, durante la Primera República Española.

Pero el objetivo de Nicolás Salmerón fue crear un colegio privado en el que desarrollar sus ideas. Así creó en 1866 el *Colegio Internacional*. Este colegio no sólo aspiraba a crear un ambiente nuevo para la educación, sino que quería obtener cambios sociales. Como hemos dicho ya en alguna ocasión anterior, es un claro precedente de la I.L.E. Pero Salmerón, ante la posibilidad de una huida por motivos políticos, pasó la dirección del colegio en 1874 a Francisco de Paula Poveda.

Participó en la I.L.E como uno de los primeros accionistas, pero se alejó de la organización debido a su exilio a París.

## AUGUSTO GONZÁLEZ DE LINARES (1845-1904)

Nació en el Valle de Cabuérniga, y aunque sus estudios primarios los realizó en la misma localidad, los secundarios los llevó a cabo en Santander. En cuanto a los estudios superiores, hizo la carrera de Ciencias Naturales y Derecho en Valladolid y Madrid entre 1861 y 1864.

Entre 1867 y 1869 fue ayudante de Mineralogía en el Museo de Ciencias Naturales y sustituto en la cátedra de Historia Natural del Instituto Cardenal Cisneros en Madrid. Un año después se doctoró en Ciencias en la Universidad Central y en 1872 obtuvo la cátedra de Historia Natural del Instituto de Albacete, que abandonó posteriormente al obtener la cátedra universitaria de Historia Natural en la Universidad de Santiago de Compostela, donde permaneció desde 1871 hasta 1875. Era partidario del evolucionismo y diseñó una filosofía natural de índole krausista. En la Universidad de Santiago enseñó también cristalografía.

En 1875 participó en la protesta que defendía la libertad de cátedra, motivo por el cual fue apartado de la suya. En 1876 fue uno de los fundadores de la I.L.E, y además ocupó el cargo de secretario de dicha entidad hasta 1880.

En 1881, con el regreso de los liberales al poder, recuperó su cátedra pero en la Universidad de Valladolid, ya que su plaza en la Universidad de Santiago estaba ocupada.

En 1883 fue comisionado para estudiar las costas españolas. Un año después regresó de nuevo a la docencia, y en 1886 participó en la creación de la Estación Marítima de Zoología y Botánica experimentales. En 1887 fue enviado a Italia para estudiar una institución similar en Nápoles. A su regreso fue nombrado director del centro de investigación marítima en el que colaboró como fundador.

En Augusto González de Linares se puede observar una las principales características de los institucionistas, el interés por temas diversos.

RAFAEL MARIA DE LABRA CADRANA (1840-1918)<sup>516</sup>

Aunque nacido en Cuba, siendo niño se trasladó junto a su familia a España. Primero vivieron en Cádiz, y posteriormente, fueron a Madrid. En la universidad madrileña estudió las carreras de Filosofía y Letras y Derecho, y participó de la vida cultural de la capital. El 15 de noviembre de 1857 ingresó como miembro en el Ateneo de Madrid, y un año más tarde, en 1860 se graduó como abogado.

Se inició en el periodismo participando en publicaciones como *El Contemporáneo* y *La Discusión*. En la *Revista Hispanoamericana* (1864-1867) propuso la independencia de Cuba. Además, fue gran activista de la Sociedad Abolicionista Española fundada en 1865 y de la que fue presidente del Comité Ejecutivo desde 1868 a 1876, año en que ocupó la Presidencia de la Sociedad, que se disolvió en 1888 tras haber acabado la esclavitud de los países hispánicos.

Pero enlazando con el tema que aquí nos interesa, Labra también fue uno de los fundadores de la Institución Libre de Enseñanza, de la que llegó a ser Rector.

## SEGISMUNDO MORET Y PRENDERGAST (1833-1913)

Estudió Derecho en la Universidad Central de Madrid, donde 1858 obtuvo la cátedra de Instituciones de Hacienda y fue un gran defensor de librecambismo. En 1863 fue elegido diputado independiente por Almadén (Ciudad Real), aunque acabó renunciando a su escaño. Fue reelegido por Ciudad Real en 1868, tras el triunfo de *La Gloriosa* y colaboró en la Constitución de 1869.

Fue ministro de Ultramar con el gobierno del General Prim en 1870, período durante el cual abolió la esclavitud en Puerto Rico y promovió una Constitución para el lugar.

---

<sup>516</sup> Existen dos artículos que pueden resultar interesante para ampliar la información sobre su persona: HERNÁNDEZ SANDOICA, ELENA: “Rafael María de Labra y Cadrana (1841-1919): una biografía política”, en *Revista de Indias*, Vol. 54, Nº 200, 1994, pp. 107-136; VILLAMIL, ANTONIO: “Recuerdo de Rafael María de Labra y Cadrana”, en *Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, Nº. 10-11, 1988, pp. 103-110.

Posteriormente, pasó a ocupar el Ministerio de Hacienda en el gobierno de Amadeo I, pero tuvo que dimitir al poco tiempo a causa de unos problemas en las concesiones del tabaco.

En 1871 fijó su residencia en Londres, ya que fue nombrado embajador. En 1875, tras la restauración borbónica, regresó a España y fundó el Partido Democrático-Monárquico, que en 1882 se fusionó en Izquierda Dinástica y acabó dentro del Partido Liberal de Sagasta. En 1876, junto con todos los nombres anteriormente citados, colaboró en la fundación de la Institución Libre de Enseñanza.

En 1883 fue nombrado ministro de Gobernación bajo el gobierno liberal de José Posada Herrera. Desde 1885 formó parte del Partido Liberal. En 1897, siendo ministro de Ultramar decretó la autonomía de Cuba y Puerto Rico, para impedir la independencia de ambas colonias. En 1902 colaboró en la creación del Instituto de Reformas Sociales.

Ocupó la presidencia del gobierno entre 1905 y 1906, año este último en el que dimitió tras el atentado contra Alfonso XIII. Aunque a finales de ese mismo año volvió a ocupar el cargo muy brevemente.

Tras los sucesos de la Semana Trágica en 1909, de nuevo alcanzó la jefatura del gobierno sucediendo a Antonio Maura, al tiempo que desempeñaba la cartera de Gobernación, pero hubo de dimitir en febrero del año siguiente al no conseguir la disolución de las Cortes para obtener una mayoría que respaldara su proyecto, siendo sustituido por Canalejas y derribado por sus compañeros de partido, que le vetaron y le obligaron a retirarse. En 1912, cuando Canalejas fue asesinado, el gobierno del Conde de Romanones lo eligió como presidente del Congreso de los Diputados, cargo que desempeñó hasta su muerte.

### **5.3. Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935)**

Giner se mantuvo más en el plano conocedor que quiere transmitir e informar, Cossío en el del artista e investigador. Nació el 22 de febrero de 1857. En 1871, terminó el bachillerato en El Escorial, se graduó en el Instituto de Ávila e inició los estudios de

Filosofía y Letras en la Universidad Central. Es en este ambiente universitario madrileño donde conoció a Giner. Ambos trabajaron, codo a codo, en los múltiples problemas de la educación española.

Al fundarse la Institución Libre de Enseñanza en 1876, Cossío fue uno de sus primeros alumnos, siendo al poco nombrado profesor auxiliar de Segunda Enseñanza y quedando incorporado a ella hasta el último día de su vida, como profesor, director de estudios y como Rector, tras la muerte de Giner.

En mayo de 1879 obtuvo una plaza en el Real Colegio de San Clemente de los Españoles de Bolonia<sup>517</sup>. Tomó posesión el 10 de noviembre de 1879 y permaneció allí hasta 1881. Este fue un viaje fundamental para su formación.

En el verano de 1880 asistió al Congreso Internacional de Enseñanza en Bruselas, organizado por la Liga Belga para la enseñanza, nacida para oponerse a la ley de 1842 que ponía a la enseñanza oficial bajo la autoridad de la Iglesia. Cossío habló sobre las excursiones escolares. En Bruselas visitó el Museo Pedagógico, que estaba recién inaugurado.

En el año 1881 Giner y Cossío visitaron por primera vez Inglaterra, conociendo y admirando los resultados de la educación inglesa. En marzo de ese mismo año se publicó la *Circular de Albareda*, que reincorporaba a los profesores sancionados a sus cátedras universitarias y Juan Facundo Riaño fue nombrado Director General de Instrucción Pública.

Durante el curso 1881-1882, una vez de regreso a España, ocupó Cossío, como sustituto, la clase de Arqueología e Historia de las Bellas Artes, de la Escuela Superior de Diplomática.

---

<sup>517</sup> El Real Colegio de San Clemente en Bolonia fue fundado por el cardenal Don Gil Albornoz en 1340. Para ampliar los conocimientos sobre éste puede resultar interesante el artículo de ASTORGANO ABAJO, ANTONIO: "Perfil biográfico del canonista Juan Josef Alfranca y Castellote (1754-1817)", rector del colegio de Bolonia, *Hispania sacra*, Vol. 61, Nº 123, 2009, pp. 279-352.

En el año 1882, por idea de Giner, el gobierno creó el Museo de Enseñanza Primaria, que posteriormente se convertiría en el Museo Pedagógico Nacional. Cossío emprendió otro largo viaje por Europa, para estudiar los centros más importantes de Alemania, Suiza, Austria y Bélgica.

En 1884 fue nombrado Delegado de España en la Conferencia Internacional de Educación, que se celebró en Londres. Fue a Inglaterra con Giner y visitaron juntos Oxford y Eaton. Al año siguiente se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Central.

Durante 1885-1888 Cossío siguió los cursos de Metafísica de Nicolás Salmerón y mantuvo correspondencia con pedagogos de distintas partes de Europa. En 1886 salió de nuevo de España hacia Europa. Comisionado por el gobierno para visitar los principales centros educadores de Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra.

En el año 1885 había escrito *La Enseñanza del Arte*, en 1886 terminó *Historia de la Pintura española* y en 1887 *Sobre la Educación Estética*.

Durante el verano de 1887 un grupo de maestros y de niños salieron de Madrid, para pasar unos días de vacaciones en San Vicente de la Barquera. Se inauguraron así las Colonias Escolares, organizadas por el Museo Pedagógico bajo la inspiración de Cossío.

En 1888, fue nombrado Secretario de la Comisión de Instrucción Pública de la Comisaría Regia de la Exposición Internacional de Barcelona, así como Delegado de Gobierno en este Congreso. En la Exposición de París de 1889 fue nombrado miembro del comité de Propaganda y del Ejecutivo, y Presidente de la Sección de Educación y Enseñanza de la Sección Española.

En 1899 redactó un Informe sobre la Reforma de la Educación Nacional. En 1903 se le nombró Profesor de la Escuela de Criminología. Y un año después fue nombrado Catedrático Numerario de Pedagogía Superior del doctorado de la Sección de Estudios Filosóficos, de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central. Desde el año 1901, fue Encargado de la Cátedra de Pedagogía General del Museo Pedagógico

Nacional. Junto al Museo Pedagógico, Cossío organizó con su esposa el Museo de Arte Popular.

Por estos años también se produjo otra de las muchas realizaciones de Cossío, las escuelas de la Fundación Sierra-Pambley en León. Una fundación establecida por Francisco Fernández Blanco de Sierra-Pambley, que creó y sostuvo cinco escuelas en la provincia de León. Ese mismo año, en 1904, Cossío fue nombrado delegado de España en el Congreso Internacional de Educación que se inauguró en San Luis (EE.UU) el 28 de junio de ese año.

A finales de 1907 concluyó Cossío su libro sobre el Greco, que obtuvo un gran éxito. En 1908 la I.L.E y sus hombres habían llegado al cenit de su influencia en España. Una idea de Cossío da lugar en 1909 a la Escuela Superior de Magisterio y por su propia se creó la Dirección General de la 1ª Enseñanza.

Cuando murió Giner en 1916, se creó la Fundación Francisco Giner de los Ríos, de la que formaron parte los intelectuales liberales más importantes del momento. Cossío se convirtió en Rector de la Institución, y sin olvidarse de su faceta artística, siguió con los cursos de arte en el Ateneo de Madrid, participó de modo intenso en la fundación de la casa del Greco, en Toledo, organizó varias exposiciones de arte popular y siguió dando conferencias en distintos lugares.

En octubre de 1921, fue nombrado Consejero de Instrucción Pública. En el año 1926 se publicó con motivo del Cincuentenario de la I.L.E, un programa en el que expuso Cossío los principios que inspiraron y continuaban inspirando la actividad educativa de la I.L.E.

En 1929 se jubiló y se le nombró Director Honorario del Museo Pedagógico Nacional. Hacía el año 1930, comenzó con problemas físicos que le llevaron a salir de España. Ya en el extranjero le cogió la caída de la Monarquía y su preocupación por la marcha política de España. Se creó el patronato de Misiones Pedagógicas, lo cual ponía en marcha una antigua ilusión de Cossío. Finalmente murió en España en septiembre de 1935.

En Cossío influyeron muchas personas. Tuvo por maestros a Sanz del Río y a Giner, y perteneció por tanto al institucionismo. Es deudor de Giner de los Ríos, de quien recibió buena parte de su gusto artístico y de su afición a las costumbres inglesas y Concepción Arenal, cuya sensibilidad y amor a la justicia alabó siempre. También la experiencia catalana significó una constante en sus preocupaciones. Las inquietudes educativas llevadas a cabo en esta región desde finales del siglo fueron motivo de reafirmación en muchas de sus iniciativas.

“Toda la vida de Cossío está marcada por la unidad y la coherencia de su conducta ética. El principio que regula esta conducta es el de la generosa condescendencia para con los demás y la casta austeridad para sí mismo. La mayor severidad hay que guardarla para sí mismo”<sup>518</sup>.

Sus dos grandes vocaciones eran: la pedagógica, a la que llevó la influencia de Giner, y la artística, en la que tuvo como principal inspirador a Juan Facundo Riaño. A Cossío nada le era indiferente, todo le resultaba trascendental. Trazaba en el Museo Pedagógico y en la Institución Libre de Enseñanza nuevas formas de educación y de estética. Consideraba que los problemas de España derivaban de la falta de hombres preparados y por ello creía que después del desastre del 98 había que educar a la sociedad para poder levantar el país. Para esta labor creía que lo adecuado era enseñar a leer libros a todas las clases sociales, ya que estos son transmisores de ideas, quería acabar con el gran analfabetismo de España.

Su enseñanza defendía la libertad y el contacto directo con las cosas, algo que se ve de forma general en la I.L.E. Profundizaba en el pensamiento de los mejores clásicos españoles, elaborándolos de acuerdo a las preocupaciones contemporáneas y demostrando interés por todo lo que perteneciese a nuestra tradición: refranes, costumbres, coplas, bordados, trajes, etc.

Alejado de la Iglesia católica pero respetuoso con el dogma, no perteneció a ningún partido político concreto aunque eran obvias sus relaciones con el liberalismo. Tuvo

---

<sup>518</sup> ORTEGA MORALES, NATIVIDAD ISABEL: (2002), 323.

más pasión por la palabra hablada que por la escrita, aunque publicó abundantes artículos y destacan sus obras sobre arte.

Según su pensamiento, la indagación de lo bello conduce al individuo al hallazgo de la verdad, y este sentimiento de certeza le hará saltar al descubrimiento de lo bueno. Por eso, no duda en incrementar las motivaciones artísticas concebidas como pasos seguros para una vida plena de sus alumnos. La educación para él tenía un sentido integrador, de totalidad. La naturaleza y el arte serán los motores de su obra educadora. Con Cossío se incrementarán las excursiones escolares, las visitas urbanas a los Museos, a la Sierra, a los pueblos, etc, y se incorporarán los juegos y los deportes a toda la obra escolar como elementos básicos de la formación infantil.

#### **5.4. Influencias filosóficas en la Institución Libre de Enseñanza**

Si hablamos de influencias filosóficas en la I.L.E, sin lugar a dudas, la principal fue el Krausismo. El Krausismo tuvo mucha fuerza durante las dos primeras décadas de la Restauración. Su declive comenzó después de 1898 y, especialmente, en los primeros años del siglo XX, aunque todavía entonces encontramos manifestaciones del pensamiento krausista en distintos ámbitos culturales. Pero el declive del Krausismo, se debió a la llegada a España de otros sistemas filosóficos como el Positivismo en el último cuarto del siglo XIX, que no supuso la desaparición del Krausismo, sino un debilitamiento que tuvo como resultado, el llamado Krausopositivismo, un sistema sincrético entre Krausismo y Positivismo. Aunque hay autores que se oponen a este término, como es el caso de Capellán de Miguel “(...) dicho concepto, es decir, “krausopositivismo”, no sólo carece de la capacidad explicativa que puede justificar la utilización del término desde una perspectiva eminentemente historiográfica, sino que además su propia naturaleza es incorrecta tanto en sí misma como con respecto a las dos manifestaciones filosóficas a que hace referencia”<sup>519</sup>.

La influencia del Krausismo en la I.L.E radicaba en que sus fundadores veían la educación como una vía reformadora de España. Su componente idealista y ético, su fe

---

<sup>519</sup> CAPELLAN DE MIGUEL, GONZALO: (2006), 224.

en la educación como regeneración del hombre, su actitud tolerante, su apertura al pensamiento europeo, su defensa de la libertad de ciencia, etc, fueron una protesta contra el estatismo ultraconservador. El principio krausista de la armonía rigió la formación del hombre institucionista, armonía entre cuerpo y espíritu; por ello la educación tenía que atender tanto a la inteligencia como a los sentimientos. Un proyecto de educación integral orientado a la realización total del hombre en todas sus dimensiones.

El Positivismo se mantuvo vigente en Europa desde 1840 hasta casi la Primera Guerra Mundial. La idea de un progreso humano y social provocó una actitud de optimismo y de confianza para la solución de todos los problemas: la Ciencia, la Libertad y la Educación. Un sistema que creía en el hombre y en sus posibilidades, pero esa confianza no se generó en virtud de una metafísica, como en el Krausismo, sino que surgió de la certidumbre de una realidad que se analizó y se intentó conocer a través de la Ciencia. El Positivismo, que apareció en España, no es un Positivismo puro sino que estaba mezclado con el darwinismo y el materialismo. La oposición del Krausismo al Positivismo no fue absoluta, aunque rechazó aquellos aspectos que consideraba más peligrosos para la supervivencia de la metafísica, aceptó sus logros metodológicos.

En Giner de los Ríos se observa una incipiente positivación filosófica, sobre todo, en el lo relativo a la Psicología y al Derecho. En 1874 publicó sus *Lecciones sumarias de Psicología*, inspiradas en las obras de Krause, Sanz del Rio, Ahrens y Tiberghien, es decir, los máximos representantes del idealismo krausista.

Nicolás Salmerón, por el prólogo que puso a un libro de Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923)<sup>520</sup>, titulado *Filosofía y arte* (1878), fue el auténtico iniciador de la positivación del Krausismo. En este prólogo se mostró partidario del método experimental, pero combinado con el especulativo, ya que ambos se complementaban.

---

<sup>520</sup> En referencia a Hermenegildo Giner, léanse los siguientes artículos: BASTONS I VIVANCOS, CARLES: “Hermenegildo Giner de los Ríos a los 80 de su muerte”, en *Catedra Nova*, Nº. 17, 2003, pp. 219-228; BASTONS I VIVANCOS, CARLES; MERCHÁN CANTOS, CARMEN: “La figura de Hermenegildo Giner de los Ríos”, en *Catedra Nova*, Nº. 4, 1996, pp. 89-102; CABALLERO CARRILLO, MARIA ROSARIO: “El primer Manual de Historia del Arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos”, en 2, Nº. 15, 2000-2001, págs.17-28.

En la I.L.E, al idealismo propio del Krausismo, se superpuso una mentalidad positivista, que se manifestó en la atención constante hacia la realidad, haciendo de ella objeto de estudio y materia de enseñanza. Al mismo tiempo, se pretendía también incidir sobre esa realidad a través de una instrucción general que alcanzara a todos, y en donde se observan las ansias de cambio y regeneración del institucionismo. La I.L.E armoniza su posición krausista con una educación pragmática destinada a formar ciudadanos responsables y útiles a la sociedad. Este carácter utilitarista, que relacionaba la educación con el interés general y con el progreso social, nos remite a postulados positivistas, asumidos por la I.L.E en su deseo de conectar la educación con la vida.

Otros rasgos defendidos por el positivismo fueron asumidos también por la I.L.E: Una concepción laica de la cultura, entendida como construcción humana. Además se sustenta una moral positivista, una moral universal, válida para todos los hombres, y hacia ella tendería el institucionismo. Se persigue la formación enciclopédica, ya que entendían que el fin de la educación era preparar la vida completa. Adquieren el principio de evolución, basado en considerar a la naturaleza humana desde una dinámica evolutiva, se transmitía a la enseñanza a través de la dimensión biológica, psicológica, sociológica y ética, porque todas ellas conformaban al ser humano como ser biológico, psíquico, social y moral. El saber positivo es un saber acumulativo, que atiende a las exigencias del hombre en cada momento. La educación, por tanto, debe ajustarse a la marcha de la evolución mental. También el positivismo defendía la necesidad de que la educación implique una actividad agradable y espontánea, que recurra a métodos vitales, sin caer en una enseñanza mecánica. Se debe adaptar el plan de educación al gusto de los niños. Ha de ser entretenido en la infancia e interesante en la juventud, y debe atender al desarrollo general del alumno, prestando interés hacia su mundo afectivo y sensibilidad estética. Por último, esta educación positiva requería para su implantación un clima de libertad, en el que no existiera injerencia estatal. Proponía una pedagogía de la libertad, de la tolerancia, de la democracia y de respeto.

Pero se opusieron al Positivismo dogmático que favorecía el intelectualismo en la esfera de la educación, la importancia del dato especulativo y el menosprecio de lo racional y suprasensible.

La I.L.E se movió, por una parte, en este terreno de realidades concretas pero al mismo tiempo, trató de conciliar esta observación empírica con los planteamientos antropológicos y éticos propios del Krausismo, dando así origen a lo que se ha venido en llamar krausopositivismo<sup>521</sup>.

La I.L.E legitimó estos presupuestos a través de su acción educativa en la que se armonizaban especulación idealista y experiencia positivista. La filosofía krausista convivía con el espíritu científico del Positivismo, sobre todo, de las ciencias naturales y sociales. En la misma línea, el programa de educación integral que propone, conciliaba la cultura filosófico-humanística con la científico-positivista que se demuestra también en la atención prestada a la psicología, como instrumento para una renovación de la Educación y de la Pedagogía.

La filosofía krausista, que aspiraba al desarrollo armónico del hombre y de la sociedad como reflejo del orden absoluto, consideraba la educación como la vía necesaria para llevar a cabo este ideal mediante su acción transformadora, la única capaz de perfeccionar al hombre desde dentro. El positivismo también se hizo eco de estas propuestas renovadoras y señalaba que el objetivo último de toda docencia no consistía tanto en los conocimientos mismos, como en los hábitos que adquiriera el pensamiento gracias al modo en que se suministren.

Incluso la armonía de Krausismo y Positivismo venía impulsada por el principio básico krausista del armonismo racional, que tendía a la superación de cualquier oposición, para conseguir la Ciencia definitiva que unificaba la Verdad, la Bondad, la Belleza y acercaba al hombre a su plenitud, a su felicidad, a Dios.

---

<sup>521</sup> El término krausopositivismo tiene su origen en el artículo que A. Posada escribió en el B.I.L.E en 1892, *Los fundamentos psicológicos de la educación según el Sr. González Serrano* y cuyo tercer apartado se titulaba *El Krauso-positivismo*, es así como lo comenta Abellán, “Se ha discutido quién y cuándo usó por primera vez dicha expresión, pero hoy parece haber pocas dudas al respecto; como ha demostrado Antonio Jiménez, la etiqueta de “krauso-positivismo” fue utilizada por Adolfo Posada en 1892 para referirse a la filosofía de Urbano González Serrano; de hecho, ya José Ingenieros había afirmado en la segunda década de este siglo que ‘era una denominación introducida por Adolfo Posada’ “, veáse en ABELLÁN, JOSÉ LUIS: “Filosofía de la Institución Libre de Enseñanza: el krauso-positivismo”, en *Masonería, política y sociedad*, coord. por José Antonio Ferrer Benimeli, Vol. 1, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989,p. 405.

Rasgos definitorios del krausopositivismo son por un lado, el intento de conciliar filosóficamente dos planteamientos opuestos: idealismo y positivismo, con sus respectivos métodos: el especulativo (razón) y el experimental (observación). Por otro, la metafísica inductiva trata de realizarse mediante la apelación a la psicología experimental. La atención de los krausopositivistas a las corrientes psicológico-experimentales y a sus implicaciones filosóficas es un rasgo compartido por casi todos. Finalmente, la afirmación de un núcleo positivo-científico, que tiene su formulación en una concepción del mundo unitaria, aunque luego adquiera modalidades muy diversas en su concreción.

Estos tres rasgos del krausopositivismo van a configurar el corpus doctrinal de la I.L.E, donde se aúnan los planteamientos éticos del Krausismo y el espíritu científico del Positivismo. Como vemos, muchos krausistas formaron parte de la I.L.E, pero ésta no sólo tenía influencia del Krausismo, sino de otros sistemas como el Positivismo

### 5.5. Influencias pedagógicas

Giner puso en práctica todo el legado pedagógico krausista: la educación integral del hombre, la supresión del castigo en la escuela, la realización de excursiones para tomar contacto con la Naturaleza, la inclusión de la gimnasia como modo de armonizar la educación del espíritu con la del cuerpo, los jardines de infancia, etc.

Otra gran influencia pedagógica en la I.L.E es el sistema de Fröbel, representante de la pedagogía romántica, ya admirado por Krause. En España, se había introducido la pedagogía Fröbeliana de la mano de los krausistas, a través de la cátedra especial abierta en 1873 en la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer*<sup>522</sup>. La clave del sistema

---

<sup>522</sup> Existen varios trabajos que permiten ahondar en la historia de dicha asociación: MANDADO GUTIÉRREZ, RAMÓN EMILIANO; SÁNCHEZ GEY -VENEGAS, JUANA; MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *La institución Libre de Enseñanza y la Asociación para la Enseñanza de la Mujer: Bosquejos sobre la educación española del siglo XIX*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2011, 200 p.; SÁNCHEZ BLANCO, LAURA; HERNÁNDEZ HUERTA, JOSÉ LUIS: “La asociación para la enseñanza de la mujer. Una iniciativa reformista de Fernando de Castro (1870-1936)”, en *Papeles salmantinos de educación*, N.º. 10, 2008, pp. 225-244; SOLÉ ROMEO, GLORIA: *La instrucción de la mujer en la Restauración, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1900, Tesis Doctoral, 789 p.

Fröbeliano se encontraba en sus esfuerzos por potenciar la vida natural de los niños. Y nada más natural que la convivencia de niños y niñas, que aparecen juntos y no separados en la sociedad. Por lo tanto, fueron defensores de la coeducación, que implantaron desde 1885, pese a la oposición que hacia esta práctica existía en aquella época.

Friedrich Fröbel (1782 - 1852) nació en Turinga, hijo de un pastor protestante. La rigidez paterna y el quedar huérfano de madre desde su nacimiento, contribuyeron a fomentar su carácter retraído. También su vida en el campo, donde permaneció hasta los 20 años, fomentó en él el amor a la naturaleza. Todas estas circunstancias determinaron el carácter de su pedagogía, actividad que comenzó cuando contaba ya treinta y cuatro años. Defendió un desarrollo armónico del niño en el marco de un clima de amor y comprensión en el que viviera y demostrase sus aptitudes, lejos del ambiente de severidad y excesiva disciplina que reinaba en las escuelas. Para llevar a cabo esta obra, proclamó la gran aptitud de la mujer a la que consideraba la educadora por excelencia. La mujer y el niño, considerados los seres más débiles y necesitados socialmente, son los ejes de su obra.

Krause y Froëbel coincidieron en Göttingen, en 1811 y fue a través de Krause como Fröbel conoció las obras del pedagogo Comenio, cuya lectura fue determinante en su interés hacia la educación infantil influenciado, evidentemente, por la dignidad defendida por Krause para todos los períodos de la vida humana. La doctrina armónica de Krause, la rehabilitación de la naturaleza, la teoría de la individualidad y el sentido moral que el filósofo alemán incorporó en todas sus especulaciones, encontraron resonancia en sus concepciones educativas. El principio de armonía krausista halló su aplicación didáctica en el sistema Fröbeliano, según el cual el fin de la educación era conducir al hombre a una clara visión de sí mismo, de la naturaleza, de Dios, que había de lograrse mediante la armonía entre lo interior, o sea, la esencia, el espíritu y sus manifestaciones externas.

La profunda unidad de lo real es un concepto presente en todo el movimiento romántico, desarrollado por Schelling y, sobre todo, por Krause, creador de un sistema llamado Panenteísmo, en el que revelaba la presencia de lo divino en lo humano, y se consideraba a cada entidad natural como expresión de la armonía y orden de lo

Absoluto. Fröbel creyó que, entre estas ideas de filosofía natural y la práctica educativa, existían relaciones y que la educación debía propiciar el enlace de todos los seres en cuanto instrumento educativo.

Se mostró partidario de no forzar las aptitudes de los niños en estudios especulativos e indagó el modo de activar las facultades de la inteligencia para que a través de un procedimiento natural se llegara al conocimiento de las cosas corrientes, e incluso de aquellas con mayor dificultad. Defendió un conocimiento basado en operaciones concretas, ya que el hombre sólo puede conocer lo que le es posible representar exteriormente, lo que puede reproducir.

Sus experiencias se enfocaron a la primera infancia, fue el primero en formular los *kindergarten* o jardines infantiles, basados en una metodología intuitiva a partir del contacto con objetos reales. En ellos se potencia el ejercicio al aire libre, la gimnasia, los trabajos manuales y, sobre todo, el juego, que se convierte para él en la actividad idónea para conseguir destreza y conocimiento. Jugando, el niño entra en relación con el mundo y realiza esos enlaces con la naturaleza que expresa la divina unidad de lo real.

El ambiente educativo abierto a la naturaleza y en armonía con la personalidad del niño que preconiza el pedagogo alemán le llevó también a reconocer el valor de las excursiones, a las que consideraba el medio idóneo para adquirir la intuición directa de las cosas y experimentar la esencia de la naturaleza como un todo continuo, en el que se funden su desarrollo con el de la humanidad.

Por tanto, si en las influencias filosóficas hablamos de un krausopositivismo, en el terreno pedagógico, la I.L.E representó, principalmente, las ideas educativas krausofröbelianas. El Krausismo no fue una filosofía de realidades concretas, por eso, era indispensable asociarlo con nuevos métodos pedagógicos que ayudasen a dar forma y a conseguir el ideal educativo krausista. Todo esto daba lugar a unos principios y unos métodos educativos que chocaban con la enseñanza tradicional.

A parte de estas influencias, también hay influjo de los sistemas educativos alemán, inglés y francés. De Alemania les interesaba el carácter serio y científico de la organización universitaria. Del sistema inglés, les interesaba la importancia que daba al

mantenimiento del cuerpo, los juegos, deportes y la formación del carácter. En la década de 1870-1888, Inglaterra era considerada en muchos aspectos modelo de civilización y cultura y los institucionistas veían allí realizadas muchas de las aspiraciones que querían para España, por ejemplo, escuelas independientes del Estado y de la Iglesia, preparación y retribución justa del profesorado, campos de deporte, enseñanza manual y de las ciencias, etc. Francisco Giner en sus escritos siempre eludía a tres cualidades de la educación inglesa: el sentimiento de la personalidad (sinceridad, valor, honor), la atención al desarrollo de las fuerzas físicas y el cuidado de las maneras. Pero rechazaba la moral utilitarista de esta teoría educacional. De Francia, Giner tenía preferencia por las *Escuelas Normales Superiores de Saint Cloud y Fontevaux aux Roses* y se interesó por las reformas por ellas efectuadas en la formación de maestros. Pero a pesar de estas influencias, la I.L.E siguió una búsqueda de soluciones propias para los problemas educativos españoles.

En general, la pedagogía institucionista es fruto de un compendio de influencias. Platón (ca. 428 a. C./427 a. C. – 347 a. C.), con su concepto de *paideia*<sup>523</sup> es el antecedente más claro de las aspiración a la formación total humana institucionista, y de Sócrates (Atenas, 469 a.C. — Atenas, 399 a.C.), utilizaron el modelo de comunicación entre maestro y alumno. Se deben sumar aspectos del empirismo de Francis Bacon (1561-1626)<sup>524</sup>, la necesidad de conexión entre enseñanza y realidad defendida por Comenio (1592-1670) y la corriente pedagógica realista, el naturalismo roussoniano y su respeto a la evolución y espontaneidad de la personalidad del niño, la metodología intuitiva de Pestalozzi (1746-1827), y las conexiones, como ya hemos señalado, con las teorías contemporáneas de la pedagogía francesa, inglesa y americana.

---

<sup>523</sup> *Paideia* era, para los antiguos griegos, la base de educación que dotaba al hombre de un carácter verdaderamente humano. No incluía habilidades manuales o erudición en temas específicos, que eran considerados mecánicos e indignos de un ciudadano. La *paideia* se centraba en los elementos de la formación que harían del individuo una persona apta para ejercer sus deberes cívicos y le ayudarían a desenvolverse en la sociedad. Consúltese: JAEGER, WERNER WILHELM: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, 1151 p.; REDONDO GARCIA, EMILIO; LASPALAS PÉREZ, FRANCISCO JAVIER: “La *paideia* griega”, en *Introducción a la historia de la educación*, coord. por Emilio Redondo García, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 121-176.

<sup>524</sup> Entre la numerosa bibliografía, destacamos: BARAÑO, COSME DE; PEPIATT, MICHAEL: *Francis Bacon: lo sagrado y lo profano*, Valencia, IVAM, 2004, 284 p.; FARRINGTON, BENJAMIN: *Francis Bacon, filósofo de la revolución industrial*, Madrid, Endymión, 1991, 196 p.; ROSSI, PAOLO: *Francis Bacon: de la magia a la ciencia*, Madrid, Alianza, 1990, 376 p.

## 5.6. Principios educativos y metodología didáctica

Como fruto de estos fundamentos de tipo filosófico (Krausismo y Positivismo) y pedagógico (Krausismo y pedagogía de Fröbel), insertados en un marco de actuación liberal, derivan unos principios y una metodología educativa que definieron y dieron gran singularidad a la I.L.E.

Giner en sus ensayos de Educación y, concretamente, en su artículo *Instrucción o Educación* abogó, claramente, por un desarrollo de las facultades intelectuales, potenciando la espontaneidad, la originalidad y la inventiva, que es lo que favorece en los alumnos su autonomía intelectual, es decir, aprender sobre todo a pensar y a vivir. Giner cree imprescindible la reforma del sistema educativo español.

“Pero el verdadero remedio- ya se habrá comprendido por este trabajo- es otro y muy sencillo, tan sencillo como seguro, aunque de lenta y laboriosa aplicación: acentuar el carácter educativo en la escuela primaria, donde apenas existe, pero a cada instante brota, y llevarlo desde allí a la secundaria, a la especial y profesional, a la superior; en suma, a todos los órdenes y esferas. Como condiciones externas para que ese nuevo espíritu pueda allí formarse, hay que convertir las lecciones en una conversación familiar, práctica y continua entre maestro y discípulo; conversación cuyos límites variarán libremente en cada caso, según es fácil suponer, pero que acabará con las explicaciones e interrogatorios del método académico, como igualmente con la solemnidad de nuestros exámenes y demás ejercicios inútiles. Para decirlo de una vez: conservando el sistema de mera exposición a aquella enseñanza en forma de discursos, que se dirige a un auditorio anónimo y de un cierto nivel medio de cultura, constituyendo las conferencias públicas, en lo demás, una cátedra de Instituto, como una de doctorado; (...), todas deben reproducir, cada cual a su modo, el tipo fundamental de una escuela primaria bien organizada. Esto es, deben venir a ser una reunión durante algunas horas, grata, espontánea, íntima, en que los ejercicios teóricos y prácticos, el diálogo y la explicación, la discusión y la interrogación mutua alternen libremente con arte racional, como otros tantos episodios nacidos de las exigencias mismas del asunto”<sup>525</sup>.

(“Instrucción o Educación” en *Obras Selectas*, Francisco Giner de los Ríos)

---

<sup>525</sup> GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO: (2004), 244-245.

Francisco Giner promovió una educación física, dándole un nuevo sentido que comenzaba por la higiene y seguía con el juego y los deportes; una cultura intelectual que debía tener una extensión enciclopédica, junto con un carácter utilitario de preparación para la vida. Se preocupó, además, por educar el buen gusto y la sensibilidad artística de los alumnos mediante el contacto directo con las obras de arte, a través de la práctica de visitas y excursiones. Dedicó especial atención a las buenas maneras, a la forma correcta de conducirse en sociedad, que no debía ser sólo reflejo de cortesía externa, sino fruto de virtud moral. Y finalmente, siguiendo postulados ingleses, incluyó la necesidad de una educación moral como elemento fundamental de su concepto de educación integral.

El centro adoptó un funcionamiento convencional: horario de mañana y tarde; clases de 30 a 45 minutos de duración cada una, con un intervalo de 15 minutos entre ellas destinados a juegos y reducido número de alumnos. No obstante, fueron las reformas internas las más interesantes.

Los principios educativos que rigieron el sistema de la I.L.E fueron los siguientes:

Educación integral: No se trataba de instruir al niño con una serie de conocimientos acumulativos, sino de ayudar a su formación como persona libre por medio de una educación adecuada, de inculcarle las formas y criterios para su movilidad en la sociedad en que vivía y, posteriormente, instruirle en los diferentes saberes. Se quería preparar a los alumnos para ser, ante todo, hombres capaces de dirigirse en la vida. Así mismo, se aspiraba a una formación completa del alumno tanto en el aspecto intelectual o físico como afectivo. El currículum de la I.L.E era más amplio que el de los otros centros de igual nivel de la época. Al lado de las materias clásicas, se ofrecían otras no habituales como Sociología, nociones de Derecho, etc.

La educación integral de la I.L.E tenía como claro antecedente el pensamiento krausista cuyo deseo más anhelado era la formación del hombre armónico que desarrolla en plenitud el espíritu y el cuerpo, la razón, el sentimiento, la voluntad, el carácter, el sentido estético y moral, etc. La Institución aspiraba a la formación de la inteligencia y del carácter, el desarrollo de la razón y de la sensibilidad estética, la educación de la mente y del cuerpo, sin olvidar en esta ambición totalizante, la

importancia de las manualidades y el cultivo de los oficios. Se trató de educar al niño en el taller, en el aula, en el gimnasio, al aire libre, en la sociedad, etc, con el objetivo de lograr una personalidad armoniosamente integrada.

El origen de la educación integral sitúa a Giner y al institucionismo dentro de la corriente pedagógica de tipo humanística que entroncaba con la Grecia clásica. Tuvo sus principales cultivadores a partir del Renacimiento, enlazó en el siglo XVII con la figura de Comenio y continuó latente a lo largo de los siglos XVIII y XIX, dentro de las corrientes ilustrada y romántica, hasta ser incorporada en los nuevos programas educativos que fueron implantándose en aquellos países, donde los movimientos democráticos liberales exigían una completa formación ciudadana. Por lo tanto, “La Institución no pretende limitarse a instruir, sino que coopera a que se formen hombres útiles al servicio de la comunidad y de la patria”<sup>526</sup>.

Educación activa: La I.L.E defendía la educación activa frente a la pasividad de la enseñanza tradicional. Rechazaban la memorización, consideraban que era preciso enseñar al niño a ver para comprender, porque viendo se interroga, duda o comprueba. Hay que motivar al niño por medio del método socrático (fomentar la relación educador-alumno) y, fundamentalmente, a través de la intuición. La intuición era considerada una herramienta de utilidad porque desarrolla la espontaneidad y la creatividad del alumno, convirtiéndole de sujeto pasivo en sujeto investigador. El niño, en sustitución del maestro, va a convertirse en el eje de la escuela y motor de su propia educación. Como resultante de todo ello, el niño pasará de sujeto paciente a investigador, fueron suprimidos los libros de texto y sustituidos por los libros de consulta y el trabajo del propio alumno, se introdujeron los talleres de trabajos manuales, se otorgó una importancia especial al dibujo, a la práctica de laboratorio, el estudio directo en las ciencias naturales, el empleo de máquinas y utensilios en la tecnología y, sobre todo, se potenciaron las excursiones escolares.

Educación en libertad: Giner concebía también la libertad desde la esfera del alumno ejercida como un derecho. De ahí, también, la desaparición en este sistema, de

---

<sup>526</sup> MOLERO PINTADO, ANTONIO: (2000), 76.

imposiciones o métodos coercitivos como el castigo. La libertad del alumno conlleva la responsabilidad de sus propios actos, y al ser responsable se convierte en adulto.

Educación neutra: Giner deseaba hacer de cada español un individuo tolerante y comprensivo hacia todo y hacia todos, por eso, uno de los principios de identidad más específicos del institucionismo fue su neutralidad hacia todo particularismo religioso o político para poder realizar con plena independencia su acción educadora. La I.L.E pretendía mantener su autonomía con respecto al Estado y a la Iglesia porque su único fin era el cultivo de la ciencia. En lo referido a la neutralidad religiosa no refutaban ninguna confesión religiosa concreta, simplemente ninguna tenía cabida en su programa. Creían en una sólida formación moral del alumno y dejaban para las familias la orientación sobre el compromiso religioso de sus hijos. La escuela debía ser un lugar de paz, concordia y fraternidad.

De acuerdo con la Filosofía de la Historia krausista, esa circunstancia en que una de las Instituciones, la Iglesia o el Estado, interfiere en las esferas restantes sólo puede justificarse como una tutela transitoria hasta que las demás esferas de la vida hayan alcanzado su madurez. Defendió siempre la secularización de la enseñanza, frente a la enseñanza confesional y dogmática. Giner mantenía que el niño debe ser educado en un ambiente de tolerancia fuera de la confesionalidad de cualquier religión. La tolerancia religiosa tiene que ser una condición esencial de la enseñanza. Sólo a partir de la tolerancia podrían ponerse las bases para la convivencia española y ello se podía conseguir por medio de la enseñanza laica.

Junto al deseo de neutralidad existió siempre un profundo respeto hacia la Iglesia y el Estado, pues la I.L.E estaba impregnada de cierto misticismo, de emoción ética y al mismo tiempo sometida a las leyes de la nación. Pero esta declaración de la neutralidad fue entendida como laicismo, lo que en la época era sinónimo de irreligiosidad, e incluso ateísmo.

Educación especial: El tema de la educación especial no es de los más abundantes en la I.L.E pero tampoco estaba olvidado. Las propuestas rebasaban la iniciativa oficial. Se plantearon todos los campos de la deficiencia propugnando para ellos un tratamiento específico. También incidieron en el tema de la infancia abandonada. Con el mismo

sentido de integración, se creó una propuesta sobre la formación técnica o profesional pidiendo que no se contrapusiera con los procesos de educación general sino que se acentuara el carácter unitario que tiene esta tarea.

Escuela unificada: Otro principio de la I.L.E es la de la unificación de todos los grados de enseñanza pero, fundamentalmente, el primario y el secundario. La unificación de los grados, reclamaba la contemplación unitaria de la metodología, de los contenidos y del profesorado puesto que todos estos puntos se dirigen al cumplimiento de un mismo objetivo. En esto caso Giner seguía a Fröbel, para quien el desarrollo del niño era visto como continuidad ininterrumpida: no son cosas distintas el niño, el adolescente y el adulto. La escuela unificada defendía la educación como un proceso gradual y total, no como diversas etapas a las que corresponden contenidos distintos.

Los institucionistas no practicaron la habitual separación entre la escuela de párvulos, la primaria y la secundaria, sino que unieron estos tres períodos en un solo bloque: el de la educación general, llamado también sistema de enseñanza cíclica. Todos los estudios comenzaban simultáneamente, desenvolviéndose cada curso con mayor complejidad. El niño debía aprender las mismas cosas desde las primeras secciones hasta las últimas, aunque adaptadas a su desarrollo. Con este procedimiento lograban enriquecer la primera enseñanza con trabajos y materias propias del nivel secundario, aunque explicadas con gran simplicidad. Se quería evitar la ociosidad y la pérdida de tiempo en que, normalmente, caía la primera enseñanza oficial. En cuanto a la segunda enseñanza, partía de las mismas premisas que la primaria, aunque con un desarrollo más profundo de las materias de estudio. Además, el carácter formativo que se le imprimió deja claro, que no era una mera preparación o estadio intermedio para los estudios universitarios, sino que adquiere entidad por sí misma como formadora de hombres que tienen que prepararse para ser útiles a la sociedad.

Escuela y familia: La idea de la escuela en el pensamiento institucionista era compatible con el entorno infantil, preferentemente, el familiar porque sustituía en algunos aspectos a la familia, pero no la eliminaba. En todo caso, ambas deberían colaborar, ya que el influjo de ésta representará siempre un elemento básico en la formación del niño. La I.L.E no se presentaba como alternativa a la educación del niño en el seno de la familia, sino más bien como complemento. Por esto no era partidaria

del régimen de internado. Giner dio a la I.L.E el ambiente de una gran familia para que el niño no se sintiera desprotegido, e indefenso fuera de su entorno familiar.

Coeducación: El sistema docente español de la época admitía la enseñanza mixta en pequeños núcleos de población donde el número de alumnos era reducido, y en el ámbito universitario en el que la presencia femenina, aunque permitida, era escasa. En el resto, predominaba la separación de sexos. La creencia generalizada de que la coeducación podía conducir al sujeto a un punto de ruptura moral, suponía un obstáculo para cualquier posible reforma en este campo. De hecho, representaba un planteamiento sociológico nuevo al admitir conjuntamente y sin diferencias, al hombre y a la mujer como iguales frente al hecho de la cultura.

La I.L.E otorgó especial atención al problema de la instrucción de la mujer, que fue adquiriendo resonancia especial en España a raíz de los sucesos de 1868, en los que también estuvieron involucrados los krausistas con sus ansias regeneradoras. El entonces rector de la Universidad Central, Fernando de Castro, fue el artífice de esta toma de conciencia con la inauguración de las Conferencias Dominicales sobre educación de la mujer, iniciadas el 21 de Febrero de 1869, y cuya consecuencia fue la fundación, en el mismo año, de la Escuela de Institutrices<sup>527</sup>, seguida, al año siguiente, de la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer*.

En la I.L.E existía un deseo por elevar a la mujer en el desempeño de otras funciones colectivas aparte de las clásicas. La ampliación del currículum femenino fue notable. Según la Institución, la escuela mixta debía comenzar en el parvulario extendiéndose luego desde él a todos los grados superiores de la enseñanza.

A estos principios educativos corresponde una serie de procedimientos pedagógicos que ya se aplicaban en Europa, sobre todo, en la primera infancia, pero la I.L.E también los hizo extensivos a la segunda enseñanza evitando, como ya hemos visto, cualquier separación artificial entre ambos niveles. Los recursos metodológicos a los que recurrió la I.L.E son los siguientes:

---

<sup>527</sup> Para un mayor conocimiento de esta institución, resulta interesante la obra de SCANLON, GERALDINE M.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal, 1986, pp. 36-41.

Nuevas asignaturas: Completaron el panorama formativo incorporando planos hasta entonces desconocidos por la educación de su tiempo: educación física, educación estética, moral, etc, que perseguían una formación armónica y equilibrada de todos sus recursos personales.

Pero el cuadro de las asignaturas estaba calcado del modelo de la enseñanza oficial. Los estudios de segunda enseñanza estaban incorporados al Instituto de San Isidro y los superiores a la Universidad Central. Los que cursaban estas enseñanzas en la I.L.E tenían luego que examinarse ante tribunales en los centros de los que dependían, de aquí que tanto el método como el plan de las asignaturas no pudieran diferir mucho de lo enseñado en los centros oficiales. En esto radicó una de las causas del fracaso de los estudios universitarios en la I.L.E, pues muchos de estos alumnos estaban también matriculados en la Universidad, de hecho, estas clases de la I.L.E serían tan sólo una preparación complementaria del programa oficial.

Distinto era el de los estudios de bachillerato, pues al no constituir una enseñanza tan especializada, podía ser más susceptible de una nueva orientación pedagógica compatible con la superación de las pruebas oficiales en el Instituto de San Isidro.

Educación física: Giner cree que la contribución de la escuela en esta faceta formativa es sólo parcial, también la familia (a través de la vigilancia en la alimentación, sueño, etc) y el propio Estado (creando jardines, parques, baños públicos, etc) debían participar en ella. La escuela abordó diversos sistemas: las condiciones higiénicas del local, propiciando un plan general de enseñanza que evite tanto el sedentarismo como el agotamiento, la vigilancia del aseo personal de los alumnos y la práctica deportiva. En esta última se busca no solamente el endurecimiento físico sino el moral, derivado de la observación de las reglas. Las clases se organizan con criterios flexibles que permiten descansos suficientes para que los alumnos se recuperen. Sin embargo, son los juegos y deportes colectivos los que gozan de sus preferencias.

Para hacer efectivo ese desarrollo físico se recomienda la aplicación de los juegos que, además, de constituir un ejercicio muscular excelente, sirve para realizar la educación de los sentidos y puede contribuir al desarrollo de las cualidades morales.

La I.L.E fue la introductora en España de los juegos ingleses, un ejemplo es la llegada a Madrid del primer balón de fútbol en 1889. Pero no por ello dejaron de practicarse los populares juegos madrileños del marro, el chito, la toña, el paso y la pelota de frontón.

Educación y vivencias estéticas: Durante las últimas décadas del siglo XIX las tendencias orientadas a promover la educación estética comenzaron a ocupar un lugar preeminente entre los sectores reformistas de la pedagogía contemporánea. El sentimiento o sensibilidad en general, es considerado, junto con la voluntad y la inteligencia, una de las tres facultades superiores del espíritu, por tanto, ningún plan de educación que pretendiera ser integral y preparar para la vida podía relegar esta capacidad anímica, que se manifiesta por medio de nuestros sentidos y que alcanza su culminación en el sentimiento estético.

La I.L.E consideraba que el comienzo en la captación de la belleza se inicia en uno mismo, mejorando y ajustando los modales, de ahí la manía por el buen comportamiento como expresión de muchas de sus propuestas en este orden. Esta vivencia estética se desarrolla con planes escolares prolíficos en procedimientos didácticos relacionados con este objetivo. Las prácticas llevadas a cabo son el dibujo, el modelado, el canto, la música, la escultura, la literatura, la poesía, la visión directa de las obras de arte, etc. Sin embargo, huían, por sistema, de la vieja creencia de que lo mejor es sólo lo que se expone o se exhibe en locales adecuados. Descubrían este tipo de sentimiento en cuestiones poco habituales en los planes de estudio, por ejemplo, en su afición al folklore.

De la preocupación estética saldrían dos consecuencias importantes: una, la atracción de una gran parte de la juventud, receptora de esta influencia, hacia los estudios de arqueología artística; otra, el descubrimiento de muchos tesoros artísticos españoles hasta entonces sumidos en el olvido. Se dio gran importancia al arte popular: bordados, deshilados, encajes, trajes, tejidos, cerámica, etc. Todo este movimiento de investigación folklórica y vuelta a las tradiciones le hace entroncar con el movimiento artístico romántico. También hubo un cierto interés por ciertas experimentaciones

plásticas más novedosas, recordemos la vinculación existente entre Giner y Cossío con artistas del momento como Joaquín Sorolla (1863-1923)<sup>528</sup>.

La moral de Cossío tenía la misma base estética que la de Giner: la identidad entre bondad, verdad y belleza. Esta identificación responde, en gran medida, al sentir general de la época, además de tener claras filiaciones platónicas y kantianas, encontró en el Idealismo romántico alemán su precedente más cercano. La indagación de lo bello conduce al individuo al hallazgo de la verdad, y este sentimiento de certeza le hará saltar al descubrimiento de lo bueno. Por eso la I.L.E no duda en incrementar las motivaciones artísticas para sus alumnos. Un mundo bueno será un mundo estéticamente concebido, estructurado sobre bases de generosidad y carentes de egoísmo. Lo que es bello es armonioso y proporcionado; lo proporcionado y armonioso es verdad y lo que es verdad y bello es placentero y bueno. Se trata de adquirir mediante la educación artística una moral gustosa, libre y espontánea.

Para un mundo mejor Cossío proponía la educación estética, capaz de permitir al hombre distinguir entre bien y mal, pues estos idealistas consideraban que los instintos destructores del hombre eran reacciones vitales, que no habían sido encauzadas hacia la creatividad. En la estética de Cossío hay dos factores importantes: su particular inclinación al arte y a la belleza y su concepción de la estética de inspiración krausista.

Un aspecto que subyace en la razón de ser de la empresa institucionista y que explica su énfasis en el arte fue el gran peso ejercido por la estética idealista. El arte concebido como síntesis de lo finito e infinito, como medio de hacer sensible lo divino, como revelación de lo divino a la conciencia, que lleva al hombre a conocer la suma verdad, su función armonizadora y educadora: el concepto de artista como genio creador, capaz

---

<sup>528</sup> Entre en amplio repertorio bibliográfico, destacamos: AA.VV: *I Centenario del nacimiento de Sorolla*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1963, 96 p.; GARÍN LLOMBART, FELIPE V; JUSTO, ISABEL; GIMILIO SANZ, DAVID: *Joaquín Sorolla en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, D.L. 2011, 115 p.; PANTORBA, BERNARDINO: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953, 217 p.; SANTA ANA, FLORENCIO; OLMEDA, FERNANDO: *Sorolla*, Madrid, Sarpe, D.L. 1983, 93 p.; PÉREZ ROJAS, JAVIER: *Sorolla en las colecciones valencianas: (exposició) València, Museu de Belles Arts, 3 març-20 abril 1997*, València, Generalitat Valenciana, 1996, 381 p.; TOMÁS FERRÉ, FACUNDO: *Joaquín Sorolla: [1863-1923]*, Madrid, T.F Editores, 2006, 487 p.

de transmitir a la humanidad la imagen de lo Absoluto a través de su arte, fueron ideas desarrolladas ampliamente por esta filosofía.

No sólo la estética idealista fomentó la valoración del arte y su incorporación al terreno educativo, también un sistema como el Positivismo, contribuyó a hacer extensiva la importancia del arte en la vida humana. Si la concepción idealista nos remite a una idea de arte sublime, vehículo de la divinidad para hacerse sensible a los hombres, el concepto positivista, más apegado a la tierra, ofrece al arte la capacidad de hacer feliz al hombre mediante su percepción. Ambas concepciones, aunque desde perspectivas diferentes, otorgaban al arte una función altruista, eminentemente social, y hacían elogios de sus efectos civilizadores. La belleza aparecía asociada con criterios de verdad y bondad entre los románticos y Auguste Comte (1798-1857)<sup>529</sup> se refería por su parte, a los sentimientos benevolentes que provoca la experiencia artística.

La concepción totalizadora del arte que tiene Giner está, íntimamente, unida al destino social, nos está proponiendo, dentro de la más pura línea krausista, una noción artística del mundo, una estética del bien que colabore al perfeccionamiento de la humanidad. Giner propone un programa general de Estética que debe abordar las siguientes cuestiones: La belleza, su análisis y acción. Esferas de la manifestación estética. La belleza del mundo natural, psíquico y la belleza divina; las Bellas Artes y su clasificación, haciendo resaltar su carácter histórico, la madurez alcanzada y la variedad de géneros. Artes del dibujo (arquitectura, escultura y pintura), música y poesía (incluyendo también todos los géneros literarios estéticos), artes sintéticas (que resultan de la combinación entre todas las demás).

La Historia del Arte no figuró, sistemáticamente, en el cuadro oficial de enseñanzas impartidas por la I.L.E. No fue, por tanto, una asignatura más. La finalidad de su inclusión, igual que otras materias como el Derecho, los trabajos manuales, la Educación Física, etc. era contribuir a complementar la formación de los alumnos con disciplinas no contempladas en la enseñanza oficial. Fue Alemania el país en que nació

---

<sup>529</sup> En torno a su figura, son importantes: ARNAUD, PIERRE: *Sociología de Comte*, Barcelona, Edicions 62, 1986. 248 p.; ECHANO BASALDÚA, JAVIER: *Augusto Comte (1798-1857)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997, 94 p.; PETIT SULLÀ, JOSÉ MARÍA: *Filosofía, política y religión en Augusto Comte*, Barcelona, Acervo, D.L, 1978, 260 p.

este movimiento de la pedagogía artística, especialmente, entre los maestros de primaria. La Asociación de Maestros de Hamburgo surgió a finales del siglo XIX y a imitación de ella otras asociaciones se formaron en Berlín, Dresde, Leipzig y Munich. Sensibilizados con esta cuestión se constituyeron también asociaciones de padres para promover el arte en la vida del niño y atender a esta importante faceta de su educación. Concretamente, la asociación de Berlín publicó en 1902 un manual de educación artística, uno para padres y otro para maestros.

La I.L.E llevó a cabo las Misiones Pedagógicas<sup>530</sup>, cuyo objetivo era llevar la cultura a las zonas rurales. Al lugar seleccionado se desplazaban miembros de la I.L.E y llevaban a cabo reuniones culturales en lugares públicos y a horas compatibles con el trabajo local. Se realizaban una o varias sesiones diarias que incluían charlas sencillas sobre amplios temas de interés general: recitales de poesía popular, el romancero y poesía moderna; lectura de cuentos o leyendas; audiciones musicales comentadas; sesiones de cine o proyecciones fijas. Además, las Misiones Pedagógicas atendían también a la orientación pedagógica de las escuelas y a la adecuación y actualización pedagógica de los maestros rurales.

Moral: En lo referido a la Moral, se trataba de inculcar a los alumnos, y de fomentar en su interior, una piedad puramente natural, de enraizar en ellos las virtudes morales. La Institución formaba moralmente a sus alumnos por medio de conversaciones profesor-alumno. Las conclusiones que se obtenían de ellas a través de ejemplos eran pasadas a los cuadernos de la asignatura. Se les enseñaba una moral natural y común a todos los hombres: la idea del bien, la naturaleza del hombre, su destino, la necesidad de Dios, etc.

No olvidó la educación moral institucionista la formación cívica y política-patriótica de sus alumnos. La educación moral que se inculcó allí derivaba de la concepción moralista de su fundador, para quien lo más importante era la conducta.

---

<sup>530</sup> Sobre este tema, veáse: CABRA LOREDO, MARIA DOLORES: *Misiones pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933*, Madrid, El Museo Universal, 1992, 227 p.; OTERO URTAZA, EUGENIO: *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Sada (La Corunya) : Do Castro, 1982, 165 p.; OTERO URTAZA, EUGENIO; GARCÍA ALONSO, MARÍA: *Las misiones pedagógicas: 1931-1936: (Exposición)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Residencia de Estudiantes, 2006, 535 p.

Excursiones: En general, el siglo XIX no se mostró muy proclive a reconocer el valor pedagógico de las salidas escolares hasta bien entrada su segunda mitad, y esto fue debido, sobre todo, al impulso que dio Alemania a la idea del excursionismo, consecuencia de la fructífera tradición pedagógica a la que antes se ha aludido. A partir de ese momento y hasta finales de siglo, en que enlazarían con el movimiento de renovación pedagógica, conocido con el nombre de *Educación Nueva* o *Escuela Nueva*, las excursiones instructivas aparecieron en todos los programas renovadores de enseñanza. El Romanticismo encontró en los viajes el medio que le permitía alejarse de la realidad y refugiarse en mundos distintos y lejanos. España fue destino especial de bastantes viajeros románticos que vinieron a él, atraídos por su exotismo.

Uno de los claros precedentes fue Federico Fröbel, pero se enlazaba, sobre todo, con las nuevas formas del pensamiento geográfico propuestas desde principios del siglo XIX por el científico y viajero Alexander von Humboldt. Surgía la necesidad de ver el paisaje desde una perspectiva objetiva y subjetiva, partiendo desde los vínculos al más puro empirismo hasta aquellos otros más próximos al mundo de lo estético. La naturaleza será un nuevo punto de encuentro para comprender las esencias del hacer humano en sus relaciones con el entorno. El deseo de concretar este tipo de actividades en objetivos más concretos de carácter naturalista y geográfico-educativo, llevó a la Institución a constituir en 1886, la *Sociedad para el estudio del Guadarrama*, de la que formaron parte al lado de Giner y Cossío, Ricardo Rubio, Juan Facundo Riaño, Aureliano de Beruete y Rafael Torres Campos (1853-1904)<sup>531</sup>. En esa época, Giner publicaría en las páginas del Boletín, un artículo titulado *Paisaje*, expresando la impresión de su contacto con la Naturaleza:

---

<sup>531</sup> Léase el artículo de RODRÍGUEZ ESTEBAN, JOSÉ ANTONIO: “Rafael Torres Campos y el Excursionismo geográfico”, en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, N.º. 126-127, 1990-1991, pp. 223-230.

“A poco, sin embargo, que se reflexione sobre los diversos elementos en que cabe descomponer el goce que sentimos al hallarnos en medio del campo, al aire libre, verdaderamente libre (que no lo es nunca el de las ciudades), se advierte que este goce no es sólo de la vista, sino que toman parte en él todos nuestros sentidos. La temperatura del ambiente; la presión del aura primaveral sobre el rostro; el olor de las plantas y flores; los ruidos del agua, las hojas y los pájaros; el sentimiento y conciencia de la agilidad de nuestros músculos; el bienestar que equilibra las fuerzas todas de nuestro ser, y hasta el sabor de las frutas, por prosaico que parecer pudiera a la sensiblería de una estética afectada y romántica ...todo, ya más, ya menos, contribuye a producir en nosotros ese estado...”<sup>532</sup>.

(“Paisaje”, en *Obras Selectas*, Francisco Giner de los Ríos)

Las excursiones instructivas, cuya idea había traído Torres Campos de París, empezaron casi al mismo tiempo que la escuela primaria. En 1880 la I.L.E amplió el radio de sus excursiones con las primeras salidas fuera de Madrid. Aunque en estas excursiones se mostraba interés por la Geografía, la Botánica y la Geología de los diversos lugares, la preocupación estética empezó a predominar sobre otros aspectos. En el verano de 1880 se produjo una novedad más: la primera excursión extraordinaria, que duró cinco semanas. Francisco Giner y Ricardo Rubio, a los que luego se agregaron otros profesores, y una sección de alumnos llegaron, a la montaña después de recorrer Castilla. El contacto con los paisajes y la realidad del país fueron el estímulo más poderoso de este tipo de excursiones.

Desde sus comienzos se intentaba acabar con la idea de que sólo lo que ocurre en el aula es lo importante. Esa esencia viajera se proyectó en diversas excursiones y visitas de todo tipo. Visitaron todas las regiones españolas y también parte de Portugal y Francia. Estas excursiones se pueden clasificar en cuatro grandes grupos: geográficas y naturalistas, artísticas e históricas, instructivas y científicas, técnicas e industriales.

Estrechamente ligadas a la educación física, las excursiones escolares sumarán la educación estética y el desarrollo de la intuición a la práctica deportiva, buscando

---

<sup>532</sup> GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO: (2004), 793.

siempre el desarrollo integral de la persona. Se aprovechan las vacaciones para esta actividad excursionista. Cabe resaltar en ellas la importancia del desarrollo intelectual.

Los objetivos de las excursiones eran, por un lado producir un hecho educativo. La educación debe formar al ser humano de una manera completa, desarrollando sus facultades mentales y sus aptitudes, pero sin olvidar el fin moral (con el que se conformen los principios). Se considera a las excursiones como el medio idóneo donde se cultivan y ejercitan los valores educativos relacionados tanto con la salud del cuerpo como del alma. Y por otro, acercar el medio a la escuela. Las nuevas concepciones sobre la enseñanza proclamaban la necesidad de salir del aula para abrirse y ampliar el círculo de su visión. De acuerdo con estos principios básicos, se hace imprescindible que los alumnos reciban, directamente, las impresiones del medio, para que adquieran ideas. La necesidad de incorporar el medio a la escuela, viene dada por la misma naturaleza infantil, el niño se identifica con el medio que lo circunda y se interesa por las cosas y objetos inmediatos. Querían integrar estos procedimientos dentro de la educación general, como investigación del medio más o menos cercano, en el que la escuela y el niño desenvuelven su vida.

Los sitios más visitados por la I.L.E fueron Toledo, los alrededores de Madrid, la sierra y las localidades cercanas. Estos eran el destino común en la mayor parte de los domingos del año, pues era el día dedicado a estas salidas, ya que al requerir toda una jornada no interrumpían la marcha normal de las clases.

Las excursiones se multiplicaron de tal forma que los profesores de la I.L.E no daban abasto para dirigir las y tuvieron que buscar personas conocidas que se encargasen de algunas de ellas. Así empezaron a colaborar unos cuantos profesionales que luego dieron clases de su especialidad en la I.L.E: Aureliano de Beruete fue uno de ellos.

En la enseñanza pública, los paseos escolares con fines instructivos fueron implantados en 1885 en las escuelas de primera enseñanza de Madrid, y a lo largo de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX esta práctica logró generalizarse cada vez más entre los docentes con ansias renovadoras. El respaldo oficial se consiguió con el gobierno de la II República, a través del Ministerio de Instrucción Pública por una

Orden de 8 de Agosto de 1934, en la que se declaraba obligatorio para los maestros, la realización de excursiones escolares, por lo menos, una vez al mes.

La I.L.E fue el primer centro educativo español que hizo de las excursiones y visitas escolares un excelente sistema instructivo y educativo.

Profesorado: El nuevo ambiente educativo se fundamentaba en una estrecha relación entre profesores y alumnos basada en el diálogo y en una convivencia familiar, indispensable, para que el maestro pudiera proyectar sobre el discípulo los beneficios de su acción educadora. El maestro debía identificarse y ser uno más de entre los alumnos para que surgiera esa confianza mutua. Nunca pasaron de veinte alumnos, lo que facilitó el mutuo conocimiento e intercambio afectivo entre profesores y alumnos. Esta idea de fomentar una comunicación más estrecha entre profesor y alumno fue también común a la pedagogía positivista, basada en el conocimiento de la psicología y la fisiología del niño, y experimentó un considerable desarrollo a partir de las teorías evolucionistas incorporadas por el Positivismo. Establecer también una íntima relación entre el centro y las familias era otra preocupación constante para la I.L.E, que consideraba indispensable para la eficacia de su obra la cooperación estrecha entre ambas. “El maestro será una pieza básica en el engranaje docente y de él dependerá en gran parte el éxito de su trabajo. En el aula será un verdadero mediador en los procesos de aprendizaje, una correa de transmisión, nunca suplantador de aprendizajes, sino un profesional entregado que, tomando como eje su propia competencia científica, ayudará y guiará al alumno en la búsqueda del conocimiento. Fuera de ella, su acción no se interrumpirá gracias a las abundantes oportunidades que la vida docente proporciona a diario”<sup>533</sup>.

La I.L.E recomendaba a los profesores que inculcaran a los alumnos la necesidad del estudio, que corrigieran a los desaplicados, pero sin recurrir a los procedimientos prohibidos por las leyes, y que informaran a los padres de la situación del alumno.

---

<sup>533</sup> MOLERO PINTADO, ANTONIO: (2000), 85.

Esta entidad abogaba por una renovada preparación de los profesores, al estilo de Alemania, Francia o Inglaterra. Cossío fue el gran predicador de la necesidad de una formación universitaria para todo el profesorado. En esta tarea, el Museo Pedagógico Nacional cumplió una importante labor.

Desaparecieron las distinciones entre maestros rurales y urbanos, de primera enseñanza, de Instituto y de la Universidad. Todos tenían la misma tarea: educar. La escuela rural era la que más atracción le sugería a la I.L.E. Pensaban que a ella debían ir los mejores maestros, no sólo en el saber sino en vocación.

Clases reducidas: No debía haber muchos alumnos por clase. En general, los alumnos de la I.L.E nunca fueron muchos, la media puede situarse en torno a ciento sesenta y cinco.

Destierro de los libros de texto, de los exámenes y de los castigos: El hecho de que se destierren los libros de texto hace que domine una enseñanza de tipo oral, dado que se declaran en contra de la sabiduría libresca tradicional. Tampoco eran del gusto institucionista los exámenes, que se limitaron al mínimo. Otro elemento que querían desterrar de la escuela eran los castigos físicos. El castigo corporal debía ser sustituido por palabras que hicieran que el niño entrara en razón, siendo a veces suficiente unos minutos sentado o aparte del resto para que recapacitara y se diera cuenta de la falta cometida. Esas ideas inspiradas en las teorías del derecho penal del krausista Röder, se llevaron a la práctica en la I.L.E, donde el aislamiento fue el método de castigo.

El rechazo del sistema de castigos y premios en la educación es una consecuencia directa de la moral que la Institución intentó inculcar en sus alumnos. Consideraban que ambos debían tener un sentido moral. En el castigo lo esencial era que el alumno reconociera su culpabilidad. Los premios serían los menos posibles, evitando conceder demasiado valor a las calificaciones. La mayor recompensa para el niño debía recaer en la satisfacción del deber cumplido.

La I.L.E, frente al libro de texto único planteó la necesidad de utilizar varios libros sobre una misma cuestión. Se evitó así el aprenderse las lecciones de memoria, evitando el razonamiento. Se trató de enseñar a razonar con rigor y a resumir con claridad los

resultados. La clase servía para enseñar y aprender a trabajar, fomentando el esfuerzo personal del alumno. Del mismo modo, aquellas tareas a realizar fuera de la clase no eran memorísticas, sino indagadoras. Lo importante no era la cantidad de trabajo sino su calidad.

El trabajo intelectual de los alumnos de la I.L.E estaba más dirigido a pensar, razonar, criticar, etc, que a la mera repetición. Se unía el trabajo intelectual con el manual a la hora de fabricar el material escolar, que era obra común de maestro y discípulo. Propugnaban una cultura amplia, abierta al mundo y a la vida, no libresca ni memorística. Por último, se buscaba una amplísima visión del conjunto de la realidad, sin eludir la especialización, considerada indispensable para el progreso de las ciencias.

La supresión de exámenes representó el cambio más profundo de la orientación en la enseñanza y motivó que, a partir del curso 1882, la I.L.E rompiera toda conexión con los exámenes oficiales. En este punto, pudo más la presión de las familias, y la I.L.E se vio obligada a permitir que una buena parte del alumnado siguiera su nuevo enfoque y métodos, pero al mismo tiempo prepararse por su cuenta los exámenes oficiales anuales.

Laboratorios y talleres: La idea de hacer para aprender era muy importante en la I.L.E por eso para muchas actividades se recurría a los laboratorios y se incidía en la comprensión y manejo de utensilios relacionados con la tecnología. La noción del trabajo manual fue inventada por estos educadores que la integraron en el conjunto de iniciativas del centro porque era un elemento más de la cultura general. El trabajo manual era considerado por los institucionistas como un apartado fundamental dentro de la formación integral del alumno. Esta idea estaba basada en Fröbel, en Comenio, en Locke y en Rousseau, que pensaban que el trabajo manual servía para afirmar el sentido democrático en toda la vida.

Asistencia a misa: Los profesores de la I.L.E llevaban a misa, al llegar el domingo, a los niños cuyos padres lo habían solicitado. Dichos alumnos, si lo deseaban, podían asistir a cursos religiosos fuera del establecimiento docente de la I.L.E.

Todos estos métodos se practicaron en la I.L.E de forma pionera y un tanto aislada a comienzos de la Restauración. Ciertos aspectos de la pedagogía institucionista

arraigaron en España, y aunque la Institución Libre de Enseñanza estaba ubicada en Madrid, llegó a muchos otros lugares de la geografía española.

“Herederas del Krausismo, la Institución Libre de Enseñanza hará de la educación el móvil de la transformación radical del país, pero una educación integral y auténtica, no la mera instrucción que acumula conocimientos sin reflexión; una educación pensada por y para la libertad y la democracia; una educación concebida para hacer posible la convivencia nacional a partir de la tolerancia, lejos de cualquier sectarismo religioso o bandera política, una educación, en fin, que permitía la creación del hombre nuevo”<sup>534</sup>.

---

<sup>534</sup> JIMÉNEZ GARCIA, ANTONIO: (1992), 190.



## **CAPÍTULO 6. TEORÍAS INSTITUCIONISTAS SOBRE NATURALEZA Y ESTÉTICA: INFLUENCIAS DEL PENSAMIENTO ROMÁNTICO**

La Institución Libre de Enseñanza tenía una visión de la Naturaleza que para el momento resultaba muy novedosa en España pero, en realidad, era heredera del entendimiento romántico de la Naturaleza, siendo muchos los puntos en común. El valor educativo de la naturaleza, muy presente en la pedagogía de Rousseau, y la necesidad del hombre de estar en contacto con ella para realizarse plenamente fueron asimilados por la Institución. La creciente industrialización que se dejó sentir a lo largo del siglo XIX trajo consigo una destrucción de la naturaleza. Ante esta situación surgió un sentimiento de nostalgia por la Naturaleza, contraponiendo su pureza y primitivismo con el artificio de la civilización. Se la consideraba fuente de todos los sentimientos positivos que ennoblecen la vida humana. A este cúmulo de beneficios se añade la importancia que adquiere su estudio. Todos estos motivos eran más que suficientes para que la I.L.E promoviera entre sus alumnos una intimidad con la Naturaleza y para lograr tal objetivo, las excursiones fueron el medio utilizado. A partir de 1887, el interés por la Naturaleza le llevará a organizar las primeras colonias de vacaciones, basadas en un estrecho contacto con el mar o la montaña, para fomentar hábitos de salud e higiene en niños con un precario desarrollo físico que no tenían posibilidades de salir fuera de Madrid.

La I.L.E consideraba que el gusto por la Naturaleza contribuía junto con el arte a desarrollar el sentimiento de lo bello y era también un medio fundamental de educación estética. Éste era un rasgo de la nueva pedagogía, que se vuelca sobre la realidad circundante. Defiende las excelencias de la Naturaleza en los mismos años en que artistas y literatos vuelcan también sus predilecciones hacia ella. Surge así una visión estética de la naturaleza reflejada en la pintura de paisaje, literatura viajera y en todas aquellas descripciones que la tienen por protagonista.

### **6.1. Visión dual de la naturaleza**

En el ideario de la I.L.E y, especialmente, en la figura de Giner, se da una visión dual de la naturaleza, es decir, la estudian desde un punto de vista objetivo y activo, pero también desde una perspectiva subjetiva y contemplativa. Para Giner el contacto con el paisaje no sólo permitía conocer la realidad científica (como la geológica) sino que además tenía unas consecuencias morales.

El viajero institucionista aúna ópticas científicas, éticas y estéticas. Hace que converjan, la razón y el sentimiento. El viajero institucionista tiene una actitud ante el paisaje capaz de sintetizar los registros comprendidos entre la visión observadora y la mirada contemplativa.

A partir de 1895 los institucionistas iniciaron una exploración del Guadarrama, pero su interés por estos paisajes no tenía sólo una motivación científica, sino que se alimentaba del amor de la plástica clásica española por este tema. La visita y el conocimiento de estos parajes no sólo constituyó una experiencia física, según Giner, sino ética, que quedaba integrada en las coordenadas metodológicas de las nuevas ciencias, de la Geografía que alcanzaba valores estéticos, y de la Estética que invitaba desde el Romanticismo a una misma identificación con el propio paisaje.

Por lo tanto el entendimiento institucionista del paisaje es totalmente dual, influencia claramente del movimiento romántico en el cual no sólo se tenía una mirada objetiva, a su vez, heredera de la Ilustración, sino que la Naturaleza se convertía en “objeto” de disfrute estético. En el entendimiento romántico de la Naturaleza, la experiencia estética adquiría tanta importancia como los estudios de Botánica, Geología, fenómenos atmosféricos, etc. En el Romanticismo el paisaje era considerado como expresión del orden natural y para entenderlo era necesaria tanto la razón como el sentimiento. Es decir, el pensamiento romántico creía que para entender el paisaje era preciso utilizar una visión científica (objetiva) que describe y explica, y una visión estética (subjetiva) transmisora de sentimientos.

En las descripciones paisajísticas que aparecen en los informes de excursiones realizados por miembros de la I.L.E, se observa esa visión, en la que se funde la apreciación estética del paisaje, que invita a su contemplación, con la necesidad de profundizar en su conocimiento, por lo que también describen los paisajes desde un punto de vista geológico, mineralógico y geográfico. Esto nos remite directamente al pensamiento geográfico moderno, en buena medida dedicado a configurar un modo de entendimiento del paisaje en el que explicación y comprensión tienden a unirse. Ejemplo de esta última es la influencia de Alexander von Humboldt, de quien tradujo Bernardo Giner de los Ríos (1888-1970)<sup>535</sup> dos de sus obras fundamentales *Cosmos* y *Cuadros de la naturaleza*. Del pensamiento geográfico decimonónico persiste la preocupación por articular un entendimiento del paisaje que, a la vez que incorpora los criterios positivos, intenta mantener una concepción integradora. El entendimiento de lo paisajístico demandaba según Humboldt, atentamente escuchado en medios institucionalistas, observar y razonar, ver y mirar. El conocimiento del paisaje es de esta manera completamente educativo.

Para ejemplificar, más claramente, esta visión dual de la Naturaleza, está este párrafo extraído del artículo *Paisaje*, de Giner de los Ríos:

“En la montaña, severa hasta la majestad, todo es mate y adusto: los líquenes que tiñen el verdoso granito; el monte bajo, cuyo tono apenas templan, allá en la primavera, el morado cantueso, la amarilla flor de la retama, el rojo de tal cual amapola o de las opulentas peonías; el sombrío verdor de los pinos, que se alzan sobre ellos, ora esbeltos y erguidos, ora corpulentos y nudosos, o muertos con el gris de plata de sus ramas desnudas, retorcidas y secas.- Abajo, en el amplio valle, la luz es más igual; las sombras menos acentuadas, los tonos más ricos y brillantes; los olmos, los chopos, los sauces, los espinos, las zarzas, agotan casi todos los matices del verde, desde el álamo blanco al negro de la encina; y en medio de las tierras sembradas y de las praderas, con su yerba corta, fina y rala, clarean sobre el suelo anchas ráfagas sonrosadas de una espléndida carnación luminosa”<sup>536</sup>.

(“Paisajes”, en *Obras Selectas*, Francisco Giner de los Ríos)

---

<sup>535</sup>En la obra de JIMENEZ-LANDI MARTINEZ, ANTONIO: (1973), 478.

<sup>536</sup>GINER DE LOS RIOS, FRANCISCO: (2004), 795.

## 6.2. Influencia de la *Naturphilosophie*

La tarea de los principales pensadores de esta Filosofía de la Naturaleza krausista de la década de 1870 se acerca a la corriente del idealismo alemán que arranca con Schelling, por lo que la Filosofía de la Naturaleza de la tradición krausista española puede ser considerada como una versión de la *Naturphilosophie*.

Esa relación de la Filosofía de la Naturaleza del Krausismo español, cuyos máximos representantes están vinculados a la I.L.E, con la corriente de la *Naturphilosophie* que arranca con Schelling, viene determinada por varios aspectos. En primer lugar, la exclusión del atomismo y el empirismo, que tiene una vinculación estrecha con la crítica de Schelling a algunos autores representativos de estas corrientes. Una recusación que los naturalistas de la I.L.E extienden también al materialismo. En segundo lugar, la identidad de espíritu y naturaleza, característica de la *Naturphilosophie*. En tercer lugar, la idea de la profunda unidad de la Naturaleza, que un autor como Augusto González de Linares extiende también al mundo inorgánico. En cuarto lugar, la referencia explícita de la herencia que del idealismo alemán habían recibido personas como Augusto González de Linares y Alfredo Calderón y Arana (1850-1907)<sup>537</sup>, una referencia que se concreta, sobre todo, en Schelling y Carus. Shelling, destaca la importancia que tiene la idea de naturaleza como un producto que está siempre en devenir.

Junto a Augusto González de Linares, Alfredo Calderón y Arana puede ser considerado el principal pensador de la Filosofía de la Naturaleza de tradición krausista en la España de los años setenta del siglo XIX. Ejerció una importante influencia pedagógica a través de su participación en la I.L.E y de sus artículos periodísticos sobre asuntos relacionados con la enseñanza, y estuvo atento al movimiento científico, fruto de lo cual es su obra *Movimiento novísimo de la filosofía natural en España* (1879) en la que trata la existencia de una nueva dirección de los estudios sobre la naturaleza en

---

<sup>537</sup> Uno de los estudios más profundos sobre Arana es: CABRERIZO PLAZA, FLORENCIO JESÚS: *La institución libre de enseñanza en Valencia: Alfredo Calderón y Arana: vida, obra y pensamiento*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Ciencias de la Educación, [1979], 1055 p., Tesis Doctoral.

España y de la tarea de sus principales representantes, al tiempo que contribuye a fijar las bases teóricas de la Filosofía de la Naturaleza de tradición krausista.

Por lo tanto, la Filosofía de la Naturaleza en España tuvo sus precedentes en la tradición científica de la *Naturphilosophie* alemana, que surge como reacción al racionalismo de la Ilustración. Esta corriente filosófica ha representado la más alta expresión del sentido orgánico de la Naturaleza, ya que defiende una concepción orgánica y dinámica del mundo en el que el sujeto tiene un papel fundamental debido a que el mundo se concibe como una proyección del individuo que observa, por lo que de esta manera el ser humano se identifica con la Naturaleza. Esto demuestra que la *Naturphilosophie*, valora al sujeto y reduce su confianza en la razón. Algo que justifica la anterior visión dual de la Naturaleza, ya que hace intervenir el sentimiento en el acto de conocer y hace que el hombre quiera saber que hay más allá de lo perceptible por los sentidos. Además ofrece una metodología en la que se armonizan la especulación y la experiencia.

### **6.3. Interés por la Geografía**

Otra influencia romántica es el interés que muestra la I.L.E por la Geografía y su pedagogía. La Geografía fue una de las disciplinas que aportó novedades importantes a la mirada del paisajista contemporáneo hacia la Naturaleza. Esta disciplina había nacido, en un primer momento, como método descriptivo que atendía a los aspectos físicos del territorio pero fue la geografía moderna, como hemos señalado en varias ocasiones anteriores, la que comenzó a cambiar esta perspectiva hacia el campo de la historia y de la estética. La I.L.E es heredera del pensamiento de Alexander von Humboldt que estaba convencido de que el estudio de la naturaleza era vital para la educación del pueblo, es decir, la consideraron una ciencia pedagógica esencial, sin la cual no era posible el conocimiento profundo y el amor por nuestra tierra. Esto último está relacionado con la idea de paisaje e identidad nacional, que más adelante estudiaremos. Pero los institucionistas también fueron ampliando sus influencias a nuevos referentes de la geografía moderna como Ritter, Reclus, Vidal de la Blanche, etc.

La relación de la I.L.E con la geografía moderna queda ejemplificada en la propia figura de Giner de los Ríos, en la que se pueden observar los rasgos más representativos de ésta como: que el paisaje era la expresión visible de un orden natural del que participan los hechos y los procesos (físico y humano) de la superficie terrestre; que la interpretación del paisaje exigía el concurso y la convergencia de conocimientos naturalísticos y culturales; que el paisaje era una totalidad de la que formaba parte la sociedad humana o que había estrechas relaciones entre la sociedad y el paisaje, sólo posibles con la dualidad de explicación y comprensión, de razón y sentimiento.

La I.L.E se ocupó de articular un verdadero ideario de signo regenerador, y no dudó en resaltar la virtualidad del conocimiento geográfico para posibilitar la debida reorganización de las diversas funciones del organismo nacional. Nicolás Ortega Cantero escribe “Esta dimensión regeneracionista que se atribuye al conocimiento geográfico se encuentra reiteradamente presente, por ejemplo, en los enfoques y en las recomendaciones de Rafael Torres Campos, institucionista, geógrafo y profesor de la Escuela Normal Central de Maestras. En uno de sus escritos, dedicado a la *Enseñanza superior de la Geografía*, recuerda Torres Campos la utilidad del conocimiento geográfico tanto en el ámbito científico y cultural, como en el terreno militar y comercial”<sup>538</sup>.

Al igual que en el Romanticismo, la I.L.E considera que la geografía es imprescindible para conseguir el fortalecimiento y la reorientación de las funciones vitales (científicas, culturales, comerciales, etc) de la nación, como garantía y soporte del nuevo patriotismo que se persigue. El sentido regeneracionista atribuido al conocimiento geográfico no sólo puede proporcionar algunas de las claves necesarias para llevar a cabo la regeneración económica y social de la nación, sino que puede también actuar en la misma médula del proceso de regeneración interior que el proyecto educativo institucionista decide promover, es decir, una regeneración humana y social.

---

<sup>538</sup>ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “La Institución Libre de Enseñanza y el entendimiento del paisaje madrileño”, *Anales de la geografía de la Universidad Complutense*, nº 6, 1986, p. 88.

El contacto directo con la Naturaleza y el paisaje del conocimiento geográfico fomentado por el institucionismo, es una pedagogía de la geografía que entroncaba con las metodologías debatidas en los congresos europeos del momento. Pero es también uno de los fundamentos de su ambicioso proyecto educativo, porque a través de ese contacto actúa un amplio proceso educador en el que alientan las dimensiones éticas y científicas que convergen en su propuesta regeneracionista.

Los pedagogos institucionistas consideraban primordial fomentar la observación inmediata y los conocimientos empíricos en detrimento de la enseñanza memorística y libresca. La vertiente empírica de esta metodología se materializa en la realización de excursiones. De esta manera la I.L.E se convierte en una de las pioneras dentro del contexto educativo nacional. Una vez que los institucionistas se percataron de que la enseñanza de la Geografía debía incentivar la observación razonada de la realidad, en la cual las excursiones tomaban una parte relevante, pasaron a concretar diversos métodos a partir de los cuales convenía que esta disciplina evolucionase científica y pedagógicamente. La mayor parte de ellos coincidía en explicar la geografía partiendo del análisis del medio más inmediato al alumno. La asignatura de geografía impartida en la I.L.E seguía los preceptos europeos, por eso se estructuraba en Geografía Física, Política y Económica.

Las descripciones geográficas que realizaban en sus excursiones estaban cargadas de un espiritualismo que les llevó a la preferencia por aquellos paisajes extremos, amaban la alta montaña y la llanura, el Guadarrama y los páramos castellanos.

Como señala Mateu Bellés “En el círculo gineriano, la geografía- además de educadora, regeneradora y patriótica- siempre fue entendida como un saber integrador, más pendiente de las relaciones sintéticas que de la separación analítica, e interesada preferentemente por los nexos existentes entre los grupos humanos y el sistema natural del que forman parte. La geografía debía ser una ciencia eminentemente natural y eminentemente social que analizara el medio en que se desarrolla la vida humana y que es modificado en proporciones considerables por la acción de esa vida”<sup>539</sup>.

---

<sup>539</sup> MATEU BELLÉS, JOAN: “Eduardo Soler y el paisaje del cañón del río Júcar”, Eduardo Soler y Pérez. Un jurista en el paisaje, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2010, p. 141.

En el caso de la pedagogía de la geografía se quería superar el lamentable estado de la enseñanza de esta disciplina en España. Pero, sobre todo, hemos de reconocer la influencia que han tenido las innovaciones introducidas por la I.L.E en la posterior enseñanza de la Geografía, en la que se debe aunar sistemáticamente teoría y práctica.

#### 6.4. Paisaje como conciencia nacional

Según la I.L.E hay una correspondencia entre los valores del paisaje y las personas que viven en él, es decir, el paisaje y sus habitantes están íntimamente ligados. Este pensamiento proviene, como hemos visto, del paisajismo geográfico moderno, cuya idea principal es que el paisaje es la expresión visible de un orden (natural o geográfico) que comprende al hombre.

Derivado de todo esto, la I.L.E consideraba que entender el paisaje, comprender lo que el paisaje es y significa, acercarse a sus cualidades y a sus valores, puede ser así una manera de conocer los rasgos característicos de la propia historia y de la identidad nacional, y puede ser también, un procedimiento para formar la conciencia nacional. Por ello pensaban que la visión del paisaje y su entendimiento era un medio educador fundamental, eligiendo el paisaje castellano que se convirtió en un paisaje nacional, “es decir, un paisaje al que se atribuye especialmente, por la razón que sea, la cualidad de condensar, expresar y simbolizar las claves de la correspondiente identidad nacional”<sup>540</sup>.

A parte de la ya comentada influencia que existe en la I.L.E de la geografía moderna, y de su mayor representante Alexander von Humboldt, existe también otro influjo muy importante en lo que a paisajismo se refiere, la del francés Élisée Reclus, “Reclus ofreció en la parte dedicada a España del volumen primero de su *Nueva Geografía Universal*, de 1876, visiones del paisaje español –y, en particular, del paisaje de Castilla- similares en ciertos aspectos a las que poco después ofrecerán Giner y sus colaboradores de la Institución”<sup>541</sup>.

---

<sup>540</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 28-29

<sup>541</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: (2009), 30.

La visión que tiene la I.L.E del paisaje está íntimamente relacionada con sus ideas y con su forma de entender la situación del país. Los valores que le atribuyeron a éste son inseparables de su pensamiento filosófico, es decir, del Krausismo y del Positivismo (Krausopositivismo). La I.L.E pensaba que el conocimiento del paisaje era muy importante para la educación del hombre. En su caso, pensaban que si los españoles conocían su paisaje, esto llevaría a la afirmación nacional, a la identidad nacional. De ahí que se decantaran por el paisaje castellano que creían que representaba, simbólicamente, los valores que consideraban característicos de la identidad de España.

Giner atribuyó a la Sierra de Guadarrama y, por lo tanto, al paisaje de Castilla cualidades morales (robusta fuerza interior, severa grandeza, nobleza, dignidad, señorío, esfuerzo indomable, gravedad, austeridad, carácter). A través del protagonismo histórico castellano, contribuye a conformar la comunidad cultural y nacional española. Por lo tanto establecen unas conexiones entre las cualidades del paisaje y los rasgos característicos de la propia historia y de la identidad nacional resultante de ella, que fundamentan el significado de la imagen de la Sierra de Guadarrama y Castilla ofrecida por Giner y los institucionistas. Posteriormente, la visión del paisaje de Castilla promovida por Francisco Giner y la I.L.E tuvo una influencia directa en la Generación del 98.

Encontramos esta idea de paisaje y conciencia nacional en las ideas del movimiento romántico, como por ejemplo en la idea de *Volkgeist*, que potenciaba el patriotismo, obteniendo como resultado un entusiasmo nacionalista que dio lugar a los estudios relacionados con las tradiciones populares, el folklore, la recogida de relatos ancestrales, de costumbres, de vestimentas típicas, y sobre todo, del paisaje, todo ello amenazado a desaparecer por los cambios culturales y sociales arrastrados desde la Revolución Francesa. El movimiento romántico contribuyó a reforzar los sentimientos de identidad nacional. Los románticos consideraban que un pueblo que conoce y respeta su paisaje, se conoce y se respeta así mismo porque los seres humanos, y las sociedades que conformamos, somos el resultado del paisaje y del entorno en el que vivimos.

---

Un hecho tan ajeno a la pintura de paisaje, en principio, como la supuesta pérdida de la conciencia nacional, acabó por ser una de las causas más directamente implicadas en el proceso de creación de un estilo y unos modelos propios en cuanto a este género se refiere. Todo esto se debe, a que el fracaso de la Revolución de 1868 produjo, en aquel sector más progresista, la búsqueda de la verdadera España, según ellos alienada cultural y socialmente, en decadencia en todos los terrenos a causa de dicha alienación

### **6.5. Las excursiones y el redescubrimiento de la montaña**

El arte y la naturaleza, los dos medios fundamentales de educación estética, se funden en las excursiones escolares, una de las principales innovaciones de la pedagogía institucionista, a través de las visitas a museos, salidas a localidades de interés y viajes de más duración. Una enseñanza unida a la experiencia directa, realista y vivida como no se había realizado nunca en nuestro país.

El proceso de acercamiento de la enseñanza a la naturaleza se inició a partir del Renacimiento, una vez superada la visión escolástica medieval, que tendía a contemplar la enseñanza desde una perspectiva divina. Desde ese momento se fue abriendo camino una nueva visión hacia la naturaleza, para buscar en ella otras orientaciones más acordes con las aspiraciones de la humanidad y con la constitución de los seres. Siglos después, Reyler, discípulo de Comenio, fue el primer pedagogo que concibió la idea de sacar a los niños de la escuela para que presenciaran la naturaleza. Con la introducción de esta práctica, propició la revolución de la enseñanza de todas aquellas materias que debían ser observadas ocularmente.

El siglo XVIII hizo del problema de la educación núcleo de especial atención. Fue considerada como el auténtico cambio de la sociedad, y se intentó aplicar a ella los dictados de la razón tanto en lo referente a contenidos como a métodos, profundizando en su carácter pragmático y en su acercamiento a la naturaleza. Rousseau en el *Emilio* (1712-1788), aunque no llegó a ofrecer un tratado sistemático de pedagogía, sí expresó sugerencias al respecto, entre las cuales, la educación en concordancia con la naturaleza, el carácter intuitivo de la enseñanza, la importancia de la motivación, y sus ataques a la

teoría y al uso exclusivo del libro de texto, avalan la práctica del excursionismo como parte esencial de su sistema educativo. El mismo Rousseau recomendaba a Emilio que realizara viajes para aprender con la observación de cuanto le rodeaba y como medio de enriquecimiento personal.

Los viajeros pre-románticos y románticos ya no miran al mundo desde una posición ética como los ilustrados, sino desde una visión estética, su objetivo no es fundamentalmente instructivo o utilitario como el de los ilustrados, tampoco preside su viaje el afán por conocer y registrar todo aquello que encuentran, sino sólo lo que les interesa, dentro de esa visión pintoresca y novedosa que persiguen y que impregna de subjetividad sus descripciones. También hay diferencias notables en cuanto a percepción y valoración de la naturaleza, para los ilustrados la naturaleza es ante todo fuente de recursos y se inserta en un espacio, que es preciso dominar, mientras la sensibilidad romántica interioriza el paisaje, proyecta sobre él su estado de ánimo y lo carga de emotividad. El Romanticismo siente y ama la naturaleza y el desarrollo experimentado por la Geología, Botánica y Geografía contribuye a una mayor comprensión y conocimiento de la misma.

Esa sensibilidad romántica, proyectada hacia los lugares y rincones recónditos, que aún conservaban huella de su primitiva autenticidad, y hacia el paisaje, desde la Sierra de Guadarrama a los bosques de El Pardo, la encontramos latente en los itinerarios de la I.L.E. Junto con la riqueza de sentimientos que despertaban las viejas ciudades castellanas, tan visitadas a lo largo de los años, la atracción por el paisaje es también constante y tiene su origen en la figura del propio Giner para quien Arte y Naturaleza, se erigen en ejes fundamentales de su vida. El Romanticismo incorporó una nueva forma de ver y sentir la naturaleza, y en esta dirección apuntó Giner, auspiciado también, por el trasfondo krausista que impregnaba de idealismo sus concepciones en este aspecto.

La naturaleza representa para los institucionistas la panacea de todo lo bueno y perfecto. La pureza del aire, la tranquilidad de las cumbres, la belleza de su paisaje, su autenticidad, etc, eran venerados por la I.L.E con un fervor casi religioso. Y esta actitud, imbuida de cierto misticismo, no se comprende sin el componente krausista que

impregna de resonancias éticas y estéticas la concepción institucionista sobre la naturaleza y el paisaje. Desde convicciones krausistas, la naturaleza era considerada como fuente de energía y regeneración moral, de ahí la necesidad de ir a encontrarse con ella, respondiendo así al criterio roussoniano, según el cual, para encontrar a la naturaleza en su estado puro hay que huir de los lugares menos frecuentados. Entre estos lugares destaca la montaña “Los institucionistas sentían una especial predisposición, moral y pedagógica, por los paisajes de montaña. Consideraban dichos parajes como los mejores entornos educativos, no sólo por los conocimientos naturalísticos deducibles de las observaciones en el gran gabinete de la naturaleza, sino también por la potencia de las ideas y vivencias que se podían adquirir en el ascenso y en las cimas. La montaña, un aula permanente de la naturaleza, era también una atalaya moral. El viaje a la alta montaña ofrecía oportunidades altamente educadoras”<sup>542</sup>.

La totalidad de España fue recorrida en los viajes que llevó a cabo la I.L.E entre 1880-1936. Pero si hemos de establecer un orden de prioridades fueron las localidades cercanas a Madrid y determinadas ciudades castellanas las que se convirtieron en cita obligada para todos los alumnos a lo largo de los distintos cursos.

Toledo y la Sierra de Guadarrama fueron los puntos más visitados. Ambos respondían a los anhelos institucionistas por el cultivo del alma y del cuerpo que proporcionaba la contemplación de las bellezas del arte y de la naturaleza, junto con la vida al aire libre y el ejercicio físico como fuentes de salud. La I.L.E descubrió la Sierra de Guadarrama, prácticamente ignorada hasta entonces. A mediados del siglo XIX la Sierra de Guadarrama estaba casi inexplorada, con excepción de los estudios de Casiano del Prado (1797-1866)<sup>543</sup>, y era casi desconocida, e incluso temida, por los madrileños. Al contrario de lo que ocurría en Cataluña y su Sociedad Excursionista, esta actividad

---

<sup>542</sup> MATEU BELLÉS, JOAN: (2006), 143.

<sup>543</sup> “Es muy importante resaltar el papel de los geólogos, entre quienes se cuenta en primer término a Casiano del Prado, que ya había sido revelador del misterio y belleza de los Picos de Europa y de la Sierra de Gredos. (...) Este naturalista había iniciado sus investigaciones en los Picos de Europa, pasó estancias en el Monasterio de Piedra con Federico Muntadas, y se dedicó después al Guadarrama, que pateó con brújula y martillo en la mano para su *Descripción física y geológica de la provincia de Madrid*. (...) Casiano del Prado fue el pionero del Guadarrama, el revelador y alpinista más antiguo de la Pedriza de Manzanares, región preferida por la Institución Libre de Enseñanza. Él trazó el primero de los croquis de su figura, así como los del Canto del Tolmo, el Canto Cochino, el Canto de los Cedazos, y el Canto Berrueco” véase en: LITVAK, LILY: *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, p. 24.

carecía de seguidores en Madrid. Las cosas cambiaron de forma radical y en muy poco tiempo en el último cuarto del siglo, con la creación de la Institución Libre de Enseñanza y el desarrollo del excursionismo como parte fundamental de la pedagogía institucionalista. Junto al desarrollo pedagógico de la excursión hubo un fuerte impulso de las Ciencias Naturales y la Sierra se convirtió en objeto de estudio para científicos como Salvador Calderón y Arana (1851-1911)<sup>544</sup>, José Macpherson (1833-1895)<sup>545</sup> e Ignacio Bolívar y Urrutia (1850-1944)<sup>546</sup>, quienes hicieron del Guadarrama su laboratorio de investigación. Nicolás Ortega Cantero dice de ellos “Los tres fueron profesores de la Institución Libre de Enseñanza y los tres protagonizaron el primer momento de la Geología moderna en España, que se desarrolló a lo largo de las tres décadas finales del siglo XIX”<sup>547</sup>. Macpherson fue quien inició a Giner en el conocimiento naturalista de la Sierra de Guadarrama, aportándole los conocimientos necesarios para comprender sus características geológicas, “(...) a la Sierra de Guadarrama, y en especial al ámbito del macizo de Peñalara y del valle de Lozoya, le atribuyó Macpherson una singular importancia: formaba parte de la Cordillera central, la auténtica columna vertebral de la Península Ibérica y era además el sector más antiguo y más resistente de esa alineación montañosa, perteneciente toda ella al núcleo originario del conjunto geológico peninsular”<sup>548</sup>. Por su lado, para Calderón la Meseta Central constituía el núcleo originario de la Península y para él tenía una gran importancia natural.

La Sierra de Guadarrama pasó de ser una gran desconocida a convertirse en símbolo de las nuevas ideas y aportaciones científicas emanadas de la Institución Libre de Enseñanza, de la Real Sociedad Española de Historia Natural y del Museo Nacional de Ciencias Naturales. Por una parte, el pensamiento filosófico de Francisco Giner de los Ríos fue conformando el carácter serrano como representación de un paisaje identitario

---

<sup>544</sup> Destacan dos artículos que ayudan a profundizar en la figura y la labor de Salvador Calderón, son: AYARZAGÜENA SANZ, MARIANO; RENERO ARRIBAS, VICTOR M.: “Salvador Calderón y Arana”, en *GazSEHA: Revista de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología*, Nº. 3, 2006, pp. 5-9; COY-YII, RAMÓN: “Aproximación a la labor mineralógica de Salvador Calderón y Arana”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, Nº 9, 1989, pp. 91-101.

<sup>545</sup> “Otro eminente geólogo, Macpherson, prosiguió, ya muerto Prado, el estudio de la Sierra, añadiendo al aspecto descriptivo las hipótesis relativas a edad y formación del macizo. Estudió sobre todo Peñalara y el valle de Lozoya, y desde su residencia en Madrid, sirviéndose de un objetivo telescópico, hizo la fotografía de la sierra”, en LITVAK, LILY: (1991), 24.

<sup>546</sup> Sobre este científico, consúltese la obra: GOMIS BLANCO, ALBERTO: *Ignacio Bolívar y las ciencias naturales en España*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1988, 205 p.

<sup>547</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: (2009), 33.

<sup>548</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: (2009), 33.

de Castilla y de más allá del simple placer por el disfrute de la naturaleza, para concederle un valor moral y de regeneración de un ideario nacional devastado por la trayectoria política de España y, especialmente, por la pérdida de Filipinas y de las últimas colonias americanas. El paisaje del Guadarrama cobraba valor tanto desde perspectivas estéticas como éticas.

Como hemos dicho anteriormente, dentro de la imagen de la Sierra de Guadarrama, Giner y los institucionistas otorgaron especial importancia al macizo de Peñalara (la cumbre más elevada del Guadarrama) y el valle del Lozoya (importante por sus características naturales y paisajísticas, y por tener en su parte alta un importante testimonio histórico como la Cartuja de Santa María del Paular<sup>549</sup>. “La Cartuja del Paular constituye un lugar de memoria de notable interés, en conexión directa con el horizontes ideológico y político del reformismo liberal y progresista decimonónico, y, más precisamente, el de la versión de ese horizonte promovida por la Institución Libre de Enseñanza”<sup>550</sup>. Sobre todo, por la época en la que fue construida (medieval) y el lugar en el que fue construida (Castilla). La I.L.E, al igual que sucede en el Romanticismo, otorga gran importancia al momento medieval y al importante papel desempeñado en ese tiempo por Castilla, conformándose así el carácter nacional, que en épocas posteriores fue entrando en decadencia, reflejándose esa decadencia de los valores nacionales en la degradación de la Cartuja del Paular.

La aparición de nuevas teorías en el campo de las Ciencias Naturales, sobre todo, en la Geología y en la Botánica, permitió a científicos como los ya mencionados Calderón, Macpherson y Bolívar y a sus respectivos discípulos tener en el Guadarrama el idóneo laboratorio de análisis y aplicación de las mismas. De esta manera, en pocos años se desarrollarían estudios muy importantes sobre la edad de la Sierra, sus aspectos botánicos y hasta glaciológicos, especialmente desde la llegada de Hugo Obermaier (1877-1946)<sup>551</sup>. El estudio sobre el terreno se había hecho primordial y los geólogos

---

<sup>549</sup> Para conocer mejor este monumento, es interesante la obra: AA.VV: *Castilla La Mancha 2: La España Gótica*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, pp. 279-293.

<sup>550</sup> ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: (2009), 36.

<sup>551</sup> Leánse: AA.VV: *El hombre fósil 80 años después : volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Hugo Obermaier*, Santander, Universidad de Cantabria, 1996, 505 p.; FANO MARTÍNEZ, MIGUEL A.: “Los inicios de la investigación sobre el Mesolítico en el Cantábrico occidental: la contribución de Hugo Obermaier”, en *Archaiá: Revista de la Sociedad Española de Historia de la*

eran conscientes de que sólo habría un buen trabajo de gabinete en la medida en que la observación directa de los fenómenos fuera eficaz y sistemática.

Desde muy temprana fecha hubo también una vertiente deportiva en el excursionismo, relacionada básicamente con el alpinismo y los deportes de nieve, sin olvidar el senderismo. Fruto de esta actividad, hecha de forma poco organizada en sus comienzos, surgirán organizaciones deportivas como *Los Doce Amigos*, entre cuyos fundadores hay personajes tan significativos como Constancio Bernaldo de Quirós (1873-1959)<sup>552</sup> o el poeta Enrique de Mesa (1878-1929)<sup>553</sup>, por nombrar a dos, y que dará lugar a la *Real Sociedad de Alpinismo Peñalara*, muy vinculada a los círculos institucionistas y científicos del *Museo Nacional de Ciencias Naturales*.

La versión más puramente deportiva a la que, como se verá, será más afín el grupo de alemanes, y con menos vínculos con el pensamiento institucionista estaría representada por el *Twenty Club*, nacido en 1906 y convertido en el *Club Alpino Español* dos años después, a imagen del *Club Alpino Francés*, del que tomarían sus estatutos como base para elaborar los propios, o la *Sociedad Deportiva Excursionista*, fundada en mayo de 1913.

Por lo tanto, es conveniente insistir en el rápido proceso que modifica el conocimiento que se tenía a finales del siglo XIX de la Sierra de Guadarrama. Casiano de Prado con sus investigaciones, Giner de los Ríos y una nueva forma de entender la educación de los jóvenes y el paisaje mismo, abrieron las puertas de un lugar temido y al que apenas se iba, salvo para atravesar sus puertos camino del norte peninsular. En 1875 casi nadie se atrevía a recorrer sus montañas; en 1902, en palabras de Bernaldo de Quirós, sólo unos cuantos excursionistas se encontraban por aquellos parajes; en 1912, el *Club Alpino Español* ya tenía más de seiscientos socios o, por añadir un dato más, en 1917 ya había grupos que pedían la declaración de parque nacional para el Guadarrama.

---

*Arqueología*, Vol. 3, Nº 3-5, 2003-2005 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Victoria Cabrera Valdés), pp. 231-239.

<sup>552</sup> Podemos destacar: AA.VV: *Estudios a la memoria de don Constancio Bernaldo de Quirós*, México, Editorial Botas, 1960 (Impr. Manuel León Sánchez), 142 p.

<sup>553</sup> Es muy interesante la obra de: LÓPEZ BUSTOS, CARLOS: *La flora y la fauna de la sierra del Guadarrama en la obra poética de Enrique de Mesa y Rosales*, Madrid, ICONA, D.L, 1992, 54 p.

En la Sierra la acción educadora institucionista se produjo con más eficacia. Los discípulos de Giner aprendieron, a través de las largas caminatas por sus senderos, peñascos y bosques, a ver y conocer más profundamente la naturaleza, pero también a respetarla y ennoblecerla. En el verano de 1883, tuvo lugar la primera excursión de varios días a Guadarrama y la Sierra de Madrid.

La exaltación del Guadarrama con los institucionistas habría de alcanzar desde una valoración geológica y geográfica hasta un sentido ético e incluso poético, identificándose a través de sus textos con estas montañas del Sistema Central, por considerarlas la imagen física de un auténtico espíritu nacional. La pasión de Giner por el Guadarrama se expresaría en muchas ocasiones, pero de una manera clara y profunda en su artículo sobre la estética del paisaje:

“Jamás podré olvidar una puesta de sol, que, allá en el último otoño, vi con mis compañeros y alumnos de la *Institución Libre* desde estos cerros de las Guarramillas. Castilla la Nueva nos aparecía de color de rosa; el sol, de púrpura, detrás de Siete Picos, cuya masa, fundida por igual con la de los cerros de Riofrío en el más puro tono violeta, bajo una delicada veladura blanquecina, dejaba en sombra el valle de Segovia, enteramente plano, oscuro, amoratado, como si todavía lo bañase el lago que lo cubriera en época lejana. No recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa”<sup>554</sup>.

(“Paisaje”, en *Obras Selectas*, Francisco Giner de los Ríos)

Se ha comentado en otras ocasiones el origen de la afición montañera por la Sierra de Guadarrama en la influencia que tuvo el granadino Juan Facundo Riaño en la actividad excursionista de Giner de los Ríos, que en 1886 abogaba por la conveniencia de la constitución de sociedades alpinas o excursionistas como las catalanas ya existentes entonces. En 1886 se fundó en Madrid, en relación directa con esta línea intelectual, pedagógica y moral, la Sociedad para el Estudio del Guadarrama, por afincamiento personal de Riaño y por pronta incidencia de ideas y gentes procedentes del institucionismo, esa influencia tuvo su foco inicial montañero en Granada.

---

<sup>554</sup> GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO: (2004), 799.

Otros estudiosos, vinculados a la I.L.E y, posteriormente, a la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, continuaron los trabajos sobre la Sierra de Guadarrama, por ejemplo, Constancio Bernaldo de Quirós, penalista y criminalista que manifestó curiosidad por muy variados asuntos que le hicieron adentrarse en ámbitos como el del naturalismo, el de la geografía, el de la sociología o el del folclorismo. Todos ellos contribuyeron a precisar científicamente la caracterización del paisaje serrano.

Bienestar del alma y cuerpo, contemplación y acción, razón y sentimiento, eso fue lo que significó para Giner y los suyos el Guadarrama.

## 6.6. Predilección por la pintura de paisaje

Aunque en esos momentos, la pintura que gozaba de verdadero protagonismo era la de género histórico, la pintura de paisaje fue haciéndose un hueco. Ortega Morales escribe “La conciencia del desastre histórico, cultural y estético fue tomada por unos pocos en nuestro país, contra otros muchos que representaban la España oficial, alimentando y potenciando todavía en aquellos años de fin de siglo, una pintura de Historia rancia, con la cual se premiaba a los artistas con una pensión para Roma, presumiendo que sólo en esos temas se representaban asuntos de histórica y moral importancia”<sup>555</sup>. Pero como señala la misma autora anterior refiriéndose a la pintura de paisaje, “En este ambiente oxidado fue emergiendo una nueva posición estética que apadrinó y respaldó este género, al prestigiar los nuevos modelos y las avanzadas técnicas, con el argumento esencial de que se identificaban con una tradición nuestra, que no había sabido reconocer la crisis oficial”<sup>556</sup>.

En la pintura de paisaje que se desarrolla en esos momentos y que ya es una pintura más bien realista, se compendian todas las teorías institucionistas sobre naturaleza y estética: la visión dual de la naturaleza, los principios de la *Naturphilosophie*, interés

---

<sup>555</sup> ORTEGA MORALES, NATIVIDAD ISABEL: (2002), 262.

<sup>556</sup> ORTEGA MORALES, NATIVIDAD ISABEL: (2002), 264.

por la Geografía, la pintura de paisaje como reflejo de la conciencia nacional, así como el gusto por las excursiones y por la montaña.

El simple hecho de que hubiera tanto interés por el género paisajístico en la pintura, y también en otras disciplinas como la literatura, es ya una influencia que proviene directamente del movimiento romántico y del gran desarrollo que experimentó la pintura de paisaje en esa época. El paisaje es el género pictórico en que el Romanticismo se manifiesta con mayor intensidad, lo recupera después de casi haber desaparecido como género independiente en el Clasicismo.

#### GENARO PÉREZ VILLAAMIL (1807-1854)

El género paisajístico alcanzaba por primera vez en España, alrededor de la segunda mitad del siglo XIX, autonomía y rango académico. En nuestro país la pintura de paisaje romántica, aunque bastante tardía, está representada por Genaro Pérez Villaamil. Hijo de un topógrafo militar, se inicia en la carrera militar en Santiago de Compostela y marchó a Andalucía para intervenir en las campañas militares. En la cárcel de Cádiz, en la que fue encarcelado en 1830, comenzó a dibujar y pintar. Posteriormente, junto con su hermano se trasladó a Puerto Rico, donde se especializó en paisajes de características prerrománticas, pero en 1833 regresó a España. En Sevilla conoció al pintor David Roberts (1796-1864), que le encaminó hacia el paisaje romántico. En 1834 se instaló en Madrid y al año siguiente inició su carrera académica como profesor de paisajes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que fue nombrado catedrático de paisaje, el primero de ese género en dicha academia. Mantuvo un estrecho contacto con literatos y artistas, y era muy reconocido por la cultura oficial. Entre 1840 y 1844 realizó un viaje por Europa, durante el cual expuso sus obras por diferentes ciudades de Francia, Bélgica y Holanda. Como matiza Arias Anglés, “(...) Pérez Villaamil vivió y pintó en Bélgica entre septiembre de 1842 y mayo de 1843, según nos consta por el *Diario* que escribió durante su salida al extranjero entre 1840 y 1844; especificándonos el artista en dicho *Diario*, que entre los días 18, 19 y 20 de marzo de 1843 empezó a pintar, en su estudio de Lovaina, el *Interior de Saint Jacques de Lieja*, óleo que realizó, sin duda, sobre apuntes (dibujos y acuarelas, como hemos visto) tomados previamente del natural, siguiendo la costumbre de todos los pintores románticos de realizar los

cuadros en el taller”.<sup>557</sup> Es de destacar su colaboración en una de las publicaciones litográficas más importantes de la época, *España artística y monumental* (1842), publicada por entonces para exaltar la imagen de España, dentro del fuerte sentimiento patriótico derivado del nacionalismo que acompañó al Romanticismo. De nuevo “Pérez Villaamil vuelve a marchar a Francia entre mayo y agosto de 1844 y, por tercera vez, regresa a París en 1846, sin duda llevando cuadros para vender entre la clientela que allí él ya conocía: miembros de la aristocracia, ricos burgueses e, incluso, el propio rey Luis-Felipe, que ya le había comprado cuadros anteriormente. Cosa nada de extrañar, pues igualmente procedió en el corto viaje que hizo a Londres en 1841, dejando cuadros suyos que allí llevó para que se encargara de venderlos su amigo el pintor escocés David Roberts (...)”<sup>558</sup>.

Pero en Villamil, la única influencia no fue la de Roberts, sino que “(...) otros británicos incidieron en el arte de Pérez Villaamil, como J.F. Lewis, posiblemente Turner (*Los Picos de Europa*, Patrimonio Nacional) y quizá John Martin (*Procesión de Covadonga*, Patrimonio Nacional), pudiendo haber sustituido la utilización de las láminas grabadas el desconocimiento de los originales, o como el pintor de ganados T. Sidney Cooper, que le llegó a través del pintor belga Robbe (*Paisaje con ganado*, Museo Romántico de Madrid). También habría que tener en cuenta ciertos aires de las escuelas flamenca y veneciana detectables en su pintura”<sup>559</sup>.

A las panorámicas de ruinas y temas orientales, como *Paisaje oriental con ruinas clásicas* (1842) (**Figura 60**) o *Caravana a la vista de Tiro* (1846) (**Figura 61**), deben añadirse las perspectivas montañosas como *La procesión de Covadonga* (1850) (**Figura 62**). Sus obras, realizadas en estudio y no al aire libre, están inspiradas en la geografía ibérica, y en ellas mezclaba la ilusión y la realidad. La mayoría de sus vistas y paisajes son representaciones concretas de la realidad, pero con una tendencia al alargamiento y a la desproporción que buscaban la idealización de las formas, dentro de ambientes un tanto fantásticos que acentuaban el clima romántico. No obstante, también pintó

---

<sup>557</sup>ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: “Paisajes decimonónicos españoles”, *Archivo español de arte*, Tomo 81, nº 322, 2008, p. 120.

<sup>558</sup>ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: (2008), 121

<sup>559</sup>ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999, p. 206.

paisajes totalmente fantásticos o reconstruidos, combinando elementos reales de diferentes monumentos y lugares. Introdujo en sus paisajes figuras populares con aire costumbrista y personajes históricos, que suelen tener tamaño reducido. En ocasiones, también representó algunos edificios que, como en el caso de *Vista del Castillo del castillo de Gaucín*, tienen estética medieval. Su estilo debe mucho a la pintura británica, con pinceladas pastosas, sutiles veladuras y colores brillantes, de tono dorado y atmósfera vaporosa, que creaban una atmósfera de misterio y ensoñación. Sus cuadros son de pequeño y mediano formato, ya que normalmente eran comprados por la burguesía, pero aumentaban en tamaño cuando pintaba para la realeza y las clases elevadas.



Figura 60: *Paisaje oriental con ruinas clásicas*, Jenaro Pérez Villaamil, 1842, Óleo sobre lienzo, 78 x 96 cm, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España.



Figura 61: *Caravana a la vista de Tiro*, Jenaro Pérez Villaamil, 1844, Óleo sobre lienzo, 97 x 128 cm, Colegio Fundación Santamarca, Madrid, España.



Figura 62: *La procesión de Covadonga*, Jenaro Pérez Villaamil, 1850, Óleo sobre lienzo, 43 x 52 cm, Patrimonio Nacional (Palacio de la Moncloa), España.

Dos obras en las que se puede observar claramente el estilo de Villaamil son:

*Las gargantas de las Alpujarras* (1848) (**Figura 63**): Esta pintura muestra la influencia del paisaje del inglés David Roberts. Sigue el gusto del Romanticismo por la representación de ruinas que ponen la nota de transitoriedad, y el momento del día elegido es la puesta de sol, que también muestra el paso del tiempo. Otro recurso que

utiliza Vilaamil es el de las figuras de tamaño reducido, en este caso son contrabandistas que se refugiaban en las montañas de la época. Este paisaje se impone por su grandeza y tiene unas características narrativas.



Figura 63: *La garganta de las Alpujarras*, Jenaro Pérez Villaamil, 1848, Óleo sobre lienzo, 97'5 x 129 cm, Colegio Fundación Santamarca, Madrid, España.

*Vista del Castillo de Gaucín* (1849) (**Figura 64**): En esta obra también es evidente la influencia y proximidad a Roberts y, a través de éste, a Turner. Villaamil, utilizó la misma perspectiva que la conocida ilustración de Roberts *Gaucín: looking towards Gibraltar and the coast of barbary*, de 1833. En ambas obras aparecen el castillo de Gaucín, Gibraltar al fondo, arrieros, acompañantes y el propio pintor ejecutando su obra, otros personajes a caballo a mayor distancia, y elementos en primer plano para dar al conjunto perspectiva. La neblina dorada, que otorga un aspecto romántico a la composición, el empleo de figuras y la amplia perspectiva, serán recursos habituales de Pérez Villaamil. Gaucín era parada obligada para los viajeros románticos del siglo XIX en su itinerario entre Gibraltar y Ronda, como fue el caso de David Roberts y Pérez Villaamil, quienes llegaron a Gaucín el 23 de marzo de 1833. La vista de este castillo con Gibraltar inspiró de la misma forma las obras de ambos artistas.



Figura 64: *Vista del castillo de Gaucín*, Jenaro Pérez Villaamil, 1849, Óleo sobre lienzo, 147 x 224 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Pérez Villaamil falleció en Madrid en 1854, a los 47 años, cuando era ya un pintor consagrado a nivel internacional. El éxito de Villaamil se vio favorecido por la adecuación de este género a los gustos de la burguesía, que en esos momentos sustituía a la Iglesia y a la Realeza en el mecenazgo del arte y se interesaba por lo cotidiano, lo popular y las bellezas de España, sobre todo, después de su enriquecimiento a raíz de la desamortización de Mendizábal.

Fuera del círculo madrileño destacó el sevillano Manuel Barrón (1814-1884)<sup>560</sup>, que siguió la línea de Villaamil, perceptible en obras como los *Contrabandistas en la serranía de Ronda* (1860); y los catalanes Francisco Javier Parcerisa, y en particular Lluís Rigalt, cuyas obras como *Montserrat desde la Roca Dreta* (1852) demuestran ya una minuciosa observación del entorno físico.

Pero en España el paisaje adquirió importancia con el Realismo. Nosotros nos ocuparemos especialmente de la pintura de paisaje realizada en estos años, la cual como ya hemos visto, está íntimamente ligada con el objetivo regeneracionista de la Institución Libre de Enseñanza y con su interés por despertar la conciencia

---

<sup>560</sup> Véase: ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: (1983), 313-340.

nacional. Giner se lamentaba por la desviación hacia una falsa conciencia de España, reflejo de la cual era, entre otros, el panorama del arte oficial todavía representado por los enormes y grandilocuentes cuadros de Historia. La I.L.E proponía iniciar un redescubrimiento en el estudio de nuestras costumbres populares, de nuestro folklore o de nuestros paisajes, por lo que se empezó a dar más importancia al género paisajístico tanto en literatura como en pintura.

### CARLOS DE HAES (1826-1898)<sup>561</sup>

Este artista rompió con la influencia del paisaje romántico de Villaamil e inició la pintura de paisaje realista en España. Nacido en Bruselas, su familia se estableció en Málaga por cuestiones de trabajo, donde Haes inició su aprendizaje con el pintor Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853)<sup>562</sup>. Desde 1850 a 1855 estudió en Bélgica como aprendiz con el paisajista Joseph Quinaux (1822-1895). Regresó a Málaga, obtuvo la nacionalidad española y participó en varias exposiciones nacionales. En el año 1857 “se había convocado la oposición para proveer la plaza de catedrático de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, que ganó con su *Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo*. Este cuadro pertenecía al tercer ejercicio del concurso y consistía en la realización de un paisaje al óleo tomado de un paraje concreto. El veredicto del tribunal fue unánime, al favorecer a Carlos de Haes ante la que consideraron una exquisita obra, en la que todos los elementos de su composición se veían plenamente equilibrados al servicio de una imagen sensitiva de calidez y sosiego”<sup>563</sup>. Su prestigio se incrementó por los consecutivos premios que consiguió en las exposiciones nacionales. Viajó mucho por España, junto con sus discípulos, pintando al aire libre, aunque más bien, realizaba los bocetos al aire libre y los cuadros los acababa en el

<sup>561</sup>En relación a este pintor, son importantes varios ensayos: CID PRIEGO, CARLOS: *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1956, 113 p.; DÍEZ, JOSÉ LUIS: *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, 417 p.; GUTIERREZ MÁRQUEZ, ANA: *Carlos de Haes en el Museo del Prado, 1826-1898 : catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, 422 p.; PUENTE, JOAQUÍN DE LA: *Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826- 1898) : (óleos, dibujos y grabados)*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones. Ministerio de Educación y Ciencia. D.L, 1971, 96 p.

<sup>562</sup> Veáse: CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, JUAN DE: “Don Luis de la Cruz, pintor de cámara de Fernando VII”, en *El Museo Canario*, N.º. 6, 16, 1945, pp. 1-12; RUMEU DE ARMAS, ANTONIO: L. de la Cruz: *Luis de la Cruz y Ríos*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1997, 192 p.

<sup>563</sup> VIVES CASAS, FRANCISCA: “Carlos de Haes, impulsor y renovador del paisaje realista en España”, *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, n.º. 0, 2010, p. 116.

taller. En 1878 ganó la medalla de oro en la Exposición Nacional de París con su cuadro *Cercanías de Vreeland*, obra que ya refleja su producción más madura, como *Paisaje del Manzanares* (1857) o *Los Picos de Europa* (1876).

Desde su cátedra Haes promovió un nuevo método de interpretar la naturaleza, una forma directa de ver y plasmar el paisaje, en la que se eliminaba la artificiosidad y la fantasía del idealismo romántico. En sus paisajes, se muestra como el verdadero renovador de este género en la España de mediados del siglo XIX. Enseñó a sus discípulos la captación directa del paisaje al aire libre, siendo en este punto donde reside la verdadera renovación de la pintura de paisaje. Precisamente, “Las características de Haes, que fue la gran novedad en aquellos tiempo en que el paisaje no se cultiva interpretando directamente la naturaleza, sino por recuerdos o, todo lo más, por apuntes ligeros tomados en el campo, fue que este artista hacia estudios directamente del natural, sujetándose luego a ellos, para reproducirlos en sus cuadros”<sup>564</sup>.

Todo ello impulsó el nacimiento de una imagen colectiva de España más auténtica y profunda que la anterior. A partir de Carlos de Haes se impuso el paisaje realista en España: se abandonó la composición imaginativa y se representaron paisajes tomados del natural. Había una preocupación por el conocimiento directo y profundo de la naturaleza: con una gran influencia de los pintores holandeses y paisajistas franceses, y del cientifismo positivista, que impulsaba a los pintores a representar geológica y botánicamente el territorio. No obstante, la herencia romántica no desaparece y en el realismo de Haes y de sus discípulos, perviven actitudes derivadas del romanticismo al que decían enfrentarse. Así, se valora la sensibilidad subjetiva y se considera el paisaje como expresión de sentimientos. Por esa misma carga romántica, Haes prefería los paisajes montañosos del Norte, sobre todo de los Picos de Europa, envueltos en vaporosidad, donde la naturaleza misteriosa, gigantesca y sombría se sitúa por encima del hombre, y cuando pintaba la meseta castellana, lo hace a través de rincones arbolados de la sierra madrileña y de parajes húmedos de las orillas del Manzanares. Fue partidario del excursionismo en busca de la inspiración directa del natural. En

---

<sup>564</sup>ORTEGA MORALES, NATIVIDAD ISABEL: (2002), 265.

aquellas salidas se limitaba a tomar simples instantáneos que, luego, como era tradicional, trabajaba en el estudio. En cierta medida, esta manera de trabajar podría encuadrarse en la línea más académica de interpretación del Realismo. Incorporó los paisajes naturales de Castilla y, sobre todo, descubrió la alta montaña española como tema paisajístico. El interés de Haes por esta temática surgió cuando entró en contacto con este tipo de paisajes en sus viajes artísticos a Santander, y la zona Vasco-Navarra, descubriendo así los paisajes del norte de España, especialmente los de los Picos de Europa y los Pirineos, lo que sucedió entre los años de 1872 y 1875.

El realismo de Carlos de Haes está cargado de reticencias, técnicamente la utilización de los asfaltos o la excesiva recomposición de los estudios del natural lo alejaron del Realismo; estéticamente, los recursos románticos fueron utilizados en sus composiciones pictóricas con mucha frecuencia, desde el agotamiento de la naturaleza derivado del sentimiento de finitud del hombre romántico frente a la infinitud de la misma, hasta el abuso de aquellos temas anecdóticos de aire costumbrista. Haes a partir de 1870 se fue abriendo a nuevos temas y a distintas ideas; los viajes por toda la península en contacto con sus jóvenes alumnos le fueron empujando a olvidar los frotos con asfalto, a pintar a la primera sin preparar los bosquejos, y a usar el pequeño formato en tablitas sacadas del natural que luego no retocaría. En 1873 conoció a Aureliano de Beruete, entrando en contacto con el mundo de preocupaciones intelectuales nuevas, que bullían en ciertos grupos de la cultura española, preocupada por identificarse, por encontrarse con su medio real, ayudados de los nuevos métodos del pensamiento y la ciencia europea. Lo cierto es que en 1874 Haes introdujo una insólita temática de paisaje con el hallazgo de los Picos de Europa, recorridos aquel año por él en compañía del mismo Beruete y de José de Entrala (1849-1886)<sup>565</sup>, integrando un paisaje de alta montaña español, descubierto años antes por el geólogo y naturalista Casiano del Prado. No logró ser comprendido en profundidad en aquel ambiente, incapaz de aceptar cualquier cambio.

Ya antes de 1884 Haes comenzó a componer de manera diferente, en primer lugar, las medidas de sus lienzos se redujeron, adaptándose a los estudios tomados del natural,

---

<sup>565</sup>Destaca el ensayo de PANTORBA, BERNARDINO DE: *El Paisajista José de Entrala. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, s.n, 1961, 38 p.

e incluso en ocasiones presentando como definitivo el mismo estudio; en segundo lugar, el enfoque de los motivos se vio influido por la visión fotográfica, renovadora de toda la pintura europea. Y por último, hacia 1890, el maestro empezó a pintar el Guadarrama animado por sus discípulos, haciendo acto de presencia en el tratamiento de este tema la preocupación geológica, reflejo de las relaciones que se establecieron entre la nueva ciencia geográfica y la pintura de paisaje. Haes se decantó por un paisaje sin figuras por ello la tendencia a la eliminación o al menos a la reducción proporcional de la figura humana fue bastante generalizado en su escuela. Sin embargo, aunque a pequeña escala, no dejó de integrar personajes para subrayar su pequeñez ante el paisaje, recurso este último marcadamente romántico. En la pintura de Haes la ciudad como imagen es excepcional o inexistente, mientras que en la de sus discípulos comienzan a hacer acto de presencia, en especial las castellanas: Toledo, Soria, Segovia, Madrid, Cuenca, Avila, etc.

Sus principales discípulos, Jaime Morera (1854-1927)<sup>566</sup>, Agustín Lhardy (1847-1918)<sup>567</sup>, Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos (1857-11913)<sup>568</sup> y Agustín Riancho (1841-1929)<sup>569</sup> avanzaron en las vías abiertas al paisaje por Haes, enriquecen los escenarios pictóricos y profundizan en la búsqueda de un verdadero paisaje nacional desde un proceso de renovación intelectual que arranca del Krausismo y de la I.L.E. Los artistas plasmaban en sus cuadros, bajo presupuestos positivistas, los lugares que descubrían los naturalistas y que estudiaban los geólogos.

---

<sup>566</sup> Para profundizar en este artista véase: AA.VV.: *Catálogo del Museo de Arte Jaime Morera de Lerida, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses*, 1975, 146 p.; ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *Jaime Morera Galicia (1854-1927)*, Lleida, Museu D'Art Jaime Morera, 1999, 167 p.

<sup>567</sup> Sobre Lhardy, es interesante: MÉLIDA, JULIA: *Biografía de Lhardy*, Madrid, Libros y Revistas, 1947, 181 p.; PENA LÓPEZ, CARMEN: *El paisaje español del siglo XIX: del naturalismo al impresionismo*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1982, Tesis Doctoral, pp. 531-535.

<sup>568</sup> Consúltese: AA.V: *Darío de Regoyos, 1857-1913: la aventura impresionista*, Bilbao, Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013, 261 p.; BENET, RAFAEL: *Darío de Regoyos: el impresionismo y más allá del impresionismo*, Barcelona, Iberia, Joaquín Gil, 1944, 69 p.; GARCIA MIÑOR, A.: *El Pintor Darío de Regoyos y Su Epoca*, Oviedo, Diputación, 1958, 144 p.; PRADO VADILLO, MERCEDES: *Tradición y Modernidad en la Pintura de Darío de Regoyos*, Asturias, Museo Nicanor Piñole, 2002, 113 p.

<sup>569</sup> En relación a Riancho son importantes los siguientes títulos: CABARGA, J.S: *Agustín Riancho. 1841-1929. Exposición Antológica*, Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1973, 127 p.; CARRETERO REBES, SALVADOR: *Agustín de Riancho. 1841-1929*, Santander, Ayuntamiento, 1997, 132 p.; ORTIZ DE LA TORRE, ELIAS: *Catálogo de la Exposición de Agustín Riancho. 1841-1929*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1933, 16 p.

Aunque su obra es muy extensa, ya que realizó más de cuatro mil cuadros y apuntes, aquí nombraremos sólo algunos de ellos, prestando mayor atención a los paisajes de montaña, para dar evidencia del estilo de este maestro del paisaje:

*Desfiladero (Jaraba de Aragón)*, 1872 (**Figura 65**): Esta obra fue donada al desaparecido Museo de Arte Moderno por Jaime Morera y aceptada por Real Orden de 10 de junio de 1899. En ella aparece representada la vista del desfiladero aragonés en el cañón del río Mesa en el recorrido de Jaraba a Calmarza. La intensidad de la luz y la diversidad de colores de los diferentes minerales atrajeron la atención de Haes que, en este caso, agudiza los contrastes cromáticos con el azul intenso del cielo y las sombras de los grandes peñascos.



Figura 65: *Desfiladero (Jaraba de Aragón)*, Carlos de Haes, 1872, Óleo sobre lienzo, 39 x 60 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

*Nieblas (Picos de Europa)*, 1874 (**Figura 66**): Esta obra está realizada a partir de apuntes instantáneos tomados del natural, en este caso en la montaña de los Picos de Europa. Captó con gran exactitud el aspecto físico de cada uno de los elementos representados. En algunos de ellos las pinceladas briosas y empastadas pretenden reproducir el aspecto de la piedra, mientras que para las nieblas utilizó pintura más diluida. Haes construía los paisajes con la propia materia pictórica: los ambientes fríos y húmedos son captados mediante capas de pintura muy sutiles que envuelven y ocultan las montañas.



Figura 66: *Nieblas (Picos de Europa)*, Carlos de Haes, 1874, Óleo sobre lienzo, 37 x 59 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

*La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, 1876 (**Figura 67**): Después de catorce años de ausencia de las exposiciones nacionales, presentó este cuadro en la Exposición Nacional de 1876. Aunque todavía se observa cierto carácter romántico, tiene ya la pincelada quebrada del Realismo, suaves gradaciones de tonos (especialmente verde y azul), y una percepción objetiva del tiempo atmosférico y de las consecuencias del clima en el entorno. En esta obra, al igual que en toda la obra de madurez de Haes se observa un fuerte interés por los efectos atmosféricos y luminosos sobre la orografía y la vegetación del terreno. Este cuadro está elaborado a partir de pequeños estudios tomados a *plein air*, que el artista realizaba con una factura instantánea y una gran rapidez de ejecución, que le permitía captar en pocos minutos los efectos cambiantes de la luz y la atmósfera. “Otra de las aportaciones de Haes visible en esta obra y fruto derivado del contacto directo con la naturaleza, fue la búsqueda de elementos geológicos y geográficos singulares, atraído tan sólo por la estética de su propia morfología, desvestida de cualquier accidente geográfico de clara identificación con un paisaje concreto. (...) Haes despliega su obra como un gran espectáculo de la naturaleza ante los ojos del espectador, transmitiendo con facilidad una sensación

de quietud silenciosa y armónica, que invita a la contemplación reposada, en la que reside buena parte de su lirismo”<sup>570</sup>.

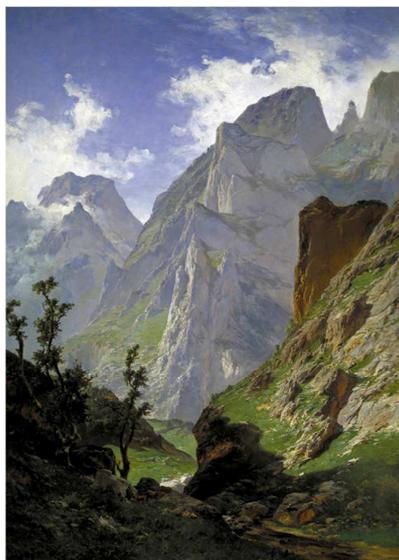


Figura 67: *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, Carlos de Haes, 1876, Óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

La importancia de Carlos de Haes para la pintura española reside no sólo en haber propiciado el viaje a Bruselas de varios de sus discípulos sino también en haber equiparado la pintura de paisaje española con la que se hacía en otros países de Europa.

#### MARTIN RICO (1833-1908)

Su pintura evolucionó desde planteamientos realistas hacia obras de gran luminosidad cercanas al impresionismo. Comenzó formándose en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo los consejos de su maestro, Pérez Villaamil, quien le introdujo en un estilo claramente romántico. Inició una serie de viajes a Europa, primero fue pensionado a Francia en 1856, donde entró en contacto con la escuela de Barbizon y los paisajes de Daubigny. Más tarde, fue a Suiza e Inglaterra, que le impactaron y dieron un giro a su trayectoria. Interesado por las cualidades de los artistas británicos, como Turner o Ruysdael, hizo evolucionar su paleta y los contenidos de sus paisajes, cada vez más humanizados como *Las Lavanderas de La Varenne* (1865). En sus continuos viajes a Italia conoció a Fortuny (1838-1874) y experimentó una gran influencia de éste, que caracterizó el último período de su arte, en el que se aleja del Realismo. A partir de ese

---

<sup>570</sup> ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: (2008), 120.

momento, sus cuadros, la mayoría vistas de Venecia, no tenían ni la sequedad de la primera época, ni la gama francesa y la vaporosidad de su segundo estilo; la claridad brillante de la paleta y la pincelada precisa, caracterizan estos cuadros, generalmente de pequeño formato.

Rico trabajó siempre del natural, haciendo los cuadros directamente, lo cual representó un paso más que el que dio Haes, que se valía de estudios. Como consecuencia de sus inquietudes comenzó a pintar temas insólitos por aquellas fechas, pintó en Covadonga y recorrió parte del Guadarrama, aún desconocido para la mayoría de pintores de la época, todo ello dentro de unos criterios que por alguna vía eran concedores de lo que se hacía en Francia.

En su obra *Paisaje del Guadarrama* (1858) (**Figura 68**) se materializa el interés del pintor por realizar excursiones a la Sierra del Guadarrama. En este cuadro representa uno de los elementos botánicos más característicos de esta sierra, el “pino de Valsaín” que tiene como fondo una vista de la sierra desde el oeste que permite observar cómo desciende hacia la llanura en la parte de La Pedriza. El tema principal son los pinos, junto a ellos aparece el tronco de un árbol derribado, que contribuye a enfatizar el poder de la naturaleza.



Figura 68: *Paisaje del Guadarrama*, Martin Rico, 1858, Óleo sobre lienzo, 69 x 100 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Martín Rico no pudo ejercer en la pintura española mucha influencia, debido a que pasó la mayor parte de su vida fuera de España, lo cual por otro lado supuso, como ya hemos visto, un gran enriquecimiento para su obra.

#### AURELIANO DE BERUETE (1845-1912)

Pero el pintor que realmente destacó en la pintura de paisaje realista fue Aureliano de Beruete. Su obra es clave en la evolución del paisaje español de finales del siglo XIX. Nació en Madrid, de familia acomodada, estudió en el *Colegio Internacional* donde recibió una formación que entroncaba con los ideales regeneracionistas impulsados por Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, en cuya fundación colaboró. Se doctoró en Derecho por la Universidad de Madrid en 1867 y, en 1874, comenzó los estudios de pintura en la Academia de San Fernando de Madrid hasta 1878, donde recibió la influencia de su maestro y amigo Carlos de Haes, quien le hizo inclinarse hacia el paisaje. Tuvo relaciones directas con el poder a través de su pariente Segismundo Moret y participó, directamente, en política actuando como diputado en el reinado de Amadeo de Saboya y luego en 1872, pero esta ocupación la abandonaría en 1873 para dedicarse a la pintura, como pintor, historiador y crítico erudito. En 1878 viajó a París, allí conoció a Martín Rico y trabajó con él. Ambos participaron en la Exposición Universal del mismo año. La influencia del estilo de los de Barbizon se fue haciendo patente en el tratamiento de ciertos temas peninsulares. Por medio también de Martín Rico entró en ciertos aspectos plásticos desarrollados por Fortuny.

Su relación con la Institución Libre de Enseñanza se evidencia, fundamentalmente, en dos cuestiones. Una de ellas es la conciencia nacional, Beruete mostró un temprano interés por el concepto de conciencia nacional y de nacionalidad, surgido en él como consecuencia del contacto con el pequeño círculo existente en torno al *Colegio Internacional* dirigido por Nicolás Salmerón.

La otra cuestión que le relaciona con la I.L.E es su gusto por el excursionismo. Partidario del excursionismo científico que la Institución Libre de Enseñanza impulsaba, participó en jornadas organizadas por ésta recorriendo la sierra de Madrid y los alrededores de la capital, que le servirían de inspiración para la realización de muchas de sus obras. Todo esto se refleja, en el hecho que desde el año 1874 realizó

junto con su maestro, Carlos de Haes y otros compañeros viajes de trabajo por la península. Excursiones de las que dio cuenta en sus apuntes tomados del natural.

Precisamente las diferencias con respecto a Haes estaban motivadas por el contacto con Giner y el *Colegio Internacional* y, además, por un profundo conocimiento y admiración hacia la pintura clásica española, más específicamente hacia el realismo velazqueño. Una de las diferencias con respecto a su maestro es que en su obra comenzaron a variar los lugares elegidos para la pintura de paisaje, y estos lugares adquirieron un aspecto más auténtico, más identificado con el paisaje español: en especial con el paisaje de la España central, el de Castilla. Aunque continuó trabajando en el Norte de la península, en Mallorca o en Andalucía, los paisajes de Madrid y alrededores, Toledo, el Guadarrama, Aranjuez, las tierras de Segovia, etc, fueron inundando su producción, tratados con una autenticidad. Como historiador del arte, dedicó una interesante monografía a Velázquez en 1898 y realizó escritos artísticos con gran rigor y sentido crítico. El amor a Velázquez le fue llevando hacia una pintura clara, a la vez que éste y el Greco apoyaron y reforzaron el desarrollo de asuntos, como el del Guadarrama o el de Toledo. Uno de los motivos de la alienada conciencia nacional en España, había sido el de no haber logrado hallar una identificación con nuestro propio paisaje, y a esta causa se dedicó una parte de aquella generación de pintores.

Debido a su buena situación económica pudo dedicarse a la pintura por vocación y esto le permitió desarrollar un estilo personal, sin tener que preocuparse como otros artistas por adaptar sus obras al gusto imperante para poder venderlas. Rompió con la pintura de estudio y se dedicó a cultivar la pintura al aire libre, dejándose influir en esta etapa por los pintores de la escuela de Barbizon, cuya obra conoció gracias a sus viajes a París. Más tarde con su amigo Joaquín Sorolla pintó Toledo, Madrid y sus alrededores.

Era un entusiasta del paisaje de montaña, mostrando preferencia por los alrededores de Madrid, especialmente los bosques de El Pardo, a donde iba asiduamente con los alumnos de la I.L.E a hacer estudios de dibujo y de paisaje. Novedad en aquellos momentos, en los que se abría camino una pintura paisajística inspirada en la naturaleza. En el catálogo de la exposición de 1912, se puede constatar cómo de 1880 a 1890

pintaba vistas del Guadarrama desde la Moncloa y en varias ocasiones se trasladó al Pirineo a pintar, y también a los Alpes suizos. Ese interés por la montaña le llevó a firmar en 1886 un manifiesto y los Estatutos de la Sociedad para estudios del Guadarrama, junto con Macpherson, Riaño, Giner, Cossío.

El hecho de participar en las excursiones de la I.L.E y de explorar terrenos, no sólo se ve reflejado en los estudios geológicos de sus paisajes sino también en los colores que utilizó, “(...) algunos tonos morados o violáceos de las telas de este mismo pintor, usados abusivamente, está implícito el conocimiento directo de los efectos de hidratación del óxido de hierro sobre determinados suelos, e incluso el encuadre y enfoque compositivo de algunos temas se justifica únicamente con el nuevo aprecio que se tiene de los diferentes suelos peninsulares en el *Tajo de Toledo*, en el que toma la hoz del río, aproxima tan exageradamente el enfoque del suelo y de las tierras del desmonte, que la composición colorística parece traducir un análisis geológico del terreno traspasado a un lenguaje plástico”.<sup>571</sup>

Está claro que su enfoque pictórico expresa una actitud ante la naturaleza y el paisaje estrechamente relacionada con el institucionismo, en donde se hermanaron de forma equilibrada observación y contemplación, realismo e idealidad, notas, todas ellas, que vienen a resumir los ideales regeneracionistas, tratando de incorporar nuevos códigos científicos y estéticos de signo positivista y realista. Pero no olvidó sin embargo cierta tradición de la plástica nacional, procurando insertar en las mismas los conocimientos que iba adquiriendo en el extranjero. En Beruete hay una mezcla de casticismo y universalismo.

En el principio de su carrera aparecía en sus cuadros la figura, siempre de reducidas proporciones, como las de Haes, pero al ir sustituyendo la técnica de éste por una más próxima a Velázquez, a la vez que iba conociendo el realismo europeo, la figura se fue convirtiendo en un simple toque de color, apenas esbozada, ya que la consideraba como un elemento perturbador del paisaje. Pero en Haes y Beruete la verdadera figura del paisaje era el árbol. Recurrían al árbol porque es uno de los mejores motivos que

---

<sup>571</sup> PENA, MARIA DEL CARMEN: *Pintura de paisaje e ideología.: la generación del 98*, Madrid, Taurus, 1998, p. 77.

expresan el dinamismo. La literatura española de finales del siglo, en especial aquella influida por la estética institucionista, insistió en la importancia que había adquirido el árbol en la pintura moderna. El motivo del árbol fue muy frecuente en la pintura de Beruete, los árboles en flor son típicos de su repertorio, en concreto los almendros. Buscan en el motivo la pura sensación de luz y color. La encina es otro de los personajes destacados en la pintura de Beruete, otras veces los árboles son en su pintura ínfimas figuras que puntean el paisaje. Pero en general, todas las especies le interesan al pintor: pinos, cigarrales, chopos o eucaliptos, etc.

En su obra, en cuanto a la llanura castellana concierne, tendió a reforzar, mediante la presencia de determinadas imágenes o mediante su ausencia, ciertos estados anímicos, que hacen caer al espectador en el mismo estado melancólico con el que el pintor lo contempló. Beruete insiste en esta idea en muchas ocasiones.

A continuación citaremos algunas de sus obras, para que se pueda ver más ejemplificado su estilo:

*Orillas del Manzanares*, 1878 (**Figura 69**): En este paisaje aparece la silueta de la ciudad de Madrid al fondo, en ella se pueden identificar algunos de los edificios más significativos, como la cúpula de San Francisco el Grande. Aparece la figura de un hombre junto a un grupo de vacas. La gama de colores pardos utilizada y el tipo de pincelada empleada revelan la influencia de su maestro Carlos de Haes y de la pintura al aire libre cultivada por los pintores franceses.



Figura 69: *Orillas del Manzanares*, Aureliano de Beruete, 1878, Óleo sobre lienzo, 82 x 149 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

*Vista del Guadarrama desde el Plantío de los Infantes*, 1910 (**Figura 70**): La sierra madrileña es representada por Beruete desde las cercanías de Madrid. La montaña, nevada en su cima, se sitúa en el fondo del cuadro, tras unas llanuras que parecen no tener fin. Esta pintura muestra la recuperación de este espacio natural en relación con las ideas regeneracionistas del siglo XIX, que consideraban que la Sierra de Guadarrama era la “espiná dorsal de España”, ya que en ella se recogían las características que debía tener el nuevo hombre producto de la nueva educación. Formalmente, como característica esencial sobresale la utilización de una línea horizontal que cierra la composición, de manera similar a como trabajaban otros paisajistas europeos del momento. La utilización de una pincelada rápida y un colorido sobrio, son valores técnicos que se relacionan con la pintura de Velázquez, que utilizó la misma sierra como fondo de algunos de sus retratos.



Figura 70: *Vista del Guadarrama desde el Plantío de los Infantes*, Aureliano de Beruete, 1910, Óleo sobre lienzo, 67 x 101 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

*Vista de Madrid desde la Pradera de San Isidro*, 1909 (**Figura 71**): Representa la pradera de San Isidro con el horizonte de Madrid al fondo, en el que se pueden reconocer las siluetas del Palacio Real, a la izquierda, la Iglesia de San Andrés y la gran cúpula de San Francisco el Grande. En primer plano, los árboles de hojas marrones desvelan la estación en la que fue pintado el cuadro, quizás otoño o invierno y la cantidad de gente reunida, tal vez, haga referencia a una festividad.



Figura 71: *Vista de Madrid desde la Pradera de San Isidro*, Aureliano de Beruete, 1909, Óleo sobre lienzo, 62 x 103 cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Otras obras que muestran sus viajes por Europa y su gusto por la alta montaña son: *Ventisquero de los Alpes* (1905), *Cumbres en el Berner Oberland* (1906) y *Grindelwald* (1906).

Posteriormente, Beruete evolucionó hacia una técnica impresionista, hasta que en 1905 su pintura ya es auténticamente impresionista.

Beruete fue el más fiel aplicador de los nuevos códigos estéticos propugnados por la I.L.E que se difundieron en el ambiente cultural del país, más en concreto en el género literario del paisaje, fuertemente cultivado por los componentes de la Generación del 98 a partir de 1900, sobre todo.

Aunque Aureliano de Beruete fue el discípulo más destacado de Haes, hay otros nombres que deben ser destacados como los de Jaime Morera, Agustín Lhardy, Darío de Regoyos y Agustín Riancho.

#### JAIME MORERA (1854-1927)

Se dio a conocer en Europa y América con sus pinturas sobre el tema del Guadarrama. Este pintor leridano, hermano del político y poeta Magín Morera, estudió pintura de paisaje en la Escuela de San Fernando de Madrid con Carlos de Haes, de quien era el discípulo predilecto y el más fiel seguidor de su estilo. Después marchó pensionado a Roma en 1874. Allí pintó paisajes italianos dentro de las normas del academicismo clasicista como *Pinos de Frascati* (1875). En Italia entabló amistad con Francisco Pradilla (1840-1921) y Mariano Fortuny (1838-1874) y pasó una temporada a orillas del lago Trasimeno, donde pintó obras como *Orilla nevada del lago Trasimeno* (1875). A su regreso a España, en 1877, volvió temporalmente a su ciudad natal, con la que mantuvo relación a lo largo de toda su vida creando, en 1917, el Museo de Arte Moderno Jaime Morera. No obstante, se instaló definitivamente en Madrid, desde donde viajó a Holanda, Bélgica y Francia, siguiendo los pasos de su maestro. De estas estancias es el cuadro *Orillas del Waht (Holanda)*, que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878 y, después, a la Exposición Universal de París. Representa una corriente paisajista opuesta al impresionismo y luminismo, partidaria de

la experiencia directa del natural y atraída por los paisajes nórdicos y, en España, por el País Vasco, donde pasó largas temporadas en la *Villa Jardingane* de Algorta (Vizcaya). También recorrió exhaustivamente la sierra madrileña a partir de 1890, siendo muy importante su serie del Guadarrama, a la que pertenecen dos cuadros del Museo del Prado. Morera pintó la sierra, que había sido descubierta años antes por la Sociedad de Estudios del Guadarrama y por la Institución Libre de Enseñanza, pero transmitió la visión de una montaña blanca y gris de grandeza romántica que coincidía con posturas neorrománticas europeas muy de moda. Expuso sus ideas en el libro *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves* (1925). Morera posee muchas de las cualidades de Haes, pintaba con rapidez y seguía el mismo procedimiento de hacer estudios en el campo y ejecutar los cuadros, después, en el taller. Pero a diferencia de Beruete que prefirió el paisaje puro, Morera mostraba interés por un paisaje con figuras. El objetivo de Morera era entrar en comunicación con la naturaleza en su faceta más salvaje y poder trasladar a sus apuntes y cuadros, de mediano formato, las impresiones efímeras de unos paisajes alejados de las fórmulas convencionales.

Sus pinturas de paisaje son realistas pero llenas de poesía. Sentía predilección por los escenarios de alta montaña, por el paisaje inaccesible y, sobre todo, en invierno. En sus obras de alta montaña se observa el gran interés que tenía por este elemento de la naturaleza que le enlaza directamente, como ya hemos dicho, con los preceptos de la I.L.E. En el *Museo de Arte Jaime Morera* se puede encontrar un gran repertorio de obras dedicado a la temática de la Sierra del Guadarrama, unas más tempranas y otras más tardías: *Sierra de Guadarrama*, 1895, *Crepúsculo en las cumbres de Peñalara* y *El valle de las chozas (Guadarrama)*, ambas presentadas a la Exposición Nacional de 1897; *Guadarrama (Picos de la Najarra)*, 1923; *Las Zorreras (Sierra de Guadarrama)* *La mata de la Zorrera*, 1927.

## AGUSTIN LHARDY (1847-1918)

Era hijode Emilio Huguenin Lhardy, francés asentado en Madrid y conocido por haber sido el fundador del restaurante Lhardy. Inició su formación en Francia, y la continuó en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde fue discípulo de Carlos de Haes. Cultivó el género de paisaje en todas sus técnicas, óleo, acuarela, pastel y grabado. Muy pronto comenzó a participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y logró la tercera medalla en 1878 con el cuadro *Paisaje de los Pirineos* y en 1890 por *Pinos de la costa de Asturias*. En 1895 fue mención honorífica por un paisaje y en 1901 obtuvo segunda medalla por el cuadro titulado *Primavera*. En 1904 ganó una segunda medalla, esta vez por grabado, con *Aguafuerte de un cuadro de Haes* y en 1912, primera medalla por un conjunto de obras. También participó en las exposiciones organizadas por el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en la Internacional de Panamá de 1916, en la que obtuvo medalla de oro. Como ilustrador, participó con sus grabados en *Blanco y Negro* o *La Ilustración Española y Americana* y está representado en la Calcografía Nacional.

En un primer momento de su obra, se dedicó a seguir los pasos de su maestro. Iba a la montaña y se interesó mucho por el tema de los Pirineos. Realizó un auténtico peregrinaje por los lugares que pintó Haes, como fue el caso de *Villerville de Normandia*, lugar muy frecuentado y pintado también por otros artistas como Morera y Beruete. A partir de 1884 los árboles en flor se convirtieron en un elemento principal de su temática. En su obra halló la luz no sólo por medio del ambiente característico de Velázquez o del Impresionismo, sino más bien por el uso y conocimiento que tuvo de la técnica del pastel, mantuvo los fondos sin preparar, siendo el blanco del papel lo que haría irradiar claridad a su pintura.

Aunque la idea finalmente no se llevó a cabo. A finales de los años ochenta entró a formar parte del grupo, que capitaneado por Casto Plasencia (1846-1890)<sup>572</sup>, pretendía crear un núcleo de pintores a semejanza del grupo de Barbizon, en torno a un lugar de veraneo, Muros de Pravia en Asturias. Otro de los temas principales de su obra fue el

---

<sup>572</sup>A este pintor se le hace referencia en la obra de: LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: (1987), 504-507.

paisaje asturiano. En los últimos años de su vida se dedicó, preferentemente, al grabado, falleciendo finalmente en 1918.

Como señala este autor, “Nunca falta a los cuadros de Lhardy esa delicadeza exquisita que revela cultura de espíritu, llegando en la expresión de esta nota hasta transmitir el poético encanto a veces sensual de la Naturaleza en calma con todos sus apacibles atractivos.”<sup>573</sup>

Una de sus obras, en la que se puede observar el interés naturalista de Lhardy es:

*Pinos de Cercedilla (Figura 72)*: Es una obra bastante desconocida que presentó a la Exposición Nacional de 1897. Sobre esta y, en general, el estilo de Lhardy es interesante el siguiente texto:

“Revela este cuadro el empeño hace tiempo manifestado por Agustín Lhardy, de estudiar el natural sin preocupaciones de factura. (...) nada se le puede pedir como dibujante, y éste es un mérito, pues tan necesitado está el paisajista de caracterizar las plantas y el país que estudia, como el pintor de figura los tipos; pero falta a su cuadro, ejecutado con el paciente esmero del que trabaja animado por la más simpática sinceridad, lo que produce la impresión, alma, asunto de todo paisaje; el color.

Uno de los infinitos aspectos del Guadarrama, quizá el menos interesante por el color, ó por lo menos el de expresión más difícil, lo ofrecen esos pinares de un verde oscuro que con su monotonía se enseñorean del suelo, donde no consienten ni las malezas de variado color y artísticas formas tan abundantes en el monte: sólo á la luz crepuscular producen esas masas contrastes capaces de causar emociones vivas. A la de pleno día cernida á través de las nubes, resultan pesados sus conjuntos y sin el misterio de las grandes sombras.

Lhardy hizo estudiando el natural cuanto pudo, y es tanto, que se le deben alabanzas; pero la luz fría de su cuadro, el desgredado ramaje del pino negral y la monotonía del color verde oscuro, ofrecen un conjunto de tan escaso interés colorista, que el espectador, admirando la justeza plausible con que está hecho, no llega á interesarse. Por eso no se ha mirado este cuadro con la simpatía que por su trabajo y desde el punto de vista técnico merece”<sup>574</sup>.

*(La exposición nacional de Bellas Artes de 1897)*

---

<sup>573</sup> *La exposición nacional de Bellas Artes de 1897*, reproducción autotípica de las obras más notables. reseña crítica, por don francisco alcántara, Madrid, 17 v. signatura rev-169, cuaderno nº 18, pp. 274 y 277

<sup>574</sup> *La exposición nacional de bellas artes de 1897*, reproducción autotípica de las obras más notables. reseña crítica, por don francisco alcántara, Madrid, 17 v. signatura: rev-169, cuaderno nº 3, p. 37.

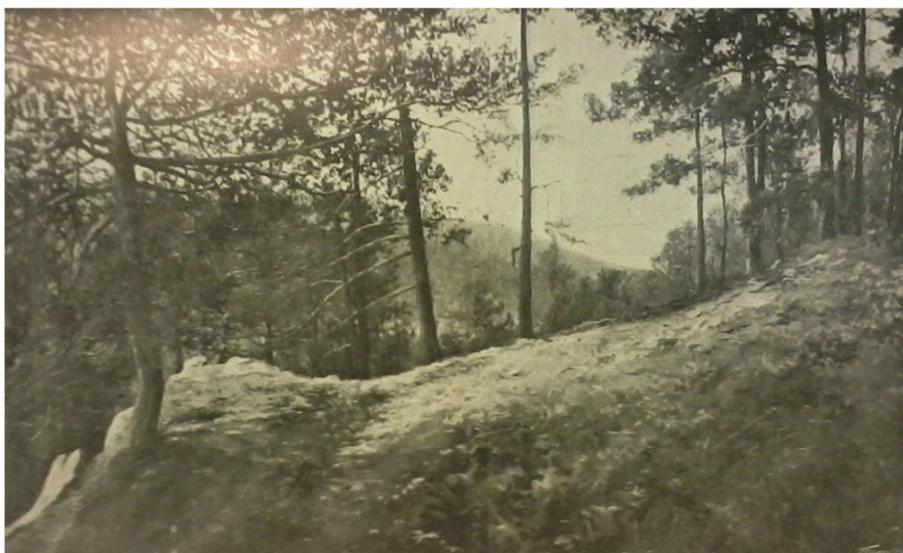


Figura 72: *Pinos de Cercedilla*, Agustín Lhardy, 1897, Paradero desconocido.

En 1898 fue enviada desde Europa a la XXIII Exposición de Bellas Artes de México, junto con otras obras de otros artistas españoles como Muñoz Degraín y Emilio Sala.

#### DARÍO DE REGOYOS (1857-1913)

Este pintor fue clave en la renovación de la pintura del siglo XIX, especialmente en el género de paisaje, al que hizo progresar hacia una síntesis de los estilos más importantes de Europa en aquellos momentos: impresionismo, puntillismo y expresionismo. Aunque era asturiano de nacimiento, pasó su niñez y su adolescencia en Madrid, donde inició sus estudios artísticos en la Academia de San Fernando, interesándose por el paisaje gracias a su maestro Haes. En 1879 Regoyos decidió viajar a Bruselas, el motivo que le hizo tomar esta decisión fue “La necesidad vital e intelectual de buscar y encontrar la modernidad”<sup>575</sup>. La pintura española estaba pasando por momentos difíciles desde principios del siglo XIX como consecuencia de distintos factores como las guerras civiles y coloniales, la incertidumbre de la economía nacional, la desconfianza de la política colonial, la desaparición del mecenazgo tradicional de la Iglesia y de la nobleza, y el aislamiento de los procesos estéticos europeos por la

---

<sup>575</sup>VALDÉS FERNÁNDEZ, MANUEL: “Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900”, *De arte: revista de historia del arte*, nº 3, 2004, p. 166.

Academia. Muchos artistas, como Darío de Regoyos, a finales ya de la década de 1870 consideraban que París, donde reinaba el Impresionismo ya no era el centro de creación único, exclusivo y moderno. Por su parte, Viena todavía no era la ciudad vanguardista en la que se convirtió a finales en 1890. Cuando Regoyos llegó a Bélgica, reino independiente desde 1831, se encontró con un país industrial, rico, próspero y, sobre todo, con una gran actividad cultural. En Bruselas, Regoyos, al igual que había hecho con anterioridad Haes, recibió clases de Joseph Quinaux (1822-1895), un paisajista tardo-romántico que se centró en los efectos más poéticos de la naturaleza.

En 1884, se creó el grupo de *Les XX*, del que formó parte Regoyos. De esta forma conoció a los pintores más inquietos y vanguardistas del momento, como Pissaro. Entre las funciones de este grupo estaba organizar exposiciones anuales en lugares públicos como el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en las que cada miembro podía exponer seis obras que luego quedaban recogidas en un catálogo. Paralelamente, se desarrollaban conciertos, conferencias, etc. Pictóricamente, “*Les XX* inspirándose en el impresionismo, buscaron trascender la pura objetividad de la mirada para descubrir la fuerza expresiva de las formas y del color”<sup>576</sup>.

En 1882 regresó a España con Contantin Meunier (1831-1905)<sup>577</sup>, Théo van Rysselberghe (1862-1926)<sup>578</sup> y Frantz Charlet (1862-1928)<sup>579</sup> para realizar un viaje por Andalucía y Marruecos, componiendo una serie de obras que se expusieron en Bruselas en 1883. Intervino en las exposiciones del salón de *Les XX* y en el Salón de Artistas Independientes de París, demostrando su conocimiento de las dos tendencias imperantes en Europa. A partir de 1890 residió en San Sebastián hasta 1911. Entonces su pintura se vinculó a paisajes norteños, a los temas rurales y marinas, en los que continuó su interés por el puntillismo y la fragmentación del color. *Playas de San Sebastián* (1893) y *Toros*

---

<sup>576</sup> VALDÉS FERNÁNDEZ, MANUEL: (2004), 171.

<sup>577</sup> Sobre este artista se pueden encontrar diversos títulos: VANDEPITTE, FRANCISCA: *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse, Gand, Snoeck*; Bruselas, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2008, 128 p.

<sup>578</sup> Destacamos dos estudios: FELDKAMP, RONALD: *Theo Van Rysselberghe 1862-1926*, Bruxelles, Ed. Racine, 2003, 535 p.; MARET, FRANÇOIS: *Theo Van Rysselberghe*, Anvers, Ministère de L'Instruction Publique, 1948, 40 p.

<sup>579</sup> Véase: CLEMENT, RUSSELL T: *Neo-impressionist painters: a sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Theo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*, Westport (EE.UU), Greenwood Press, 1999, p. 269.

en *Pasajes* (1900), son característicos de esta etapa. Dos años antes de morir estuvo una pequeña temporada en Granada hasta que marchó a Barcelona, donde pasó los últimos días de su vida.

En 1889 se publicó la obra literaria *España Negra*, escrita por Emile Verharen e ilustrada por Darío Regoyos. En ella aparecen textos e imágenes del viaje que ambos realizaron por España. Anteriormente, esta obra, aunque con algunas diferencias, fue publicada por entregas en la revista *Luz*.

Regoyos no era un pintor de *plein air*, contemplaba la realidad y recogía sus observaciones en apuntes y bocetos, posteriormente ya hacía la composición “(...) según sus especulaciones expresivas y simbólicas derivadas de la síntesis de la naturaleza, figuras, luz, color”<sup>580</sup>.

Como señala Valdés Fernández, “La obra de Regoyos no debe ser estudiada a través de una fragmentada subdivisión en etapas; no hay cambios de método en su pintura; sí de concepto. Observa el mundo con una mirada regeneracionista, en la que dominan los aspectos de la realidad vistos bajo una óptica intimista, presentes en gran parte de su obra, y aspectos de la realidad bajo una óptica expresiva y, a veces crítica, dominada por el espíritu de la *España Negra*, que es dominante en su pintura al menos hasta 1900”<sup>581</sup>.

Una breve muestra de su obra es la siguiente:

*Paisaje nocturno nevado. Haarlem*, 1886 (**Figura 73**): Representa un canal de Haarlem en el mes de enero de 1886, en el que Regoyos captó de forma magistral la quietud y soledad del frío invierno en una noche con nieve recién caída. La composición en esta obra es la tradicional en Regoyos: divide el espacio por medio de líneas oblicuas y horizontales, también sitúa el centro de observación por encima de la altura humana; utiliza los efectos de luz y las sombras como medio de expresión, dando el contraste adecuado y logrando una armonía general extraordinaria. Regoyos, desde sus primeros pasos como pintor, sintió una gran predilección por los efectos de luz, siendo numerosos

---

<sup>580</sup> VALDÉS FERNÁNDEZ, MANUEL: (2004), 179.

<sup>581</sup> VALDÉS FERNÁNDEZ, MANUEL: (2004), 174.

sus óleos con esta temática. En este cuadro el protagonista puede decirse que es «la quietud de la noche», que le da un contenido poético y misterioso a la obra, situándose su estilo en el entorno simbolista. La influencia artística en la realización de obras como ésta hay que buscarla en su intensa amistad con los poetas y escritores Émile Verhaeren (1855-1916)<sup>582</sup>, Maurice Maeterlinck (1862-1949)<sup>583</sup> y Georges Rodenbach (1855-1898)<sup>584</sup>, que formaron parte del movimiento simbolista literario belga.

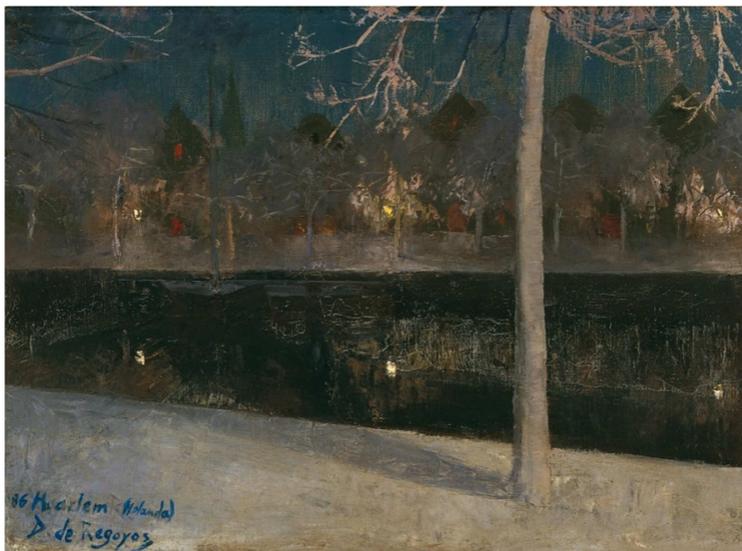


Figura 73: *Paisaje nocturno nevado*. Haarlem, Dario de Regoyos, 1886, Óleo sobre lienzo, 87 x 119 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

*Paisaje de Hernani*, 1900 (**Figura 74**): Representa una vista panorámica parcial de Hernani, a la derecha de ella (sin pintar) queda la parte monumental de la ciudad, en primer plano a la izquierda se puede ver el puente viejo y detrás el monte *Adarra*, sobre el cual quedan todavía restos de nieve, que sitúan en invierno la estación del año en que fue llevada a cabo. En esta obra se muestra el Regoyos definitivo, que recopila todo su saber hacer en esta vista invernal, donde la luz del sol del atardecer está perfectamente recogida en los edificios y en las sombras arrojadas y propias que caracterizan tantas obras de este artista. También como es tradicional en él, la figura humana forma parte

---

<sup>582</sup> Véase: ZWEIG, STEFAN: *Verhaeren*, Boston, Houghton Mifflin, 1914, 274 p.

<sup>583</sup> Sobre éste podemos destacar: MARTÍNEZ SIERRA, GREGORIO: *Teatro de ensueño: La intrusa (de Maurice Maeterlinck)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 318 p.

<sup>584</sup> Consúltese: MOSLEY, PHILIP: *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, 211 p.

inseparable de este paisaje, pero en este caso, sólo son mujeres las que aparecen en el cuadro, generalmente trabajando. Regoyos siempre representaba en sus obras a la mujer vasca como una mujer trabajadora y frecuentemente solitaria. En la composición de esta obra, las líneas horizontales son las que sirven para distribuir el espacio pictórico, también las líneas diagonales ayudan en la composición. La profundidad del paisaje la logra graduando los tonos malvas, marrones y verdes, consiguiendo una impresión perfecta de la luz y del paisaje, completada con un cielo cargado de pequeños cúmulos que filtran la luz solar sobre los montes, consiguiendo una impresión perfecta del momento que representa.

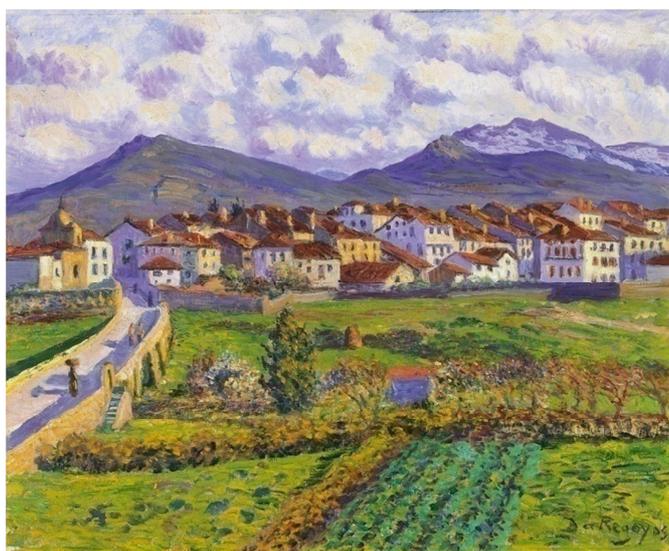


Figura 74: *Paisaje de Hernani*, Darío de Regoyos, 1900, Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

*Los almendros en flor*, 1905 (**Figura 75**): Representa una escena del litoral mediterráneo español en los meses de enero o febrero, desconociéndose la localización exacta del lugar representado. En este paisaje aparece, como era habitual en Regoyos, la presencia de una figura humana, en esta ocasión en el centro del cuadro; es raro encontrar en su obra paisajes en los que no aparezcan personas. Como anécdota, el autor incorpora una sombrilla de color rojo, frecuente en los cuadros impresionistas de Monet y de su íntimo amigo, Camille Pissarro. La composición de esta obra, pintada desde la terraza de una casa próxima, está formada por líneas horizontales (de las riberas del río y del horizonte) y oblicuas (del sendero), entre las que distribuye los espacios, consiguiendo un conjunto perfectamente equilibrado. A ello une su extenso

conocimiento de la técnica divisionista, que le permite conseguir un campo verde lleno de color y variedad gracias a la pincelada puntual empleada, logrando un contraste perfecto con los senderos que perdieron su manto vegetal por la circulación frecuente de carros y personas. Conviene destacar además la habilidad del pintor para conseguir la textura adecuada de este tipo de caminos. La presencia de los almendros en flor revela la zona mediterránea a la que pertenece. El conjunto de árboles es utilizado por el autor para disimular lo que existe detrás de la tapia situada a la derecha de la obra, que, sin embargo, puede adivinarse al ver emerger detrás de ellos las copas de los cipreses.

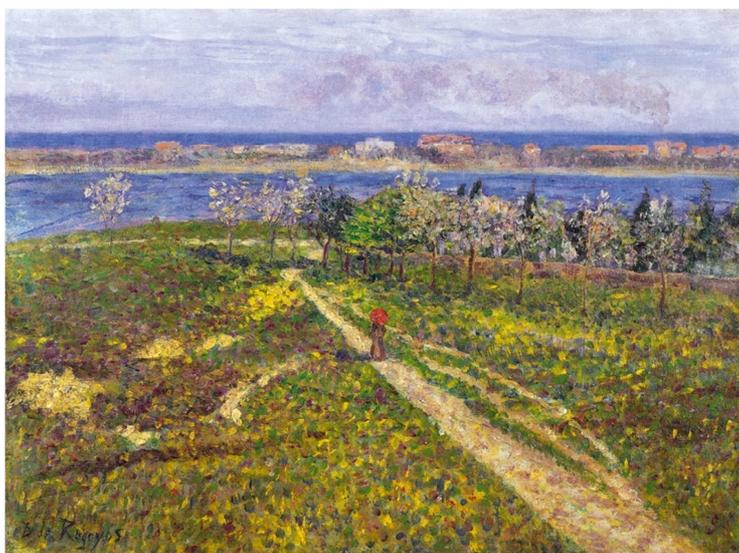


Figura 75: *Los almendros en flor*, Darío de Regoyos. 1905, Óleo sobre lienzo, 46 x 61 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

#### AGUSTÍN RIANCHO (1841-1929)

Es uno de los más destacados pintores paisajistas españoles de finales del siglo XIX. De origen muy humilde, desde niño estuvo tutelado por el impresor José María Martínez mientras se formaba como dibujante. En 1858 llegó a Madrid, donde ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en la que tuvo como maestro a Carlos de Haes. Posteriormente, se instaló en Amberes (Bélgica), donde continuó sus estudios con Jean Pierre François Lamorinière (1862-1867). Después residió en Bruselas desde 1867 hasta 1883, época en la que entró en contacto con la Escuela de Barbizon, de la que recibió una gran influencia. En la capital belga se unió al grupo de creadores de la revista *L'Art Libre*, con la que colaboró entre 1871 y 1878. Participó en varias citas

artísticas, como el Salón de Amberes de 1873 y la Exposición Internacional de Bellas Artes de Namur (1874). Después regresó a España, y pasó cinco años en Valladolid. Al no encontrar apoyos económicos que le permitieran permanecer en Castilla, regresó definitivamente a Entrambasmiestas, su pueblo natal, donde se dedicó a pintar el paisaje montañoso. Durante estos años realizó obras de equilibrado naturalismo como *La Cagigona* (1905). Participó en exposiciones, tanto colectivas como individuales, las últimas en 1922 y 1923. Finalmente, falleció en Santillana del Mar en 1929.

Aunque en un primer momento su estilo era realista, a partir de 1923 evolucionó hacia formas más personales, reflejando no tanto el paisaje sino la impresión que éste provocaba en el pintor. Su dibujo era riguroso y detallado al principio, mientras que al final es mucho más relajado y menos pormenorizado. En cuanto a la pincelada también ocurre lo mismo, su trazo pictórico era corto y detallista en los cuadros de la primera época, y en los del final era más rápida y vigorosa. Su etapa de Valladolid es más luminosa, pero la que más destaca es la obra realizada en su pueblo natal, primero con esa fase de paisajes reales y, luego, con la otra plena de libertad. En su última gran etapa, se puede apreciar un paulatino abandono de los postulados del realismo, para lograr una expresión de la naturaleza sorprendente y salvaje.

Algunas obras que muestran las características de este artista son:

*Bañándose en el río* (1866) (**Figura 76**): Pintado en su época de Amberes bajo la tutela de Lamorinière, la obra recuerda la pintura de paisaje holandesa del siglo XVII, por su concepción rotunda y monumental de la naturaleza en la que el elemento humano es un componente mínimo.



Figura 76: *Bañándose en el río*, Agustín Riancho, 1866, Óleo sobre lienzo, 85 x 132'5 cm, Gobierno de Cantabria, España.

*Paisaje nevado* (1886) (**Figura 77**). A su regreso de Bélgica, Riancho acometió un ejercicio, pintar un paisaje cubierto por la nieve, que sin duda despertó su interés, esforzado como estaba en consumir su aprendizaje de la ciencia paisajística.

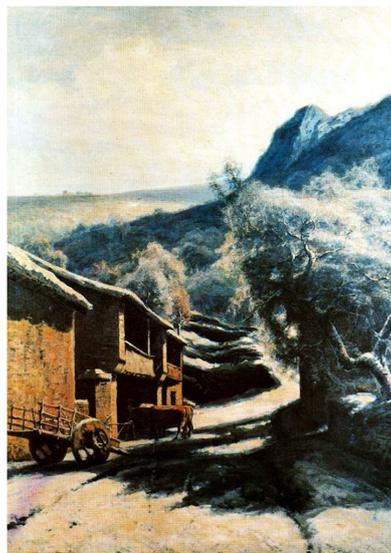


Figura 77: *Paisaje nevado*, Agustín Riancho, 1886, Óleo sobre lienzo, 165 x 117 cm, Gobierno de Cantabria, España.

Aunque de estos pintores fueron muy importantes para el desarrollo de la pintura de paisaje española y seguían preceptos institucionistas, aparte de Beruete y Morera, uno de los pintores que estuvo más directamente vinculado con la I.L.E fue Sorolla.

Es muy importante recordar, que en el caso de la historia de la pintura de paisaje española, se añaden una serie de consideraciones, para poder comprender la importancia y el valor simbólico que ha tenido el género en España, que no fue sólo una mimesis del paisaje realista francés o de los modelos impresionistas, sino que aportó a ellos unas diferencias.

En primer lugar, es importante remarcar el retraso que llevaba la pintura de paisaje en España con respecto a Europa. Mientras en Francia el Premio de Paisaje Histórico data de 1817, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando reconoció la categoría del género en 1844, creando la Cátedra de Paisaje el 14 de mayo. La pintura de paisaje que se realizaba en la Academia por aquellos momentos era una pintura que todavía idealizaba la realidad, pero ésta adquirió mayor importancia en las últimas décadas del siglo XIX e irá aceptando el Realismo. La pintura de paisaje española de esta época estaba fuertemente vinculada a los postulados de la Institución Libre de Enseñanza. España vivía por aquellos años un singular proceso histórico de decadencia, resistiéndose a cualquier renovación, existía la idea extendida de que sólo por aquellos senderos se perpetuaba la tradición española de los años más gloriosos de nuestra Historia: ejemplo de esta postura era la importancia que se le otorgaba en los círculos oficiales a la Pintura de Historia. De este espíritu decadente eran conscientes parte de los intelectuales, la mayoría de ellos estaban ligados a la I.L.E. Pintores, escritores, críticos de arte y científicos escucharon y participaron de las nuevas ideas promocionadas por Giner de los Ríos y los fundadores de la I.L.E, pero el contacto con esta cultura no habría de producir exactamente una actitud mimética, sino que se usó con unos criterios propios y particulares en la empresa de regenerar el país mediante una educación especial. Este colectivo se puso en acción a la búsqueda de una nueva jerarquía de valores en todos los campos: la investigación del folklore, de las costumbres, la revalorización de toda nuestra cultura olvidada era su meta. Contra todo y contra casi todos, la pintura de paisaje iba ganando sus puntos, aumentaba con rapidez el número de alumnos matriculados en esta disciplina de la Escuela de Bellas Artes. Una nueva expresión artística se iba fraguando a la búsqueda de nuevas señas de

identidad, en el afán por reconocerse en el suelo y en la naturaleza diariamente vivida. Por esta razón comenzaron a variar los lugares elegidos para la pintura de paisaje y estos adquirieron un aspecto más auténtico, más identificado con el paisaje español: en especial con el paisaje de la España Central, el de Castilla. Todo esto responde a la idea de la I.L.E según la cual uno de los motivos de nuestra alienada conciencia nacional había sido el de no haber logrado hallar una identificación con nuestro propio paisaje.

Como hemos visto, donde primero se reafirmaron las tendencias realistas de la pintura es en el paisaje. El interés por la idealización de la naturaleza dejó paso a una corriente de interés por la realidad concreta, comenzada por Carlos de Haes. Era necesario establecer y justificar otros valores estéticos que se basaran en la nueva ética de regeneración. Los temas preferidos son Castilla, como lugar que representa a España (conciencia nacional) y la Sierra de Guadarrama, que muestra su gusto por la naturaleza y la montaña. La montaña española fue integrada en la temática pictórica muy tardíamente, siendo uno de los primeros temas a este respecto las pinturas realizadas en los Picos de Europa por Haes y sus discípulos a partir de 1874. Si bien la montaña castellana había comenzado a ser considerada recientemente por artistas y geólogos, la totalidad del paisaje castellano necesitaba todavía mucho de una reconsideración tras años de desprecio. La llanura había sido tachada de monótona y lo que Giner hizo fue diferenciar muy sutilmente lo monótono de lo uniforme, apoyándose en la apreciación de lo contrastado, de corte romántico, dio valor estético y moral a un paisaje en supuesta lucha entre los dos términos que lo han definido siempre, esto es, la montaña y lo llano. El contraste es donde según Giner, radica su fuerza o su grandeza. Destaca la intensidad con la que se percibía especialmente El Guadarrama, en el caso de Morera, a través de espacios de alta montaña, como los del Puerto de la Morcuera, Puerto de Canencia, la Fuentefría, Miraflores, Peñalara y Manzanares el Real, con atención a aspectos morfológicos y de vegetación. En el caso de Beruete, a través de panorámicas serranas desde la Moncloa, el Plantío o El Pardo, dentro de la tradición de los paisajes velazqueños y con una impronta romántica que expresa lo infinito mediante la lejanía y la distancia.

La pintura de paisaje española está íntimamente relacionada con la literatura de esos años. El género literario de paisaje, fue fuertemente cultivado por los componentes de la

Generación del 98 a partir de 1900 sobre todo. El 98 se relacionó con las artes plásticas, no sólo en cuanto al gusto y conocimiento por la historia de la pintura española del pasado, sino por la curiosidad y conocimiento de la pintura contemporánea: Pío Baroja (1872-1956)<sup>585</sup>, Miguel de Unamuno (1864-1936)<sup>586</sup>, José Martínez Ruiz Azorín (1873-1967)<sup>587</sup>, etc, amaron el paisaje castellano y admiraron a sus pintores. Se consideró que la representación de la naturaleza estaba cargada de formas simbólicas, construida con un lenguaje que hacía referencias no sólo a lo que se copiaba, sino a lo que se sentía, mediante el uso de maneras retóricas en muchas ocasiones comparables a las literarias, llegándose a producir un trasvase terminológico entre pintura y literatura en cuanto a éste género se refiere, muy reforzado por el hecho de que esta clase de género literario nació ligado a la pintura.

Pero como hemos señalado, la pintura de paisaje que se realizó en España también tuvo un carácter propio, el cual radicaba en el gran interés por los clásicos, Velázquez y El Greco fundamentalmente, que tienen estos pintores. Los pensadores y pintores próximos a la Institución vieron en ambos pintores la representación más genuina de nuestra pintura nacional, en gran parte por estar asociados en su temática a la castellanidad a la que continuamente se remitían. Miraron los fondos de paisaje velazqueño con melancolía, eligiéndolos como modelo a recuperar, dentro de una poética lírica, tendente a la evasión en la contemplación natural de aquellos panoramas que habían servido de modelo a la pintura del Barroco y con los que identificaban el espíritu español. El fondo utilizado por Velázquez en el *Retrato del príncipe Baltasar Carlos* (1635), se integró a la iconografía del paisaje español con un carácter casi mítico, y uno de los pintores que primero lo asumió fue Beruete. Tampoco Beruete olvidaría el ejemplo de El Greco, aunque lo interpretaría a su manera. Toledo fue para él

---

<sup>585</sup> Entre la amplia bibliografía, podemos destacar los siguientes títulos: BELLO VÁZQUEZ, FÉLIX: *El pensamiento social y político de Pío Baroja*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, 352 p.; BRETZ, MARY LEE: *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979, 470 p.; PÉREZ FERRERO, MIGUEL: *Vida de Pío Baroja: el hombre y el novelista*, Barcelona, Destino, 1960, 316 p.; MANINER, JOSÉ CARLOS: *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, 455 p.

<sup>586</sup> Destacamos los siguientes ensayos: JUARISTI, JON: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2012, 520 p.; LLORENS GARCÍA, RAMÓN F.: *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1991-1992, 132 p.; ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, 406 p.

<sup>587</sup> Consúltese: ALFONSO, JOSÉ: *Azorín: en torno a su vida y a su obra*, Barcelona, Aedos, 1958, 284 p.; BERNAL MUÑOZ, JOSÉ LUIS: *Tiempo, forma y color, el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, 171 p.; RISCO, ANTONIO: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980, 284 p.; WALLIS, ALAN: *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, 142 p.

una imagen repetida, desde los paisajes de los alrededores hasta las entradas de la ciudad y sus mismas calles. Tras Madrid y Toledo, pintó Beruete casi todos los alrededores de las ciudades castellanas, Cuenca, Ávila, Segovia, Soria, etc.

Toda esta corriente de reconstrucción de los modelos de paisaje nacional, fue un proceso que, partiendo del Romanticismo, venía rompiendo en Europa con el arte tradicional. La naturaleza pasó a ser proyección del hombre y su medio, al arrancar de una visión panteísta expresada a través de un idealismo subjetivo.



## CONCLUSIONES

En el siglo XIX España consiguió un pequeño atisbo de modernidad gracias a hombres como Santiago de Tejada y Julián Sanz del Río que introdujeron el Krausismo en España. Esta doctrina, de cierta relevancia en la Europa del momento llegó a nuestro país, con un objetivo muy claro por parte de sus introductores: crear un cambio en la sociedad española.

El Krausismo tuvo un gran número de seguidores entre ciertos grupos de jóvenes españoles, sobre todo, estudiantes de Derecho y Filosofía, aunque también contó con muchos detractores, entre ellos los neocatólicos. Dichos jóvenes continuaron con el objetivo de llevar a cabo un cambio en la sociedad, llegando a la conclusión de que el camino para la regeneración de la sociedad española pasaba por medio de la educación.

Tras intentar crear cambios en el sistema educativo público español y ver que era algo muy complicado de conseguir por la complicada situación política del país y por la gran influencia que todavía tenía la Iglesia católica, estos jóvenes, convertidos en importantes intelectuales de la época, crearon en 1876 la Institución Libre de Enseñanza. Ésta era un centro privado en el que aplicar nuevos principios educativos, con una nueva metodología y con el fin de conseguir poco a poco el tan deseado cambio. Se ha querido ver la I.L.E como el más claro precedente del movimiento que aparecería en toda Europa a principios del siglo con el nombre de “educación nueva”.

Como fundador principal de la Institución Libre de Enseñanza siempre ha destacado el nombre de Francisco Giner de los Ríos, y como uno de sus principales profesores el de Manuel Bartolomé Cossío, pero a dicha entidad hay muchos otros nombres unidos, bien porque colaboraron en ella directamente, o porque formaron parte de alguno de los centros que de ella derivaron: Museo Pedagógico Nacional, Junta para la Ampliación de Estudios, Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela.

Este centro regido por los principios filosóficos del Krausismo, aunque adaptados a las necesidades españolas, también estuvo influido por otros sistemas como el Positivismo, lo cual dio lugar a lo que se ha venido en denominar Krausopositivismo.

En cuanto a métodos pedagógicos, la gran influencia en la Institución Libre de Enseñanza fue el sistema de Fröbel, que representaba una gran novedad para la España de aquellos momentos, pero además la acercaba a lo que se estaba desarrollando en materia educativa en el resto de Europa.

El objetivo de la I.L.E era por tanto la regeneración de la sociedad española a través de la educación, pero consideraban que en ella había dos ideas clave que debían prevalecer para conseguir dicho fin: el arte y la naturaleza. Es en este punto en el que en la ILE se observa una gran influencia que deriva del pensamiento romántico: la idea dual de la naturaleza, la influencia de la *Naturphilosophie*, el interés por la ciencia geográfica, la consideración del paisaje como elemento para despertar la conciencia nacional, la pasión por la excursiones y la montaña y la gran predilección por la pintura de paisaje.

El interés por la pintura de paisaje, no sólo venía del Romanticismo sino que, en ella se compendian todas las teorías sobre arte y naturaleza de la I.L.E. Este género experimentó su desarrollo gracias a las ideas que esta institución preconizaba. Era otra manera de conocer el entorno, de conseguir la tan ansiada conciencia nacional. No sólo se utilizaron nuevas técnicas, sino que se empiezan a representar lugares que hasta el momento eran prácticamente desconocidos. Pero la Institución Libre de Enseñanza no tuvo un carácter centralizador, sino que llegó a otras regiones de España como Valencia, donde tuvo una gran influencia en diferentes ámbitos.

Como escribe Molero Pintado “(...) de ningún modo la Institución puede ser interpretada como una experiencia educativa de laboratorio, como la de unos hombres que reflexionan y teorizan en soledad y luego publican sus conclusiones. Su programa fue ante todo una oferta de vida, de ajuste del hombre nuevo a una nueva realidad que definen y aclaran con el ejemplo de sus conductas”<sup>588</sup>. Para finalizar, el mismo autor

---

<sup>588</sup> MOLERO PINTADO, ANTONIO: (2000), 12.

---

resume muy bien el papel de la Institución Libre de Enseñanza “¿Qué significó la Institución? (...) Ante todo una llamada de atención a la conciencia española, un aldabonazo serio sobre el presente y cómo construir el futuro”<sup>589</sup>.

---

<sup>589</sup> MOLERO PINTADO, ANTONIO: (2000), 15.



## **TERCERA PARTE**

# **INSTITUCIONISMO Y PINTURA DE PAISAJE EN VALENCIA**

## **INTRODUCCIÓN: LA ILE Y SU DIFUSIÓN POR LA GEOGRAFIA ESPAÑOLA: VALENCIA**

Como ya hemos podido observar a lo largo de este trabajo, la obra de la Institución Libre de Enseñanza no sólo se dio y permaneció en Madrid, sino que se extendió a otras provincias de España como Oviedo, Sevilla, Barcelona y Valencia, llegando incluso a traspasar fronteras: Portugal, Argentina, Puerto Rico y México.

Giner estaba, especialmente, interesado en extender el institucionismo a Valencia, deseo que se vio cumplido cuando algunos intelectuales relacionados con el krausismo y el institucionismo, la mayoría discípulos de éste, llegaron a Valencia y se convirtieron en personajes destacados con diferentes cargos, la mayoría de ellos relacionados con la universidad. Este conjunto de intelectuales no sólo irradió el pensamiento institucionista por la zona valenciana sino que éste quedó reflejado en múltiples ámbitos: universitario, jurídico, artístico, literario, etc.

Es importante hacer una breve descripción de la situación histórica y social de la zona valenciana en estos momentos del siglo XIX. Esta centuria destacó por la revolución agraria favorecida por la exportación. La clase social predominante era la burguesía que se dedicaba, principalmente, a la industria y al comercio, y contaba con importantes extensiones de tierras. A finales del siglo, los movimientos internacionales llegaron al territorio valenciano. La sociedad quedó dividida, por un lado estaba la oligarquía financiera y terrateniente que aceptaba el sistema económico de la

Restauración, y por otro la burguesía comercial que adoptó posturas más liberales y republicanas. Se puede señalar que fue una auténtica etapa de esplendor de la cultura valenciana a todos los niveles. A nivel arquitectónico se implantó el Modernismo<sup>590</sup>; en literatura destacó la figura de Blasco Ibáñez; en pintura rigió, en un primer momento, el costumbrismo para pasar posteriormente al realismo con figuras como Muñoz Degrain, Gonzalo Salvá (1845-1923)<sup>591</sup>, Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo (1849-1916)<sup>592</sup>, José Benlliure, entre otros muchos destacados artistas; y en música destacó la figura del compositor José Calixto Serrano Simeón (1873-1941)<sup>593</sup>. Esta etapa culminó con la Exposición Regional de Valencia de 1909<sup>594</sup> (del 22 de mayo al 22 de diciembre), una muestra comercial e industrial organizada por el Ateneo Mercantil de Valencia<sup>595</sup> e impulsada por su presidente Tomás Trénor Palavicino (1864-1913)<sup>596</sup>.

En esta tercera y última parte, analizaremos detenidamente las características endémicas del institucionismo valenciano, quiénes fueron los difusores de este

<sup>590</sup> En lo referido al Modernismo en Valencia, se pueden consultar: AA.VV: *El Modernisme en la Comunitat Valenciana = El Modernismo en la Comunidad Valenciana [exposició]:[Centre Cultural La Beneficència, del 17 de desembre de 1997 a l'1 de març de 1998]*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997, 381 p.

<sup>591</sup> Sobre este artista podemos destacar dos artículos utilizados para este trabajo: BONET SOLVES, VICTORIA: “Gonzalo Salvá Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia”, *Archivo de arte valenciano*, nº 70, 1989, pp. 89-92; ROGER VÁZQUES, G: “Gonzalo Salva Simbor”, *Archivo de arte valenciano*, nº 9, 1923, pp. 91-94.

<sup>592</sup> Veáanse: AA.VV: *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM, Madrid, Aldeasa, D.L. 2001, 422 p.*; ALCAIDE, JOSÉ LUIS: *Ignacio Pinazo, 1849-1916, Navarra, Museo Muñoz Sola, 2008, 183 p.*; CASTAÑO, ANTONIA: *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna, Madrid, Fundación Cultural Mafre Vida, 2005, 315 p.*; PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER; GARCÍA BARRAGÁN, ELISA: *Ignacio Pinazo, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2013, 118 p.*

<sup>593</sup> Es interesante la obra de FERRER ESCRIVÀ, VICENTA: *Josep Serrano Simeón*, Paiporta, Denes, 1998, 43 p.

<sup>594</sup> Para conocer mejor este acontecimiento llevado a cabo en Valencia, son importantes las siguientes obras: AA.VV: *El contexto artístico-cultural valenciano en torno a la Exposición Regional de 1909: ciclo de conferencias*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2010, 292 p.; AA.VV: *Economía, empresa y sociedad: La Exposición Regional Valenciana de 1909*, Valencia, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, 2009, 222 p.; BOIRA MAIQUES, JOSEP VICENT: *València i Barcelona: retorn al futur: l'Exposició Regional de 1909*, València, Edicions 3 i 4, 2006, 171 p.; GIL SALINAS, RAFAEL; MILLÁN, MARIA JOSÉ: *El Ateneo Mercantil y la exposició valenciana de 1909: el espectáculo de la modernidad o la modernidad como espectáculo*, Valencia, Ateneo Mercantil de Valencia, 2009, 301 p.; PÉREZ PUCHE, FRANCISCO: *Valencia 1909: la Exposición Regional Valenciana*, València, Ajuntament de València, 2009, 333 p.

<sup>595</sup> En relación a esta institución consúltese: GIL SALINAS, RAFAEL: *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni Artístic, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Universitat 1998, 235 p.; MARTÍ SORO, JOSÉ: *Crónica del Ateneo Mercantil (1879-1978)*, Valencia, [s.n.], 1979, 517 p.; VILLAR CRU, JOSÉ: *Entidades culturales valencianas: el Ateneo Mercantil y su proyección cultural en Valencia*, Valencia, Escuela Social de Valencia, 1980, 90 p., Tesis de licenciatura.

<sup>596</sup> Para profundizar en la figura de Tomás Trenor y su familia, destacamos el catálogo: AA.VV: *Trenor: l'exposició d'una gran família burgesa [exposició]: [Centre Cultural La Nau, Universitat de València... 26 de maig - 25 d'octubre de 2009]*, València, Universitat de València, 2009, 280 p.

pensamiento en Valencia y, también, haremos referencia a los centros educativos que se abrieron en la zona siguiendo los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza.

Finalmente, prestaremos especial atención a la incidencia del institucionismo en el ámbito artístico, concretamente, estudiaremos el papel que pudo tener en el desarrollo de la pintura de paisaje realizada en la zona. Analizaremos qué aspectos del institucionismo pudieron influir en la zona valenciana para que se desarrollara a finales del siglo XIX una nueva pintura de paisaje, y estudiaremos la obra de ciertos artistas que, influenciados por esta, presentan en su producción características institucionistas.



## CAPÍTULO 7. EL INSTITUCIONISMO EN VALENCIA

El grupo insitucionista, en general, y el valenciano, en particular, surgió de las explicaciones que sobre la teoría krausista daban Nicolás Salmerón y Francisco Giner en la Universidad<sup>597</sup>. El núcleo institucionista valenciano está conformado por intelectuales de orígenes diferentes: Eduardo Pérez Pujol (1830-1894) de Salamanca, un único valenciano Eduardo Soler y Pérez (1845-1907)<sup>598</sup>, José Villó y Ruiz (1839-1907)<sup>599</sup> y Alfredo Calderón y Arana (1850-1907) de Madrid, y Aniceto Sela y Sampil (1863-1934)<sup>600</sup> de Asturias, aunque a estos nombres habrá que añadir otros que no conviene olvidar.

Los institucionistas del grupo valenciano pertenecían a familias de clase media o alta, y se instalaron en Valencia para ocupar cátedras universitarias o desarrollar la actividad periodística. Habían realizado estudios de Derecho o Filosofía y Letras, y una vez finalizados estos se dedicaron a la docencia universitaria, excepto Alfredo Calderón que se consagró al Periodismo.

A pesar de la distinta procedencia geográfica, se comprometieron en la regeneración de la sociedad valenciana, que llevaron a cabo a través de la Universidad, ya que todos eran catedráticos excepto Calderón; Pérez Pujol, Soler y Sela en la Facultad de Derecho y Villó en la de Filosofía y Letras. Calderón hizo su propia aportación desde el Periodismo. Precisamente, el momento de mayor importancia de la Universitat de València fue el período que abarca desde 1869 hasta 1907, es decir, desde el comienzo del rectorado de Pérez Pujol hasta la muerte, el mismo año, de Soler, Villó y Calderón. Algunos momentos claves del institucionismo valenciano fueron el Congreso Pedagógico de 1886, que supuso una continuación del Congreso Pedagógico Nacional de 1882, y el encuentro realizado en 1899 sobre la cuestión de la enseñanza en el país.

---

<sup>597</sup> Sirva de recordatorio que Nicolás Salmerón y Francisco Giner de los Ríos, íntimos amigos, impartieron clase en la Universidad Central de Madrid antes de la fundación de la Institución Libre de Enseñanza en 1876.

<sup>598</sup> En relación a su figura, podemos destacar algunos dos de los títulos utilizados en este trabajo: MATEU BELLÉS, JOAN F.: (2010), 139-169.

<sup>599</sup> Es de destacar su texto *Concepto fundamental del profesorado: discurso pronunciado el día 15 de diciembre de 1870 en la Universidad de Valencia*, Valencia, Imprenta de José Rius, 1870, 43 p.

<sup>600</sup> Para conocer mejor su pensamiento es interesante su obra *La educación nacional: hechos e ideas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910, 458 p.

Esta generación de intelectuales impulsó el trabajo experimental y diversas propuestas reformistas, se implicó en la cuestión social en Valencia, participó en las innovaciones sanitarias, en iniciativas económicas emergentes y en la política, sin desatender la educación que era considerada como la vía más segura para la regeneración social. En el contexto universitario, fomentaron la innovación educativa, las iniciativas de extensión universitaria, la modernización de facultades y servicios, y la autonomía universitaria. Algunos, especialmente Soler, fueron impulsores del excursionismo, convencidos del valor educativo del contacto con la naturaleza y el paisaje. Expresaban sus ideas mediante *El Mercantil Valenciano*, y tenían una importante presencia en otras instituciones valencianas como *El Ateneo Mercantil, Científico-Literario y Obrero*, la *Sociedad Económica de Amigos del País*<sup>601</sup>, la *Sociedad Valenciana de Agricultura*<sup>602</sup>, la *Caja de Ahorros*, y la *Cámara de Comercio*<sup>603</sup>.

El grupo institucionista valenciano mantuvo siempre una intensa relación con sus compañeros madrileños, especialmente con Francisco Giner, el cual guiaba las actividades de estos. Además, tenían contacto con el grupo de Oviedo y, aunque en menor grado, con el de Mallorca. Ejemplo del vínculo que existió entre el núcleo valenciano y el madrileño, son las colaboraciones de los miembros del primero en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, desde su creación en 1877 hasta su desaparición en 1936.

---

<sup>601</sup> Consúltese: AA.VV: 225 años de la *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia: [exposició]*, València, Fundació Bancaja, 2003, 323 p.; ALEIXANDRE TENA, FRANCISCA: *Catálogo documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia: 1776-1876*, Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 1978, 1006 p.; ALMELA I VIVES, FRANCESC: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Valencia*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1967, 38 p.

<sup>602</sup> Véase: AA.VV: *Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes: su pasado, presente y porvenir*, Valencia, [s.n.], 1970 (Talleres Gráficos Ripoll), 49 p.

<sup>603</sup> Podemos destacar: AA.VV: *90 años de vida corporativa: 1887-1977*, Valencia, Unicrom, 1977, 87 p.

### 7.1. Características del institucionismo valenciano

El institucionismo valenciano se conformó en torno a una serie de cuestiones básicas que le dieron cohesión. El principal nexo de unión del grupo fue la adscripción a la filosofía krausista, tanto a nivel jurídico como sociológico. Pérez Pujol estaba vinculado a esta corriente de pensamiento por su amistad personal con los krausistas madrileños, por sus lecturas y por la afinidad intelectual que mostró hacia los seguidores de Krause en España. Por su parte, Villó, Calderón, Soler y Sela debían su influencia filosófica a su paso por la Universidad Central de Madrid, donde había muchos krausistas, sobre todo alrededor de 1868, fecha en que Fernando de Castro aceptó su designación como Rector.

Los institucionistas valencianos tenían como principal objetivo la regeneración de la sociedad a través de la educación. Su pretensión no quedaba reducida sólo a enseñar e instruir, sino a educar. Para conseguirlo aceptaron como principio esencial del régimen escolar: la eliminación de exámenes, la coeducación, la enseñanza individual, la enseñanza cíclica, la sustitución de libros de texto por cuadernos de notas, la práctica de excursiones y, sobre todo, la libertad de cátedra y el laicismo escolar. Consideraban necesaria una reforma universitaria, pero no sólo a nivel estructural sino también metodológico.

Al tema del trabajo y la educación de la mujer, el institucionismo en Valencia también prestó especial atención. A nivel laboral, la situación de la mujer valenciana no era diferente a la de cualquier otro lugar de España: jornadas interminables, salarios bajos, sin atención a la maternidad, etc. Y a nivel educativo, la formación de la mujer estaba muy desatendida, y más en concreto, la de la mujer obrera. Los institucionistas valencianos intentaron cambiar esta situación tanto a nivel jurídico como formativo.

El amor a la naturaleza fue una característica común en todos los institucionistas. La Naturaleza había sido divinizada por los krausistas en su mística religiosa, por lo que tenía que ser ennoblecida, convertida en templo para albergar las obras del Creador. Los componentes del grupo valenciano, especialmente Soler, Sela y Calderón, hicieron

derivar este principio natural hacia una concepción educativa que, rompiendo el ámbito del aula, tomó contacto con la vida a través de la práctica de excursiones. Estas salidas no eran un mero pasatiempo sino que suponían un tipo de enseñanza unida a la experiencia activa. El objetivo era que los escolares adquirieran conocimientos sobre diversas materias: se destacaba la educación estética derivada de la contemplación del paisaje y de los monumentos; se valoraban los progresos que experimentaban los alumnos en la formación física; se favorecían determinados valores como la solidaridad, etc.

De las excursiones derivan las Colonias Escolares, introducidas en España por Manuel Bartolomé Cossío. La primera Colonia, que estuvo a cargo del Museo Pedagógico Nacional del que Cossío era director, se realizó a San Vicente de la Barquera (Santander) en 1887. Por su parte, la primera colonia escolar valenciana fue organizada por la *Sociedad protectora de los niños* de Madrid y Valencia en 1893 en las playas de El Cabañal. A esta le siguieron diversas colonias, sufragadas desde diferentes instituciones, hasta el paréntesis que supuso la Guerra Civil. Una vez terminada la contienda se retomó la realización de Colonias Escolares.

Finalmente, otra característica común del grupo valenciano es la tendencia al liberalismo republicano. El liberalismo era la vertiente política de la filosofía krausista. La actitud racionalista les ponía en contra del tradicionalismo y su pretensión armonizadora rechazaba tanto el colectivismo comunista que reprimía la libertad individual, como el individualismo que desconocía y rechazaba cualquier dirección superior. El liberalismo de los krausistas era de carácter progresista, obedecían la Constitución, participaron en la vida pública a través de los canales legales y pacíficos, practicaron la tolerancia, fueron exigentes respecto a las libertades democráticas y se mostraron partidarios del reformismo legal, se opusieron a la violencia y a la arbitrariedad, y centraron las aspiraciones en la educación del pueblo. Al liberalismo progresista se añadía un profundo sentimiento republicano. Lucharon contra la monarquía isabelina hasta su destronamiento y apoyaron la política de la Primera Revolución Española. El liberalismo republicano del institucionismo valenciano tenía conexiones con el de Vicente Blasco Ibáñez, lo cual dio como resultado la creación de

la Universidad Popular<sup>604</sup> de Valencia. Centro republicano importante, Valencia tuvo a través de la Universidad Popular, un foco de regeneración a partir de la educación. En 1905 y 1906 se sumaron al profesorado figuras de prestigio como el naturalista Eduard Boscà i Casanovas (1843-1924)<sup>605</sup>, también miembro del grupo institucionista valenciano.

En la reforma universitaria tenían como oponentes al grupo católico-conservador del que formaban parte el catedrático de Literatura, Romualdo Arnal Vicente (1876-1895)<sup>606</sup>, Rafael Rodríguez de Cepeda i Marqués (1850-1918)<sup>607</sup> y los hermanos Gadea Orozco<sup>608</sup> - José María (1854-1930) y Vicente (1841-1904), miembros del grupo católico-conservador de la Facultad de Derecho.

En Valencia, el institucionismo, sin embargo, no se interesó por el movimiento sociocultural de la *Renaixença*<sup>609</sup>, ya que no prestaba especial atención a los aspectos autóctonos. Según Blasco Carrascosa, “Per a ells s’havia de dotar Espanya d’un caràcter europeïsta que la fes tornar a incorporar-se als corrents cultural del “món civilitzat”. L’europeïsm, com a mesura de salvació nacional, fou un tema constant en plomes com la de Calderón a partir de 1888”<sup>610</sup>.

<sup>604</sup>Sobre la Universidad Popular son destacables dos publicaciones, que debido a su interés han sido de ayuda para este trabajo: ESTEBAN MATEO, LEON; LÁZARO LORENTE, LUIS MIGUEL: *La Universidad Popular de Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia, 1985, 127 p.; BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE: “La Universidad Popular”, *Escuela Moderna*, nº 142, 1903, pp. 39-41.

<sup>605</sup>En torno a este destaca la obra de SALINAS JAQUES, MARIA AMPARO: *Eduardo Boscà Casanoves (1843-1924), un darwinista valenciano*, València, Consell Valencià de Cultura, 2011, 269 p.

<sup>606</sup> Veáse su *Discurso crítico y apologético sobre D. Pedro Calderón de la Barca, leído en la solemne sesión literaria del 25 de mayo. en el gran patio de la Universidad de Valencia, conmemorando el segundo centenario de tan insigne vate*, Valencia, Imp. de Juan Guix, 1881, 47 p.

<sup>607</sup> Es interesante LLANO TORRES, ANA: “Rafael Rodríguez de Cepeda y Marqués: Un filósofo del Derecho español del siglo XIX”, en *Anuario de filosofía del derecho*, Nº 11, 1994, pp. 467-496.

<sup>608</sup> Sobre ambos se puede consultar la obra: CASTILLO GARCÍA, JOSÉ VICENTE: *La política de los camaleones. Los conservadores valencianos durante la Restauración (1875-1923)*, Valencia, Universitat de València, 2002, p. 69.

<sup>609</sup> La *Renaixença* fue un movimiento cultural catalán que surgió en la segunda mitad del siglo XIX. Su nombre surgió de su objetivo: hacer renacer el catalán como lengua literaria y de cultura. Uno de los puntos clave de su difusión fueron los *Jocs Florals*. El estilo de la *Renaixença* es parecido al Romanticismo europeo en lo referido al predominio de los sentimientos, la exaltación patriótica y los temas históricos. Veáse GUARNER, LUIS: *La Renaixença valenciana i Teodor Llorente*, Barcelona, Edicions 62, 1985, 139 p.

<sup>610</sup> “Para ellos se tenía que dotar a España de un carácter europeïsta que la hiciera volver a incorporarse a las corrientes culturales del “mundo civilizado”. El europeïsmo, como una medida de salvación nacional, fue un tema constante en plumas como la de Calderón a partir de 1888” en BLASCO CARRASCOSA, JUAN ANGEL: *El krausisme valencià*, Valencia, Institución Alfons el Margnànim, 1982, p. 145.

## 7.2. Impulsores del institucionismo en Valencia

Es importante tener en cuenta, que los institucionistas valencianos, aunque conforman un grupo bastante homogéneo, cada miembro tenía opiniones particulares en cuanto a las cuestiones básicas, aunque partían en todo momento de la filosofía krausista. Y es que el krausismo español se manifestó a través de dos vías paralelas: la del derecho y la educación. A través de la filosofía del Derecho, los krausoinstitucionistas valencianos inciden en la doctrina krausista del Liberalismo Armónico<sup>611</sup>, doctrina que debilitada, si no ya desaparecida a partir de 1875, se aprecia en algunos aspectos, continuada, en los ideales de la Institución Libre de Enseñanza.

### 7.2.1. Eduardo Pérez Pujol (1830-1894)

Destacó como jurista, historiador y sociólogo. Tras licenciarse en Derecho por la Universidad de Salamanca en 1850, un año después obtuvo el título de Doctor por la Universidad Central de Madrid<sup>612</sup>. Entre los años 1853 y 1855 fue profesor auxiliar de Jurisprudencia en la Universidad de Salamanca. Posteriormente, se convirtió en Catedrático, por oposición, de Derecho Romano en Santiago de Compostela, pasó a Valladolid donde permaneció dos cursos y finalmente llegó a la Universitat de València en 1858.

En su nuevo destino ocupó la Cátedra de Derecho Penal. Con su llegada a Valencia, aparecen en la Facultad de Derecho las ideas krausistas. Por aquellas fechas la Universitat de València, manifestaba un claro rechazo a cualquier filosofía de origen germánico, por considerar que tenía efectos nocivos sobre el orden, la religión, la

---

<sup>611</sup> Como ya hemos visto, el Liberalismo Armónico rechazó, por un lado, a los viejos partidos políticos españoles, tanto moderados como progresistas, pero también a las fuerzas políticas emergentes como el socialismo. Por otro lado, intentó crear su propio espacio en el seno de los diversos grupos demócratas. Para ello propusieron una política que se basaba en la aplicación de reformas y la libre asociación de los individuos como la mejor vía para lograr el progreso de la sociedad. Cuando se produjo la revolución de 1868, este grupo había creado ya una sólida teoría política que ejerció un importante influjo en las décadas siguientes.

<sup>612</sup> Es importante señalar que Pérez Pujol llegó a Madrid en los años en que Sanz del Río comenzó su docencia universitaria, por lo que se vio fuertemente influenciado por la filosofía krausista.

sociedad y la moralidad. Diez años tardó Pérez Pujol en vencer a las corrientes conservadoras imperantes en dicha Universidad.

En 1868 la Junta Revolucionaria le nombra Rector de la Universitat de València, cargo en el que permaneció hasta su renuncia voluntaria en 1873. No hay duda de que su colaboración en la propagación del krausismo en España le valió su nombramiento como Rector. Pérez Pujol se adhirió, totalmente, al contenido de la circular que Fernando de Castro<sup>613</sup>, Rector de la Universidad Central, le envió, con fecha de 20 de noviembre de aquel año, en la cual se señalan las orientaciones ideológicas que marcaban la nueva política universitaria después del triunfo de *LaGloriosa*.

Otra prueba más de su vinculación krausista es su discurso del 1 de octubre de 1860 en la inauguración del curso universitario de la Universitat de València sobre *Origen y progresos del Estado y del Derecho en España*, así como su trabajo sobre *La Sociología y la fórmula del Derecho* (1875), que publicó en la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*. Sus citas a Krause son frecuentes y muestra interés por los pilares fundamentales de la filosofía krausista: el racionalismo armónico, el sentimiento religioso racionalista, el organicismo social, el tratamiento reformista de las estructuras sociales, etc, y además, critica el estatalismo.

Pérez Pujol realizó importantes reformas durante su época en el Rectorado tanto a nivel universitario como social: Dividió el Centro Universitario Valenciano en dos secciones: a) Universidad propiamente dicha y b) Instituto de 1ª. Enseñanza; aumentó tres cátedras para el Doctorado en Derecho y estableció la Sección de Derecho Administrativo hasta el grado de Bachiller; Organizada por completo la Facultad de Medicina hasta la Licenciatura por el Gobierno Provisional, Pérez Pujol añadió dos cátedras: Historia de la Medicina, y Análisis Químico aplicado a las ciencias médicas, ambas para el Doctorado; estableció la Sección de Ciencias Exactas, así como la de Filosofía, con cátedras incluidas de lengua árabe, hebrea y alemán; fundó la Escuela Especial de Veterinaria; creó la Facultad de Farmacia hasta el grado de Doctor;

---

<sup>613</sup> A parte de Fernando de Castro en la Universidad Central de Madrid y Pérez Pujol en la de Valencia, otros krausistas dirigían los claustros de diversas universidades, como Vicente Lobo Ruipérez en Salamanca (1868-1869), Antonio Machado y Núñez en Sevilla (1868-1870 y 1872-1874) y José Montero Ríos en Santiago de Compostela (1868-1870).

organizó la Escuela de Bellas Artes, a la que devolvió su 2ª Sección (Estudios Superiores de Pintura, Escultura y Grabado) suprimida el 30 de junio de 1869; reformó el Instituto Provincial de 2ª Enseñanza y otros centros dependientes de él (Escuela de Artesanos, Ateneo de Artesanos, Centro de Enseñanza Popular, Conferencias Dominicales, Carreras Gremiales).

Además imprimió el carácter científico a la que se denominaría “La Escuela Valenciana”, y fue impulsor del cooperativismo y partidario de la restauración de los gremios. Pero Pérez Pujol no sólo destaca en su faceta jurídica o educadora, sino que también es importante su labor como sociólogo, historiador, filántropo, etc.

Otra de las vertientes de Pérez Pujol en la que se observa de manera clara la influencia krausista es en la sociológica. Junto con Francisco Giner, Gumersindo de Azcárate, Manuel Sales y Ferré (1843-1910)<sup>614</sup>, y Adolfo González Posada (1860-1944)<sup>615</sup>, todos ellos pertenecientes al ámbito krausista, conformó el grupo de los primeros sociólogos españoles. Pérez Pujol fue el primero en tratar el tema de cómo el krausismo podía relacionarse con la nueva ciencia sociológica. El krausismo percibe la sociedad como un organismo, y otorgaba a la sociología el estudio de la Naturaleza y de la estructura de la sociedad, entendida como un organismo social de carácter total. Pérez Pujol, partiendo de esta idea organicista, definió la Sociología como conocimiento reflexivo, sistemático y completo de la sociedad, considerada como un organismo con objetivos, funciones y carácter propios. Donde Pérez Pujol se manifestó como gran sociólogo es en el informe presentado a la sección de Ciencias Sociales de la Sociedad Económica de Amigos del País bajo el título *La Cuestión social en Valencia* (1872), así como en el prólogo a las *Instituciones Gremiales* de Lluís Tramoyeres i Blasco (1854-1920)<sup>616</sup>; en su discurso inaugural del Ateneo de Valencia, *La Sociología y la fórmula del derecho* (1875), o en el pronunciado en 1884 en la apertura de la Academia de

---

<sup>614</sup> Consúltese: NÚÑEZ ENCABO, MANUEL: *Manuel Sales y Ferré: los orígenes de la sociología en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, 397 p.

<sup>615</sup> Para profundizar más en su figura y pensamiento, es interesante la tesis de QUIÑONES FERNÁNDEZ, AMELIA OLGA: *El pensamiento pedagógico de Adolfo González Posada*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1979, 225 p., Tesis de licenciatura.

<sup>616</sup> Es de destacar: CUCÓ, ALFONS: *El Valencianismo política: 1834-1976*, Valencia, Editorial Garbí, 1971, p. 35

Derecho de la Universitat de València, *El Concepto de la Sociedad en sus relaciones con las diversas esferas del Derecho*.

En su vertiente jurídica, Pérez Pujol tiene como cuestiones básicas la libertad del hombre y la asociación voluntaria. De esta manera, definió el Derecho como un principio de armonía en las relaciones del hombre con la sociedad. Esta idea del Derecho, que se fundamenta en la libertad del hombre y en la finalidad del destino humano, es común a todo el krausismo jurídico y busca la armonía entre el fin moral del individuo y el fin común de la especie, dentro de la totalidad del destino humano.

También el tema de la religión en Pérez Pujol tiene clara influencia krausista. Justificó una religiosidad basada en la fe y en la razón. La religiosidad en Pérez Pujol no era una fe basada en los dogmas sino un análisis racional del “misterio divino”. Como no podía ser de otra manera, su pensamiento estaba relacionado con el Cristianismo racional que defiende el krausismo español.

A nivel político, al igual que el resto de institucionistas, se enmarcó dentro del liberalismo republicano, por lo que se alejó de ideologías extremas. Fue un destacado impulsor de las reformas y creaciones emprendidas por la burguesía liberal y progresista y, tuvo una parte muy activa en la vida social de Valencia, siendo el principal impulsor de muchas instituciones: *Ateneo Mercantil*, *Científico-Literario y Obrero*; *Sociedad Económica de Amigos del País*; *Sociedad Valenciana de Agricultura*; *Caja de Ahorros*; *Cámara de Comercio*; etc.

Asistió a todos los actos liberales, aunque no ocupó cargo político. Formó parte del Cantón de Valencia<sup>617</sup> durante el levantamiento Federal de 1873, y aunque lo abandonó, estuvo algún tiempo prisionero en la Torres de Serrano. En 1875 protestó ante la expulsión de Giner y su confinamiento en Cádiz. En 1884 pasó a ocupar la nueva Cátedra de Historia General del Derecho Español desde la que programó llevar a cabo

---

<sup>617</sup> El Cantón de Valencia, fue uno de los primeros cantones proclamados durante la rebelión cantonal que tuvo lugar bajo la Primera República Española. Comenzó el 17 de julio de 1873, aunque su instauración oficial no tuvo lugar hasta el 20, y a él se adhirieron más de un centenar de municipios cercanos a Valencia. Para profundizar en esta cuestión, es recomendable la obra de BARÓN FERNÁNDEZ, JOSÉ: *El movimiento cantonal de 1873 (1ª República)*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1998, 336 p.

toda una historia interna de los fueros municipales, así como la descripción de las instituciones jurídicas y políticas desde la Edad Media hasta 1860.

En temas más concretos, es importante el papel que desarrolló en cuestiones relacionadas con la situación de la mujer y la instrucción del obrero. En lo referido a la realidad de la mujer, reaccionó contra los informes del momento que decían que las fábricas podían perjudicar a ésta, defendió que la industria no transformaba a la mujer en hombre, ni la desnaturalizaba. También se preocupó por el rema de la mujer y su inserción en la sociedad, pero sus preocupaciones estaban más encaminadas al ámbito laboral. En relación con la instrucción obrera, Pérez Pujol consiguió extender la universidad a otros grupos sociales, generalmente, marginados de la cultura impartida en los centros oficiales. Además, consideraba de gran necesidad la creación de un Patronato de Aprendices.

El pensamiento de Pérez Pujol queda resumido en su interés por la problemática social, que parte de la armonía y el reformismo en la práctica pública y política. Es fundamental su idea de no injerencia recíproca entre las esferas del Estado y de la Iglesia; su reivindicación de la libertad de la ciencia y de la libre investigación y discusión; su concepción orgánica del Estado, etc. Todo lo cual corrobora su adhesión a la filosofía krausista.

### 7.2.2. Eduardo Soler y Pérez (1845- 1907)

Otro miembro destacado de los institucionistas valencianos fue Eduardo Soler. Entre los años 1861 y 1866 cursó los estudios de Derecho y, Filosofía y Letras en la Universitat de València, donde además se relacionó con profesores como Eduardo Pérez Pujol que le introdujeron en el krausismo. En la Universidad Central de Madrid realizó sus estudios de Doctorado y estableció contacto con el futuro ministro Eugenio Montero Ríos (1832-1914) y con Francisco Giner de los Ríos. Después de unos años como profesor auxiliar en Madrid, en 1874, alcanzó la Cátedra de Teoría de los Procedimientos Judiciales y Práctica Forense en la Universidad de Oviedo. Ese mismo año se trasladó a Valencia como catedrático de Disciplina General de la Iglesia y Particular de España. Allí se encontró con un círculo de profesores krausistas que protestaban en contra del gobierno por las restricciones en la libertad de ciencia y en la independencia del profesorado. Soler formó parte de dichas protestas, y se negó a jurar la Constitución de 1875, por lo que al igual que muchos otros profesores, fue destituido de su cátedra ese mismo año. Debido a su suspensión académica, desde 1875 a 1881 estuvo muy vinculado a la Institución Libre de Enseñanza, tanto en su fundación como en la docencia. En estos años redactó las *Lecciones sumarias de Psicología* (1877) en colaboración con Francisco Giner de los Ríos y Alfredo Calderón Arana.

Soler estaba, totalmente, influido por el institucionismo. A nivel pedagógico ese influjo es evidente en la importancia fundamental que otorgó a la libertad como condición imprescindible para un integral y racional desarrollo de la vida humana. Lo cual se refleja en su defensa de la libertad de cátedra, de la enseñanza activa, del valor del trabajo personal del alumno y del papel del maestro como guía. Además fue un innovador de los recursos didácticos y favoreció la sustitución de la lección magistral por el coloquio y el debate.

En 1881 fue repuesto en su cátedra por el ministro liberal José Luis Albareda y Sezde (1828-1897) pero en 1883 se produjo una reordenación de las cátedras en la Facultad de Derecho y Soler pasó a ocupar la Cátedra de Derecho Político y Administrativo. Regresó a esta ciudad muy influenciado por los preceptos pedagógicos de la Institución

Libre de Enseñanza. A partir de este momento, la calidad de sus clases aumentó, al igual que su prestigio en la universidad. Junto a sus avances académicos en la disciplina de Derecho y su nombramiento como Decano de esa Facultad, Soler participó en la creación de la *Institución para la Enseñanza de la Mujer*<sup>618</sup>, en la *Real Sociedad Económica de Amigos del País de València*, y en la *Real Sociedad Geográfica de Madrid*<sup>619</sup>, entre otros, y progresivamente, fue ampliando sus conocimientos de historia, arte, filosofía, política, economía y geografía.

Entre 1881 y 1907 desplegó una intensa actividad viajera por numerosas villas y comarcas valencianas, por varias regiones españolas, entre las que destacan Castilla, el Pirineo y Sierra Nevada; y por Europa. A menudo viajó acompañado por su hermano Leopoldo, también institucionista y muy aficionado a la fotografía.

El 7 de julio de 1898 fue nombrado decano de la Facultad de Derecho, convirtiéndolo en un centro pionero de reforma universitaria, centrándose en la formulación de propuestas regeneracionistas y, desde el decanato, Soler impulsó varios proyectos educativos. El 11 de noviembre de 1899 presentó unas bases de reforma, en las que proponía reforzar la corporación de catedráticos frente al rector y el consejo universitario designado por el ministerio. Además concedió pensiones a los alumnos pobres, conservó y mejoró la disciplina escolar, nombró profesores auxiliares interinos y gratuitos para un mejor servicio de la enseñanza, trabajó en la preparación de las actas relativas a la conmemoración del IV Centenario de la Fundación de la Universitat de València, organizó conferencias extraordinarias a cargo de profesores de la Facultad, fundó un Monte de Piedad para el profesorado universitario, aprobó nuevos libros de texto y programas de asignaturas, reguló los servicios especiales del profesorado auxiliar, mejoró el sistema de exámenes de fin de curso, etc.

---

<sup>618</sup> Existen dos obras fundamentales para conocer mejor dicha institución: OLIVER, JUAN A.: *La educación de la mujer en Valencia*, Valencia, Impr. de Manuel Pau, 1913, 84 p.; REIG FERRER, ANA MARIA: *El compromiso social de un político krausista: Rafael Albiñana y la Institución para la Enseñanza de la Mujer en Valencia*, Valencia, Autor, 2012, 161 p.

<sup>619</sup> En torno a ella, es de destacar la obra de RODRÍGUEZ ESTEBAN, JOSÉ ANTONIO: *Geografía y colonialismo, la sociedad Geográfica de Madrid (1876-1936)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, 412 p.

Resultado de sus explicaciones fueron los *Apuntes de las explicaciones de derecho político y administrativo*, y diversos discursos y artículos sobre temas de su competencia en el BILE, donde firmó treinta y un artículos en el período de 1878 a 1907. Muchos de ellos tienen que ver con su interés por la naturaleza, la geografía y las artes. Concretamente, sus viajes por el extranjero y España tuvieron como consecuencia los trabajos publicados en la *Real Sociedad Geográfica* de Madrid, que le nombró socio correspondiente.

Su pensamiento sigue los dictados del krausismo. No sólo se interesó por el ámbito filosófico del krausismo sino que era conocedor de los autores encasillados en el Tradicionalismo<sup>620</sup> como Juan Donoso Cortés (1809-1853)<sup>621</sup> y Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912)<sup>622</sup>, y del Ultramontanismo<sup>623</sup> como Francisco Navarro Villoslada (1818-1895)<sup>624</sup> y Juan Manuel Ortí y Lara (1826-1904)<sup>625</sup>. La amplitud de su visión no

---

<sup>620</sup>En Filosofía, el Tradicionalismo es la tendencia a valorar la tradición en cuanto conjunto de normas y costumbres heredadas del pasado. Se basa en que la verdad proviene de una fuente divina (revelación). El error no es una consecuencia de un mal aprendizaje subsanable por su corrección, sino un castigo; por lo tanto, la verdad no es asunto de la razón, sino de la autoridad, transmitida por la tradición y el legado histórico. Véase: MAEZTU, RAMIRO DE: *El nuevo tradicionalismo y la revolución social*, Madrid, Editora Nacional, 1959, 323 p.; MARRERO, VICENTE: *El tradicionalismo español del siglo XIX*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1955, 413 p.; SANTA CRUZ, MANUEL: *Apuntes y documentos para la historia del tradicionalismo español 1939-1966*, Madrid, Fundación Hernando de Larramendi, 1990-, 228 p.

<sup>621</sup> Sobre su persona y pensamiento, destacan: SÁNCHEZ ABELENDIA, RAÚL: *La teoría del poder en el pensamiento político de Juan Donoso Cortés*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, 436 p.; SUÁREZ, FEDERICO: *Vida y obra de Juan Donoso Cortés*, Pamplona, Eunate, 1997, 1088 p.

<sup>622</sup> En torno a éste, consúltense: GONZÁLEZ BLANCO, ANDRÉS: *Marcelino Menéndez Pelayo: (su vida y su obra)*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1912, 157 p.; SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE: *Don Marcelino Menéndez Pelayo: biografía del último de nuestros humanistas*, Barcelona Aedos, 1959, 406 p.; SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE: *Biografía crítica y documental de Marcelino Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus Velarde, 1974, 473 p.; SANTOVEÑA SETIÉN, ANTONIO: *Marcelino Menéndez Pelayo: revisión crítico-biográfica de un pensador católico*, Santander, Universidad de Cantabria, 1994, 272 p.

<sup>623</sup>Ultramontano es un término utilizado para referirse al integrismo católico, es decir, aquellas personas o grupos católicos que sostienen posiciones tradicionalistas, apegadas a la línea doctrinal anterior al Concilio Vaticano II, véase: PERIS VALERO, JOSÉ: *El ultramontanismo y la guerra civil*, Valencia, Imp. de El Mercantil, 1876, 362 p.

<sup>624</sup> Es importante el siguiente estudio: MATA INDURÁIN, CARLOS: *Francisco Navarro Villoslada (1818-1895): y sus novelas históricas*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventude, 1995, 545 p.

<sup>625</sup> Cabe citar dos publicaciones interesantes: OLLER TARRASSA, ANDRÉS: “Los comienzos de la influencia neoescolástica: Juan Manuel Ortí y Lara, 1826-1904”, en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, Nº 11, 2, 1971, pp. 9-30; OLLER TARRASSA, ANDRÉS: “Juan Manuel Ortí Lara, filósofo y periodista”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Nº. 49, 1966, p. 9.

desdeñó aquellas otras que defendían sus propósitos del socialismo utópico<sup>626</sup> o científico<sup>627</sup>.

Soler no militó en ningún partido político, pero simpatizó con el republicanismo promovido por Salmerón y se mostró siempre preocupado por la democracia. Su atención a los problemas sociales se tradujo en artículos y orientaciones a los discípulos. Antimarxista, Soler vio en la clase proletaria un peligro para las libertades burguesas, pensaba que en el supuesto que aquellas llegaran al poder, impondrían métodos autoritarios. Su lugar a nivel político-social era la izquierda liberal pequeño burguesa. En Villajoyosa, el círculo político y profesional de su padre, propició su inmersión en el mundo del Derecho. La obra jurídica de Soler y Pérez acusa una inclinación hacia las tesis positivistas, que había estudiado con rigor.

A nivel educativo Eduardo Soler creía que aquello propio de la enseñanza era educar. Consideraba que una persona más capacitada debía enseñar a quien sabe menos, pero no por ello debía dejar de reconocerse que tanto el alumno como el profesor salen beneficiados en el proceso de enseñanza-aprendizaje. También insistió en la idea de que el profesor aprende, no sólo de sus discípulos sino también con ellos. En lo referido al método de investigación, situó en la heurística la manera de aplicar las fuentes de conocimiento en la indagación de la verdad, utilizando el doble proceso analítico y sintético. Creía necesaria la gradación de la enseñanza según la edad del discípulo, por lo tanto también se tienen que tener en cuenta los métodos a utilizar. En cuanto a la primera enseñanza, Soler cree que su objetivo tenía que ser formar hombres de espíritu fuerte, preparados para la verdad y capaces de cooperar por el bien y el progreso de la

---

<sup>626</sup> El Socialismo Utópico es un conjunto de doctrinas de reforma social del siglo XIX que se plantearon como respuesta a los problemas que acarrea el triunfo del industrialismo y el liberalismo en Europa. Su ideal es concebir comunidades ideales, organizadas según principios democráticos y cuyas relaciones se fundan en la igualdad. Se denomina utópico por la imposibilidad de llevarlo a la práctica. Consúltese: CAPPELLETTI, ÁNGEL: *El socialismo utópico*, Rosario (Argentina), Grupo editor de Estudios Sociales, 1968, 268 p.; FONTCUBERTA, JOSÉ ANDRÉS DE: *Socialismo utópico español*, Madrid, Alianza, 1970, 240 p.

<sup>627</sup> El socialismo científico, que fue fundado por Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895), planteó un enfoque historicista donde la realidad es una lucha constante entre clases sociales y esto generaba cambios en la sociedad. Del mismo modo identificó al sujeto colectivo de la revolución socialista con el proletariado industrial. Esta ideología rompió con los socialistas utópicos, porque no resolvían en la práctica cómo combatir el capitalismo, aunque sí reconocieron la importancia del análisis crítico de la realidad política y económica del capitalismo durante la revolución industrial. Es fundamental la obra de ENGELS, FRIEDRICH: *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1989, 115 p.

comunidad, que no debían recibir más cultura que esta primera. Consideraba un error que la educación de este primer grado se redujera al aprendizaje de la lectura, escritura y cuentas, dando una importancia especial a los aspectos formativos sobre los instructivos. Para él los distintos grados de la instrucción tenían que constituir un organismo. En cualquier grado habría que desarrollar el cuerpo, la inteligencia y las facultades morales.

En cuanto a la enseñanza técnica, Soler consideraba necesario e imprescindible el carácter comercial. En cambio se tenía que rechazar el industrial, por estar dirigido a la producción, aunque sin confundir la enseñanza profesional por medio del trabajo manual, considerada de gran valor pedagógico. Al mismo tiempo se tenía que dar un carácter más concreto a las enseñanzas científicas y al dibujo, pero sin ninguna idea de aplicación a un oficio determinado.

La educación cívico-política responde, en Soler, a los principios institucionistas sobre partidismo y educación neutra, propugnando la abstención de inculcar en la infancia y la adolescencia ideas partidistas. Sí se mostró partidario de la enseñanza de la Constitución, adaptándola a la edad de los escolares, favoreciendo así un patriotismo amplio. También el sentimiento, como facultad humana, resulta según Soler susceptible del objetivo de la educación. En este sentido, se asignó un papel preponderante a la cultura del conocimiento, que tenía que ser previa e ineludible por su actuación sobre el sentimiento. Ahora bien, no tenía que menoscabar el carácter independiente de las dos esferas, atendiendo a que su armonía se consideraba esencial para la paz y el orden que tenía que reinar en la vida total del espíritu.

Otro de los aspectos de su pensamiento que cabe destacar es su idea de que tanto el Estado como la Iglesia habían de tener funciones delimitadas y no debían inmiscuirse en otras esferas de la sociedad. Se mostró partidario de la armonía entre catolicismo y liberalismo, pero se opuso al estado confesional. No se trata de unir las dos esferas ni de separarlas radicalmente, los dos poderes son independientes y se tienen que someter a la ley. Para Soler, la Iglesia, como sociedad religiosa es persona jurídica, por lo tanto el Derecho abarca toda la vida de la Iglesia, por lo que tiene que ser reconocida y amparada por el Estado. La Iglesia es independiente como una sociedad religiosa, pero está sujeta a la ley como persona de derecho. Cuando Soler hablaba de Iglesia

comprendía todas las confesiones religiosas. La postura intransigente de la Iglesia católica en los años previos a la celebración del Concilio Vaticano I<sup>628</sup>, con su negativa de armonizar la religión y el progreso, lo llevaría siempre a un alejamiento del dogma romano. Eduardo Soler intentó siempre compaginar sus íntimas convicciones religiosas con los avances del pensamiento humano, como lo justifica el hecho de haber solicitado y conseguido en 1874, el permiso para la lectura de los libros censurados por el Índice Romano.

Soler tenía conciencia de una sociedad injusta, con innumerables carencias, en la que buena parte de los niños no sabían leer ni escribir, y estaba mal visto que las mujeres dejaran su casa para ir a estudiar. Es por ello por lo que fue partidario de que las mujeres fueran educadas para alcanzar conciencia de su destino, convencido de la igualdad intelectual de hombres y mujeres, defensor de un mayor protagonismo de la mujer en la sociedad y de la integración laboral, como comenzaba a pasar en algunos países europeos y en los Estados Unidos. Su idea respecto a este tema, influencia de Giner, radicaba en que la inferioridad de la mujer no desaparecería hasta que no se le educara no sólo como, sino con el hombre. Se mostró, totalmente, partidario del sistema de coeducación, para Soler no hay diferencias intelectuales entre el hombre y la mujer. Atribuye a la mujer un rol especial en relación con el hombre, vida de familia, atención a los hijos, enseñanza de la moral y la religión etc., y aunque consideraba que la mujer puede, y tiene la obligación de, no recluírse en el hogar familiar, no por ello dejó de defender la elevada misión que tiene reservada la mujer en la familia. También se mostró contrario a dar a la mujer una enseñanza de “señorita” y consideraba que la educación de esta se debía extender a todas las clases sociales. En cuanto a la diferencia de capacidad profesional, consideraba que no hay que dividir entre oficios viriles y ocupaciones femeninas sino que unos y otros son oficios humanos ejercidos diversamente. Tenía firme convicción en que las condiciones económicas del trabajo de la mujer eran discriminatorias. Su vinculación con la problemática educativa de la mujer se manifestó a través de sus artículos en el BILE: *Apertura de la Escuela de Institutrices* (1879), *La Escuela de Institutrices y la de Comercio* (1879), *La Escuela Superior de Señoritas en Milán* (1880).

---

<sup>628</sup> Léase MATE, REYES: *El ateísmo, un problema político, el fenómeno del ateísmo en el contextoteológico y político del Concilio Vaticano I*, Salamanca, Sígueme, 1973, 221 p.

A fines del siglo XIX, el asociacionismo excursionista, una modalidad de la nueva sociabilidad en las ciudades de toda Europa, fue adquiriendo presencia en Valencia. Una variante de este excursionismo finisecular fue promovida por docentes. Este fue el caso de Soler, Boscà, y otros catedráticos institucionalistas de la Universitat de València, todos convencidos del valor educativo del contacto con la naturaleza. En lo referido al interés de Soler por la naturaleza, este ya comenzó en las fincas de su familia en Relleu (Alicante), donde aprendió a admirar la Naturaleza. Pero este interés se incrementó debido a su relación con la Institución Libre de Enseñanza, ya que Soler vivió la etapa de traducción y edición de las obras de Humboldt, la progresiva elaboración de la teoría institucionalista del paisaje, las primeras salidas de campo y las excursiones largas. En este ambiente, durante el curso 1876 y 1877 asistió a clases de Filosofía de la Naturaleza, Botánica y Fisiología impartidas por el también expedientado Augusto González de Linares (1845-1904). Además, cursó Elementos de Botánica y Cristalografía y Morfología, materias que descubrieron al krausista Soler el positivismo y la observación del sistema natural.

Por lo tanto, la faceta de geógrafo de Eduardo Soler se inscribe en el amor de los institucionalistas por la naturaleza, expresión de su sentimiento krausista. También fue socio corresponsal por Valencia del *Boletín de la Real Sociedad Geográfica de Madrid*. Con este bagaje, avanzada la década de los noventa del siglo XIX, desplegó una activa experiencia de paisaje en sus viajes de estudio y en sus salidas de campo con sus estudiantes de Derecho, que mantenía plena coincidencia con la forma gineriana de entender el paisaje. Sus estudios geográficos se basaban en observaciones directas sobre el terreno, ayudadas por una documentación exhaustiva y por el estudio de mapas, fotografías, planos y libros. Sus monografías, destacan por la agudeza del análisis, la abundancia de detalles y la maestría en conjugar y armonizar los elementos más variados. Algunos ejemplos son “El Aitana” en *La Ilustración Ibérica* (1893), *De Villena a Alcoy y Sierra Aitana* (1901), *Por el Júcar (Alberique-Cofrentes). Notas y apuntes de un viaje* (1905), etc. Estos textos son consecuencia del largo aprendizaje de Soler junto a los naturalistas de la Institución y de su inmersión en la geografía moderna, por influencia de Humboldt, Ritter, Reclus y Vidal de la Blanche en las universidades de la Europa continental y que la ILE impulsaba en España. De hecho, a partir de los años noventa del siglo XIX, Eduardo Soler y Pérez, desde la cátedra de

Derecho Político, fue el introductor de la geografía moderna y del entendimiento institucionista del paisaje en la Universitat de València.

El interés de Eduardo Soler por la Naturaleza se evidencia de manera más clara en la importante práctica excursionista que llevó a cabo. Las excursiones escolares tendrán en Soler uno de los principales pioneros, por esta razón puede ser considerado como un impulsor del ecologismo en la región valenciana. Comenzó a realizar excursiones en 1889, acompañado de sus alumnos de la Facultad de Derecho, visitando Sagunto, Lliria, Algemesí, El Puig, Portacoeli, Xàtiva, las Islas Columbretes, Alzira, Torrent, Manises, Alaquàs, Burjassot, etc, así como el recinto urbano de la ciudad de Valencia. Estas excursiones serían recogidas, años más tarde, por su discípulo Azorín, en el libro *Valencia* (1941). También otro alumno suyo, Rafael Altamira (1866-1951)<sup>629</sup>, evocó esas excursiones en su libro *Ideario Pedagógico* (1923).

Soler atribuía a las excursiones un gran valor educativo, porque resultaban ser un buen medio complementario de enseñanza y de comprobación del saber aprendido en las aulas, “Eduardo Soler, en el seus manuscrits sobre *Ciencia y Enseñanza*, ressaltava l’adquisició de coneixements sobre diverses matèries- Història, Belles Arts, Ciències Naturals, Indústria, Comerç, etc- a través de les excursions. Subratlla l’educación estètica derivada de la contemplació del apisatge i dels monuments. Valorava els progressos que experimentaven els alumnes en la seua formación física. I de la companyia i la solidaritat entre els mateixos escolars (...)”<sup>630</sup>. Pero se lamentaba de su falta de institucionalización en la enseñanza oficial, aunque la práctica de las excursiones educativas había obtenido una favorable impresión general: fueron acogidas de manera satisfactoria tanto por las familias como por el resto de elementos sociales.

Es también en el excursionismo donde se puede observar la auténtica dimensión pedagógica de Eduardo Soler, lo que le hizo poner en práctica la idea de las excursiones

---

<sup>629</sup> Es imprescindible el ensayo de ALMELA I VIVES, FRANCISCO: *Don Rafael Altamira. Escritor valenciano*, Valencia, Semana Gráfica S.A., 1967, 31p.

<sup>630</sup> “Eduardo Soler en sus manuscritos sobre *Ciencia y Enseñanza*, ressaltava la adquisición de conocimientos sobre diversas materias- Historia, Bellas Artes, Ciencias Naturales, Industria, Comercio, etc- a través de las excursiones. Subraya la educación estética derivada de la contemplación del paisaje y de los monumentos. Valoraba los progresos que experimentaban los alumnos en su formación física. Y de la compañía y solidaridad entre los mismos escolares (...)” en BLASCO CARRASCOSA, JUAN ANGEL: (1982), 83.

preconizada por la ILE pero a la vez retomar una tradición que era obligatoria en la Facultad de Medicina de la Universitat de València en los siglos XVII-XVIII, como lo recuerda él mismo en su artículo *Las Excursiones escolares en Valencia*, que publicó en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* en 1895.

Su ánimo de seguir aprendiendo y su capacidad de observación le convirtieron en un gran viajero, que recorrió España y países como Francia, Italia y Suiza. En sus excursiones siempre combinó objetividad y subjetividad, razón y sentimiento, de acuerdo con el ideario institucionista. Siempre mantuvo especial devoción hacia la Sierra de Aitana, para él no sólo era un espacio simbólico sino que contenía unos valores naturales, históricos y culturales que lo convertían a sus ojos en un lugar único. Además los recorridos que realizó le sirvieron para satisfacer su interés coleccionista, a base de la recolección de rocas y fósiles encontrados.

Como recuerda Cortes Picó, “Eduardo Soler adoraba las excursiones por las montañas. En la grandiosidad y belleza de las tierras altas encontraba el descanso que necesitaba su alma, espoleada por tensiones de toda índole, como la rectitud del jurista, la pasión del artista, el inconformismo del humanista... Todas esas fuerzas se conciliaban en la contemplación de los paisajes de la montaña (...)”<sup>631</sup>. Pero en las excursiones Soler también se interesaba por aspectos sociales, “Mientras desarrollaban el itinerario por el Júcar, los hermanos Eduardo y Leopoldo Soler se aproximaban con estima a la realidad social de cada pueblo visitado: los viajeros fotografiaban y anotaban sus impresiones, describían las viviendas, la trama urbana y los monumentos, recorrían el entorno del pueblo hasta algún observatorio para contemplar el cuadro de los mosaicos paisajísticos y su organización, preguntaban sobre los servicios públicos y su calidad y, sobre todo, indagaban sobre la forma de vida, costumbres y recursos económicos”<sup>632</sup>. Estos viajes estaban encaminados a la descripción y comprensión de paisajes, en ellos siempre integró explicaciones naturalísticas y sociales, e incorporó su propia percepción.

---

<sup>631</sup> CORTES PICÓ, FRANCISCO: “Relleu, Villajoyosa y las tierras del entorno de Aitana”, en *Eduardo Soler y Pérez. Un jurista en el paisaje*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2010, p. 46.

<sup>632</sup> MATEU BELLÉS, JOAN F: (2010), 158.

El interés por el arte también es una nota definitoria de la personalidad de Eduardo Soler. Arquitectura, escultura, pintura, arte árabe y el concepto global de las bellas artes son los temas principales sobre los cuales giran sus principales estudios artísticos. Pero como krausista, Soler basaba su estética en un planteamiento ético, estrechamente ligado con el educativo. La temática arqueológica captó la atención de Soler, que publicó varios artículos en diversas revistas como *La Ilustración Ibérica*. Soler también profundizaba en cuestiones artísticas, desde el punto de vista jurídico, como demuestra en *El Estado y las Bellas Artes* (1900). No admitió la doctrina del “arte por el arte”, reconocía que la finalidad del arte era la creación de la belleza. También consideró de gran valor formativo la educación artística, a la que asignó una preeminencia de lo educativo sobre lo instructivo, dejando escrita una metodología práctica para la enseñanza de las artes.

Como ya hemos advertido, Eduardo Soler colaboró muy de cerca en la creación de la ILE, por lo que figura como fundador de pleno derecho de esta, en compañía de otros destacados intelectuales. Su nombre aparece en la primera lista de Señores Accionistas de la ILE. Pero Eduardo Soler no sólo fue cofundador, secretario, profesor y accionista, sino que también contribuyó a su mantenimiento mediante donaciones, tanto para la Biblioteca de la ILE como para la apertura de algunas clases y laboratorios. Sólo Giner y sus más allegados amigos krausistas, entre ellos Eduardo Soler, llegaron hasta el final en su oposición a Gobierno. Otros se comprometieron menos, por lo cual su perjuicio personal fue menor.

Tuvo una importante relación con el geógrafo institucionista Rafael Torres Campos (1853-1904), especialmente a partir del *Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano* celebrado en Madrid en 1892. Torres Campos, secretario de la *Real Sociedad Geográfica de Madrid* y participante asiduo en los congresos internacionales de geografía, invitó a Soler a escribir en el *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, como corresponsal en Valencia. Desde entonces Soler colaboró en dicha revista con varios artículos. Por otro lado, cabe señalar que el concepto de geografía adoptado por Torres Campos, e introducido por él en el horizonte intelectual y cultural de la Institución Libre de Enseñanza, estaba inspirado en las líneas más innovadoras y fue el que Soler adoptó.

Muy fructífera fue la relación de Soler con el naturalista Eduardo Boscà Casanoves (1843-1924), el cual años antes había entrado en contacto durante su etapa de Doctorado en Madrid con el núcleo más dinámico de la historia natural española, de ideario krausista y darwinista. En 1883, Boscà regresó a Valencia para hacerse cargo de la plaza de jardinero mayor del Jardín Botánico de la Universidad, e inició una larga colaboración con Soler en la *Institución para la Enseñanza de la Mujer* y en las salidas de campo. Las excursiones conjuntas de Boscà y Soler evidenciaban el carácter enciclopédico y simultáneo que la enseñanza tiene en la ILE y la necesaria convergencia de naturaleza y la cultura en el entendimiento del paisaje.

Eduardo Soler fue un profesor liberal y abierto a novedades, enemigo de la intolerancia y apasionado del trabajo docente, del compromiso cívico y de la naturaleza. Se debió a su profesión y sus convicciones, a sus estudiantes y colegas, a sus paisajes y a sus vecinos. Cultivó un saber muy amplio basado en la conexión de distintas ramas del conocimiento, una inquietud por temas tan diversos como la biología, el derecho, la geología, el arte o la fotografía. Eduardo Soler merece ser recordado por sus estudios de mercantilismo y derecho eclesiástico, sin olvidar su aportación a otros saberes como la geografía, la filosofía, el arte o las ciencias naturales. La implicación de Eduardo Soler permite valorar la práctica viajera de la Institución Libre de Enseñanza en Valencia y su contribución a la caracterización del paisaje. La originalidad de Soler y Pérez quizás resida en colocar la investigación en la escala jerárquica de la función de la universidad, en primer término. Murió el 2 de julio de 1907 en su finca de la Sierra de Aitana.

### **7.2.3. José Villó y Ruiz (1837-1907)**

Se licenció en Derecho y, Filosofía y Letras (1861), y obtuvo el título de doctor en 1867 por la Universidad Central de Madrid, época en la que se impregnó del krausismo. Llegó a Valencia en 1867 como supernumerario, explicando las cátedras de Metafísica y Geografía Histórica, y más tarde, en 1871 Historia Universal e Historia crítica de España en la Facultad de Filosofía y Letras. A diferencia de los anteriores institucionistas, se dedicó a la política en el partido republicano de Don Emilio Castelar (1832-1899), a cuyo lado intervino hasta retirarse con la muerte del líder. Fue teniente Alcalde de la ciudad de Valencia y diputado provincial más tarde. Progresivamente, se

distanció de la política activa, pero no de su ideología krausista y republicana. Ostentó el decanato de la Facultad de Filosofía, cargo que desempeñaba cuando murió el 26 de febrero de 1907. Dio importantes conferencias en el Ateneo Científico y suscribió una serie de cartas en el *Globo*, sobre la Instrucción Pública. Notables también fueron sus discursos pronunciados en la Universitat de València en los cursos 1870-71, 1879-80 y 1902-03, sobre *Concepto fundamental del profesorado*, *Génesis del positivismo* y *Concepto de la Sociología*, respectivamente.

Villó y Ruiz encontró en su labor política el medio de hacer llegar a los ciudadanos la concreción de sus aspiraciones filosóficas y sociales. Desde que acabó su carrera participó en política, afiliándose, como hemos dicho anteriormente, al partido republicano que dirigía Emilio Castelar y participando en la política valenciana desde la época revolucionaria. Defendió las libertades burguesas de reunión, asociación, de culto, de enseñanza y de cátedra, abogó por la conservación del sufragio universal que había sido restringido, combatió la Constitución de 1876, defendió los valores democráticos y se mostró partidario de la evolución delante de la política revolucionaria. No agotó en el partidismo su dimensión social, de hecho, Villó en marzo de 1883 fue nombrado presidente de la *Sociedad Antiesclavista de Valencia*.<sup>633</sup>

También perteneció a la joven generación krausista y positivista. El caso de Villó, es paradigmático por lo que se refiere a la convicción krausista, como se ve reflejado en sus discursos. No consideraba el positivismo como peligroso y le negaba toda posibilidad de éxito. Descalificaba el positivismo en materia sociológica, reafirmaba su concepto finalista del krausismo, y al mismo tiempo consideraba imprescindible recurrir a la filosofía de la historia. Pero donde su krausopositivismo se manifiesta más claramente es al tratar la enseñanza, ya que su ideal era educar para vivir en razón de verdad, de bondad y de belleza. José Villó enarboló toda su vida las ideas krausistas que había adquirido durante sus años de estudiante en la Central.

---

<sup>633</sup> Sobre la fundación de esta asociación encontramos referencias en la obra ARROYO JIMÉNEZ, PALOMA: "La sociedad abolicionista española (1864-1886)", en *Esclavitud y derechos humanos: la lucha por la libertad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia de América, 1990, pp. 169-183.

Estas cuestiones, unidas a su concepto del profesorado, el amor a la ciencia, la secularización de la enseñanza, la independencia respectiva del Estado y la Iglesia, la defensa de la libertad de pensamiento y de cátedra, su interés reformista a nivel universitario y su imagen pública derivada de su faceta política, etc, lo reafirman en dicha corriente de pensamiento.

Villó tuvo parte importante en la línea reformadora de la universidad. Para él la universidad debía de ser libre, una libertad que radicara en la autonomía. Criticó el hecho de que sólo se pudieran cursar dos carreras en la Universitat de València: Medicina y Derecho, ya que ésta era la tercera del país en número de estudiantes. Esto demuestra su postura en contra del centralismo universitario. Propuso una ampliación de especialidades: Ingeniería, Farmacia, Veterinaria, Ciencia y, Filosofía y Letras, así como que se permitiera a todos los profesores excedentes, auxiliares e incluso numerarios, explicar las asignaturas restantes hasta completar el período de licenciatura.

Villó consideraba la enseñanza como la condición fundamental para la Educación, al mismo tiempo que creía que la ignorancia provoca la perversión. Por eso, para Villó el objetivo de la enseñanza es la Ciencia. Consideraba que la educación debe tener una finalidad práctica y era imprescindible la independencia de ésta con respecto al Estado. Creía que si la libertad, autonomía y secularización, no existen, tal usurpación por parte del Estado tiene como consecuencia la gran dependencia en que vivía la universidad.

En cuestiones de Sociología, Villó afirmaba que esta ciencia no puede progresar, ni vivir, alejada de la Filosofía y de la Metafísica. Para esto, los medios que utilizaría serían el ejemplo, la experiencia y la práctica. Su concepto de la Sociología entronca con el krausismo. La convicción de sus ideas llevó a Villó a defender las tesis krausistas frente de las contrarias anarquistas, abogando a favor de la existencia necesaria de las leyes, el gobierno en el mundo y de la existencia de Dios.

#### 7.2.4. Alfredo Calderón y Arana (1850-1907)

Vinculado a la ILE desde el primer momento, figura en el cuadro de profesores de la misma en la asignatura de Historia Universal. Doctor en Derecho Civil y Canónico en Julio de 1884, fue colaborador de Giner de los Ríos en varias obras: *Principios de Derecho Natural* (1873), *Lecciones Sumarias de Psicología*, en colaboración con Eduardo Soler (1877), y *Resumen de Filosofía del Derecho* (1898). En Diciembre de 1886 oposita en Oviedo, el 27 de febrero de 1888 en Sevilla a Elementos de Derecho Natural, y más tarde a Derecho Natural en la Universidad Central. Al principio era krausista, posteriormente no. Abandonó su actividad docente en la ILE para dedicarse al periodismo y militar en el grupo republicano, como director de *La Justicia* (1888), propiedad de Nicolás Salmerón, y como colaborador en *El Mercantil Valenciano*, con su columna *Desde Madrid*. Además también participó en el BILE desde 1886 a 1887. Calderón padecía una enfermedad crónica del corazón y buscando mejor clima, llegó a Valencia en compañía de su hija. Pero estaba tan adelantada su enfermedad que murió el 19 de diciembre de 1907.

Alfredo Calderón fue el único no vinculado a la docencia en el grupo institucionista valenciano, ya que fracasó en todos sus intentos de conseguir cátedra. Pero desarrolló una importante labor periodística. Destacó, sobre todo, al difundir en España los avances de la filosofía natural sobre la que escribió una obra importante, *Movimiento novísimo de la filosofía natural en España* (1879).

Blasco Carrascosa escribe “L’ iniciació d’Alfredo Calderón y Arana en la filosofía krausista remunta a 1868, quant essent estudiant universitari a Madrid, amb diuit anys d’ edat, funda l’ anomenat *Centro Popular de la Universidad Central*”<sup>634</sup>. El objetivo de éste era la educación de los trabajadores adultos y no recibió ningún tipo de subvención, sino que se mantenía con donaciones privadas. Alfredo Calderón sólo figuró como profesor en el curso 1868-1869.

---

<sup>634</sup> “La iniciación de Alfredo Calderón y Arana en la filosofía krausista se remonta a 1868, cuando siendo estudiante universitario en Madrid, funda el denominado *Centro Popular de la Universidad Central*”, veáse en BLASCO CARRASCOSA, JUAN ANGEL: (1982), 30.

En 1867 ingresó en el cuadro docente del *Colegio Internacional* que un año antes, en 1866, había fundado Nicolás Salmerón. En estas aulas predominaban las ideas krausistas que contagiaron a Alfredo Calderón.

Fue Giner quien completó su formación krausista, Calderón fue alumno suyo, en 1872, matriculándose por la opción libre en Filosofía del Derecho, para uno de los cursos correspondientes al Doctorado. Calderón, adscrito a la asignatura de Geografía de los Estudios de Segunda Enseñanza o Cultura General en 1876, continuó en su labor docente en la ILE, a partir del curso 1877-1878, encargándose de explicar Historia Natural a los alumnos matriculados en las Secciones de Estudios Generales de Segunda Enseñanza y de Estudios Preparatorios para las distintas facultades.

El tema del laicismo aparece con regularidad en la extensa obra de Calderón, desde el *Movimiento novísimo de la Filosofía natural en España* (1879), hasta sus trabajos periodísticos posteriores. Calderón señaló que el gran triunfo del laicismo consistía en no querer hacer partidarios, sectarios o adeptos, sino hombres capaces de decidir por sí mismos. Para él todo aquello que divide a los hombres, (iglesias, sectas, partidos o bandas), debe ser eliminado de la enseñanza elemental, el objetivo de la cual es ir formando en el niño la conciencia de hombre. Consideraba que el hecho de que la enseñanza de religión fuera obligatoria en el instituto era el reflejo de las presiones eclesiásticas sobre el Estado.

Estrechamente ligada a la cuestión del laicismo escolar se encuentra la de la respectiva independencia entre los poderes del Estado y de la Iglesia. Partidarios de esta separación de sus respectivas áreas de influencia se mostrarían Villó, Pérez Pujol y Soler, aunque este último sería mucho más explícito en torno a este tema.

Un tratamiento similar al de Eduardo Soler, respecto a la educación y promoción de la mujer, se desprende del estudio de la obra de Calderón, el cual insistirá más en su necesario tratamiento jurídico. Calderón señala los fundamentos de la discriminación femenina, afirmando que todas las deficiencias que se imputan a la mujer proceden de la limitación de su horizonte intelectual. Siempre subrayando la idea de la igualdad

esencial entre los dos sexos, que derivará hacia la igualdad jurídica, política, económica y social, responde toda la producción de Alfredo Calderón.

Calderón, en cuanto a la concepción artística y estética, planteó puntos de vista muy particulares. Dividió el arte en dos ramas, distinguiendo así el arte estético, el referente a la producción y la realización de la belleza, el arte por antonomasia.

No hay que relegar la importancia de la creación de la *Extensión Universitaria* en Valencia, a la vista de los resultados obtenidos, entre los trabajadores, en las universidades de Cambridge, Oxford, Toynhee-Hall y Oviedo. Alfredo Calderón, a través de la prensa, contribuyó a crear un estado de opinión propicio para la creación de la *Extensión Universitaria* valenciana<sup>635</sup>. Esta tomaba como modelo a la de Oviedo.

Calderón, fue poco explícito en el tratamiento de la problemática de la enseñanza universitaria. En su producción hace escasas referencias a contenidos, métodos, materiales o currículum universitario. Otros temas, más urgentes para él, fueron objeto de su preocupación regeneracionista, como la *Extensión Universitaria* valenciana, la creación de la cual apoyó como periodista, y su defensa de la libertad de cátedra.

Su labor pedagógica se desarrolló ampliamente en sus escritos filosóficos y periodísticos. Denunció las deficiencias en los planes educativos oficiales, que hacían de España un país sumido en el analfabetismo.

El regeneracionismo tenía en la educación de los ciudadanos sus fundamentos más firmes. Esbozó una auténtica teoría de la educación que destacó por la gran calidad de sus postulados. Elaboró unos planteamientos educativos de gran solidez y de importantes repercusiones en los programas de política pedagógica de su partido republicano. La educación fue en este sentido, el correlato derivado del derecho humano al cumplimiento del deber científico, que era el objetivo fundamental del hombre.

---

<sup>635</sup> Se hace referencia a ella en DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: (1994), 463.

En relación a la enseñanza primaria, perseveró en la obligatoriedad y gratuidad. Propuso una escuela primaria de la cual se podía pasar sin transición a la educación profesional, en la que se educaba para el desarrollo de un oficio. Esto, en realidad, era una utopía, debido a la inoperancia de las escuelas primarias españolas. Por eso, Calderón pensó en la conveniencia de organizar, después de los primarios, unos estudios de cultura general que diesen acceso a las secciones preparatorias para el inicio de una carrera universitaria. Sobre la cuestión de la educación integral, la postura de Calderón fue la de cultivar al hombre completamente, cuerpo y espíritu. Pero esta labor educadora de la población española, y con ella, la de la regeneración nacional, no podía llevarse a cabo sin la participación de un profesorado que uniera a su vocación una sólida preparación científica y didáctica. Para él la formación del hombre futuro suponía la misión más importante a realizar en la Tierra.

El republicanismo de Calderón y Arana, en cambio, siguió las directrices centralistas de Salmerón. Militó en el Partido Republicano Centralista, Unión Republicana y Fusión Republicana. Consideraba que la monarquía estaba condenada a desaparecer. Pensó en una gran confederación latina de naciones, si a la República Francesa se unían España, Portugal e Italia, y abogó, no por un interés de partido, sino por el bien común, la prosperidad y el honor nacional.

#### **7.2.5. Aniceto Sela y Sampil (1863-1934)**

Fue estudiante universitario en Oviedo, y se convirtió en el discípulo predilecto de Giner de los Ríos en Madrid, también fue profesor de la ILE algún tiempo. En 1888 obtuvo por oposición la Cátedra de Derecho Internacional de la Universitat de València que desempeñó hasta 1891, año de su traslado a Oviedo. Fue rector de la Universidad de Oviedo y Director General de Primera Enseñanza, abogando por la autonomía universitaria en 1919. En Valencia estableció muy buena relación con Eduardo Soler. Con motivo del *IV Centenario de la Universitat de València* (1906), participó en la inauguración de la *Extensión Universitaria*, una herramienta de regeneración universitaria de la que fue uno de los máximos impulsores en España.

Sela pertenece al krausismo valenciano. El paso por las aulas ginerianas, lo inició en esta concepción del Derecho. Su labor se dividió entre krausismo jurídico con tintes positivistas y la preocupación pedagógica para la transformación ética del hombre. Esta influencia queda reflejada en sus libros sobre Derecho Internacional Público y Privado. Todos los miembros del grupo valenciano se inscriben en la órbita del pensamiento krausista, aunque no siguieron los dictados de esta filosofía de manera incondicional, porque eso les hubiera hecho entrar en contradicción con su defensa de la libertad de pensamiento. En la vertiente del krausismo jurídico escribió: *Introducción, prólogo y notas al Derecho Internacional Público y Moderno de Neuman* (1900), *Manual de Derecho Internacional* (1911), y *Derecho Internacional Privado* (1916). Al igual que el resto de institucionistas valencianos era afín al republicanismo, pero tuvo una menor práctica política que la desarrollada por Villó o Calderón

Pero fue en su vertiente pedagógica donde Aniceto Sela muestra mejor su influencia krausista. Convencido que el objetivo principal del krausismo no era nada más que la transformación ética del hombre, centró en esta idea sus objetivos de reformar la sociedad. La regeneración del hombre solamente podría ser llevada a cabo a través de la educación, estando el problema de fondo en la educación moral del hombre.

Aniceto Sela defendió el cultivo de la ciencia pura por medio de la investigación. Consideraba necesaria la preparación de los alumnos para el ejercicio de las profesiones y la elevación del nivel moral e intelectual del país, mediante la educación completa de los alumnos. Abogó por la difusión de los procedimientos de investigación y de la cultura general entre quienes no pueden concurrir a las aulas. También criticó la centralización universitaria. Defendió la autonomía, tanto en el aspecto científico como económico, bajo la inspección del Estado. Quería reformas pedagógicas universitarias en consonancia con los fines y procedimientos de la pedagogía moderna. Creía que había que acabar con algunos aspectos de la universidad del momento: cambiar el sistema de ingreso del profesorado, cambiar la tendencia general de la educación universitaria, mejorar la calidad de la enseñanza, etc. Había dos importantes reformas que consideraba de urgencia: la del carácter educativo de la enseñanza y la del carácter práctico de la instrucción. Creía necesario que profesores y discípulos formaran una auténtica comunidad, para que la obra educativa fuese más eficaz. Se lamentaba de la existencia de los exámenes. Defendió una instrucción práctica y de una alta teoría, que

huyera de la abstracción formalista, que tuviera solidez científica y estuviera en relación con toda la vida social. Quería aplicar los métodos científicos que en el momento eran considerados como los mejores. La concepción educativa de Sela no fue la instrucción memorística y mecánica sino la educación integral y armónica de todas las facultades de la persona. Además era necesario dedicar una mayor dotación económica al sector educativo. Se lamentaba de la falta de iniciativa de lucha de los maestros, por lo cual recomendó constantemente su asociación, en defensa de sus propios intereses y de la educación general, así como de su insuficiente formación para el ejercicio de la profesión. Además creía que los maestros debían tener una buena retribución. Para Sela, después de la formación del personal, era fundamental la reconstrucción de las escuelas. Defendió la personalidad del niño, y estaba en contra de los castigos físicos y morales de los que era objeto.

Pero Sela era consciente que la educación de la escuela no era suficiente para la formación de los ciudadanos. Resultaba indispensable continuar la acción escolar después que los alumnos dejasen de asistir a las aulas. No bastaban las clases de adultos, de lo que se trataba era de trabajar directamente con los niños que salían de la escuela. Puso como ejemplo las experiencias llevadas a término en Alemania, Suiza, Inglaterra y Francia, e hizo una llamada para que los maestros, sacerdotes, médicos, etc, contribuyeran a las labores de la educación postescolar. También favoreció la creación de instituciones o actividades para-universitarias, como la *Extensión Universitaria*, las universidades populares, las fundaciones, las escuelas de adultos, los cursos, las conferencias, las excursiones, etc. Su justificación se basaba en el derecho que tenían aquellos que no habían podido cursar la enseñanza secundaria, universitaria o la impartida en las escuelas especiales, de participar en la cultura intelectual y recibir sus beneficios.

Sela señalaba la necesidad de una reforma urgente de la enseñanza a todos los niveles, empezando por la primaria: clasificar las escuelas de las poblaciones grandes de modo que en cada distrito hubiera una para cada uno de los grados elemental, medio y superior; tender a una educación integral; utilizar el método intuitivo; incluir como imprescindible la educación física, moral y afectiva; reorganizar la escuela de párvulos; organización práctica de las escuelas de adultos y retribución digna de los maestros. En lo que atañe a la Enseñanza Secundaria: fijar en once años la edad mínima para la

admisión de los alumnos, después de un examen; el período de bachillerato, duraría ocho o nueve años y se consideraría como continuación de la instrucción primaria; eliminación de los libros de texto, y formación del personal en una Escuela Superior Normal o en el Doctorado de las Facultades. Exigía para la enseñanza técnica un carácter intuitivo, educativo y práctico de la educación Post-Escolar, por medio de la Extensión Universitaria.

Aniceto Sela supone, en relación a la educación femenina, una perfecta unión de teoría y práctica. Cuando llegó a Valencia a ejercer su cátedra de Derecho Internacional público y privado, inmediatamente entró en contacto con la *Escuela de Comercio para Señoras*<sup>636</sup>. Sela fue fundamental en la creación de la *Institución para la Enseñanza de la Mujer*, este era un centro de cultura para la mujer, que complementando las enseñanzas de la *Escuela de Comercio para señoras*, podía ampliar su educación general, sin abandonar por eso los estudios profesionales.

Estaba también muy interesado por las cuestiones geográficas. Tanto la preocupación demostrada por Soler y Sela en cuanto a educación al aire libre, como la manifestada por Calderón y Soler por lo referido al arte y la estética, tienen que ser englobadas en los parámetros institucionistas de renovación pedagógica y en el sentido krausista de acercamiento a la naturaleza. Aniceto Sela abogaba por la educación al aire libre, que suponía un movimiento unánime en Europa, contra el exceso de intelectualismo en la educación. Destacó el desarrollo armónico que estas producían en todas las facultades, tanto físicas como intelectuales y morales: la imaginación, el sentimiento y el sentido de la realidad se desarrollaba al contacto con la naturaleza; se acostumbraban a la obediencia, al orden y a la limpieza; imitaban los ejemplos que veían en los maestros y en los compañeros; y sacaban importantes aprendizajes de la vida común. Por otro lado, las colonias escolares de vacaciones suponían un complemento educativo en las prácticas excursionistas.

Finalmente, Sela dedicó una parte importante de su producción a la educación moral. Ejemplo de ello son muchos artículos publicados en el BILE como *Educación Moral*:

---

<sup>636</sup> En relación a ella veáse: PALACIO LIS, IRENE: *Mujer, trabajo y educación (Valencia 1874-1931)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 128-130.

*Factores del carácter* (1890), o su obra *La misión moral de la Universidad* (1893). Entendía la educación moral, no como una cosa fragmentaria y parcial, sino como uno de los aspectos que puede ofrecer la obra educativa. Para él, la cuestión fundamental era educar el carácter, por eso, se debía trabajar sobre cada individuo según como es, y colaborar con los padres y educadores. Sela resaltó la importancia de la formación del carácter en la familia, y para ello recomendaba que padres y otros familiares siguieran la misma dirección.

### **7.2.6. Otros institucionistas valencianos**

El grupo institucionista inicial se fue ampliando con la llegada de otros intelectuales afines a la Universitat de València y a la ciudad. Muchos de ellos se implicaron en la creación de instituciones educativas encaminadas al gran objetivo institucionista, la regeneración social, como: la *Escuela de Comercio para Señoras*, la *Institución para la Enseñanza de la Mujer*, *Extensión Universitaria*, etc. Entre los continuadores del institucionismo en Valencia cabe destacar a:

#### **7.2.6.1. Eduardo Boscà (1843-1924)**

Valenciano de nacimiento, se licenció en Medicina y Cirugía por la Universitat de València y posteriormente, en Ciencias Naturales, obteniendo el doctorado en esta disciplina, en 1873, por la Universidad Central de Madrid. Ese mismo año se convirtió en profesor auxiliar de Fisiología e Higiene veterinarias en la Escuela de Agricultura y Veterinaria de la Universitat de València.

En 1872 publicó su primer artículo científico, *Memoria sobre los hongos comestibles y venenosos de la provincia de Valencia*, en el que descubría seis tipologías de hongos nuevas. Por este trabajo obtuvo la medalla de oro por el Instituto Médico Valenciano. Dos años después, en 1874, obtuvo por oposición la cátedra de Historia Natural en el Instituto de Segunda Enseñanza de Xàtiva. Durante estos años pasó por varios institutos y realizó un estudio natural de las cuencas mineras de Almadén, Espiel y Belmar

encargado por el Rector del distrito universitario madrileño<sup>637</sup>. En 1881 el gobierno también le encomendó un estudio sobre reptiles en el sur de España.

Muchos resultados de sus investigaciones fueron publicados en el *Bulletin de la Société Zoologique*, en la *Revista de la Real Academia de Ciencias*, y en la *Revue internationale de sciences* de París. Desde 1877 a 1881, publicó en los *Anales de la Real Sociedad Española de Historia Natural* tres importantes trabajos: *Catálogo de los Reptiles y Anfibios observados en España, Portugal e Islas Baleares*, de 1877, primero de los catálogos de Herpetología<sup>638</sup> que vieron la luz en España con una extensión nacional; *Catálogo herpetológico que comprende la comarca de Tuy: Nota herpetológica. Una excursión hecha en el monte San Julián de Tuy*, trabajo de 1879 y un tercer catálogo que añade y corrige los datos aparecidos en el primero y que es la más importante de las aportaciones científicas de Boscà y de las más significativas obras de este tipo publicadas en España en el siglo XIX: *Correcciones y adiciones al catálogo de los reptiles y anfibios de España, Portugal e Islas Baleares*. En esta investigación se anotan once nuevas especies en el territorio español. Hay que resaltar que Boscà realiza un catálogo novedoso en la medida que contiene un mapa en el que se muestra la distribución geográfica de los anfibios y reptiles.

En 1883 abandonó Ciudad Real, donde residía, y marchó a Valencia para incorporarse como Jardinero Mayor al Jardín Botánico de la Universitat de València. En 1892 Eduardo Boscà alcanzó la cátedra de Ciencias de la Naturaleza y la dirección del Jardín Botánico de la Universitat de València. Estas nuevas responsabilidades no interrumpieron la dedicación a la *Institución para la Enseñanza de la Mujer*, ni tampoco las salidas de campo con la finalidad de incrementar las colecciones del Gabinete de Historia Natural de la universidad y de completar el reconocimiento geológico, botánico y zoológico de la provincia de Valencia.

Boscà, en el reconocimiento de los componentes del sistema natural, practicaba una metodología experimental y positivista, desarrollada desde el evolucionismo darwinista. Estas dos perspectivas, una más idealista y la otra positivista, formaban parte, en sus

---

<sup>637</sup> El distrito universitario madrileño comprendía los institutos provinciales de Toledo, Segovia, Cuenca y Guadalajara.

<sup>638</sup> La Herpetología es la rama de la Zoología que se encarga del estudio de los reptiles y anfibios.

primeros años, de la Institución Libre de Enseñanza. En cualquier caso, la ILE fomentó la comunicación interdisciplinar de los saberes y una cierta conciliación del positivismo y otras tendencias del racionalismo.

Participó en 1872, con otros científicos importantes en la fundación del madrileño *Ateneo propagador de las Ciencias Naturales*, fue socio de la *Sociedad Española de Historia Natural*, académico de la *Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona*, académico corresponsal de la *Real Academia de Ciencias Exactas Físicas y Naturales*, Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, etc.

#### 7.2.6.2. Rafael Altamira y Crevea (1866-1951)

Rafael Altamira y Crevea nació en Alicante el 10 de febrero de 1866. Estudió Derecho en la Universitat de València, donde tuvo como maestros a Pujol, Soler y Villó. Prosiguió los estudios en Madrid y fue catedrático de Derecho en la Universidad de Oviedo. Estuvo fuera de España buena parte de su vida y falleció en México el 1 de junio de 1951. Junto con un grupo de amigos estudiantes de Derecho y Medicina, fundó la revista *La Unión Escolar*. Entre los cargos que desempeñó hay que destacar: Secretario del Museo Pedagógico, Académico de Ciencias Morales y Políticas, Consejero de Instrucción Pública, Profesor del Instituto Diplomático y Consular, Juez en el Tribunal Permanente de la Haya y Director General de Enseñanza Primaria. En 1916 la Universitat de València le otorgó el acta de senador, al igual que en 1919 y 1923. En 1930 fue nombrado Director *Honoris Causa* del Centro de Cultura Valenciana.

Durante su etapa de formación estuvo al lado de institucionalistas como Giner, quien fue su gran maestro, Cossío o Azcárate. Inició su labor científica con la elaboración de su tesis *Historiade la propiedad comunal* (1890), dirigida por Azcárate, y posteriormente publicó *La enseñanzade la Historia* (1891), *Psicología del Pueblo Español* (1902), *Cuestiones Modernas de Historia* (1904), *Historiade España y de la civilización española* (1900-1911), entre otras muchas. En este período es cuando el pensamiento de Altamira adquiere su carácter definitivo. Tras la guerra, su intensa labor

pública le alejará de la elaboración historiográfica, que estaba más centrada en la reelaboración y profundización de las cuestiones ya planteadas en el período anterior.

Altamira se formó en la tradición de una historiografía liberal-democrática heredera de la revolución de 1868 cuya aportación resultó trascendente en la fijación de pautas teóricas y metodológicas a la hora de hacer historia y en la consolidación de la identificación de Castilla con España. Como escribe Gustavo Prado, “La impronta institucionista y regeneracionista marcó a Altamira a lo largo de toda su vida, lo que le llevó a mantener una actividad pública incesante a partir de un imperativo ético: la contribución a la mejora del ser humano mediante el conocimiento. En este sentido, su vida tiene dos etapas separadas por la cesura que supone la Primera Guerra Mundial en lo que a su actividad pública se refiere, debido a que tras la guerra llevará a cabo una ampliación de los cometidos e ideas que había sustentado en la primera. Por el contrario, su pensamiento histórico, su vida intelectual, constituyen una completa unidad”<sup>639</sup>.

Mediante la relación entre krausismo y positivismo como forma de conocimiento, los institucionistas intentaron fundamentar científicamente la idea de España como nación. A través del enlace entre pasado y presente buscaron en la cultura, las instituciones, las tradiciones o la lengua, la manifestación del carácter español.

Altamira, a diferencia de la mayor parte de los regeneracionistas, tiene confianza en el pueblo español. Confianza adquirida a través de la influencia del ideal krausista en las posibilidades de mejora del individuo a partir del conocimiento. Consideraba que el saber relevante para conseguir este objetivo era la historia. Altamira pensaba que el pueblo debe ser consciente de su historia, porque en ella se ha fraguado su ser. En su pensamiento se intuye el intento de estudiar un espíritu nacional de raigambre romántica, visto desde el organicismo krausista, y por tanto, idealista, pero desde el cientifismo positivista, es decir, intentando demostrar la verdad objetiva de sus afirmaciones.

---

<sup>639</sup> RIVERO RODRÍGUEZ, ALFREDO: “El problema de la identidad nacional en la obra de Rafael Altamira”, en *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº 3, 2004, p. 11

Además de la ética, será trascendente, en su vida y obra, la consideración orgánica del ser humano, tomada del krausismo, al que accede a través de la influencia de Eduardo Soler, uno de los miembros fundadores de la Institución Libre de Enseñanza, a quien conoce en los años de sus estudios de Derecho en la Universitat de València.

Altamira no era partidario de la política de partido. La contrariedad ante la política profesional le encuadra en un tipo de regeneracionismo que, en defensa de su independencia de criterio, se da poco a la vida política, pero que no duda en participar de ella si es necesario.

Los ideales educativos de Altamira entroncaban con los de los ilustrados, y lógicamente con los del reformismo pedagógico de los liberales progresistas españoles representados por la Institución Libre de Enseñanza. La renovación pedagógica exigía gran cantidad de medios financieros para llevarse a cabo, necesarios para el pago de un salario digno a los maestros, la construcción de escuelas o la creación de bibliotecas en los centros, especialmente rurales. Todo ello debía ir encaminado a la creación de un hombre nuevo, educado integralmente. Altamira pensaba que, únicamente, sobre esa base surgiría una nueva sociedad necesaria para la renovada España que el regeneracionismo anhelaba. Creía en la necesidad de que los conocimientos especializados no se quedaran en un mero debate entre especialistas sino que llegasen al pueblo. Esto representa una muestra de su interés por una educación, especialmente la histórica que, como se ha visto, constituye la base de todo su proyecto modernizador. Proyecto que plantea desde un impulso patriótico, de ahí que deposite sus esperanzas en la regeneración mediante una educación en la historia.

Se interesa por la organización escolar de otros países, los programas académicos o la estructura profesional. Era necesaria la educación, pero no cualquier educación, sólo aquella que siguiera una metodología rigurosa lograría educar en libertad. Altamira jamás se consideró nacionalista.

Su gran aportación fue la integración en su relato histórico, de los diferentes aspectos que se refieren a las sociedades humanas, superando la tradicional historia política. A partir de una idea tomada de Giner, diferenció entre historia externa, la de los

acontecimientos políticos, e historia interna, la de todas las manifestaciones de civilización (ideas, economía, sociología, arte, literatura, costumbres, tradiciones, geografía, etc). Su obra más representativa en este sentido es la ya citada *Historia de España y de la civilización española* (1900-1911).

Otras de sus facetas fue la de crítico. Hacia 1890 fundó la *Revista crítica de Historia y Literatura*, única de ese tipo en el siglo XIX y en la que colaboraron Menéndez Pelayo (1856-1912), Eduardo de Hinojosa y Naveros (1852-1919)<sup>640</sup> y otras personalidades de la época. Uno de sus primeros libros fue *Mi primera campaña* (1892), que tiene un contenido crítico y el prólogo está realizado por Leopoldo García-Alas y Ureña “Clarín” (1852-1901)<sup>641</sup>.

Pero “Don Rafael Altamira fue asimismo un jurista muy calificado. En 1919, por ejemplo, el Gobierno le nombró árbitro, representando a España, en la Comisión internacional de litigios mineros en Marruecos. Y en 1920 fue miembro del Comité de los Diez (juristas, se entiende) encargados por el Consejo de la Sociedad de las Naciones de redactar el anteproyecto del Tribunal de Justicia Internacional, establecido después en La Haya, del que formó parte el señor Altamira y al que debió una intensa y continuada actividad”<sup>642</sup>.

Su obra más importante como escritor es la novela titulada *Reposo*<sup>643</sup> (1903). Altamira es un hombre de la generación del 98, por eso esta obra empezó a escribirla en 1902, cuatro años después de lo acontecido en 1898. En general, la obra literaria de Altamira es bastante extensa: *Cuentos de Levante (Paisajes y escenas)* (1895), *Cuadros levantinos. Cuentos de amor y tristeza* (1900), *Novelitas y cuentos* (), etc. Es interesante señalar que Altamira acompañó a Eduardo Soler en algunas de sus frecuentes excursiones por la provincia. Otra amistad muy importante en la vida de Altamira fue la

---

<sup>640</sup> Léase: MARTÍNEZ DHIER, ALEJANDRO: “150 años del nacimiento de Eduardo de Hinojosa y Naveros, historiador del Derecho español”, en *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada*, Nº 6, 2003, pp. 549-559.

<sup>641</sup> Entre la numerosa bibliografía existente sobre su persona, destacamos: GARCÍA SAN MIGUEL, LUIS: *El pensamiento de Leopoldo Alas "Clarín"*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987, 340 p.; LISSORGUES, IVAN: *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901): biografía*, Oviedo, Nobel, 2007, 1174 p.; POSADA, ADOLFO: *Leopoldo Alas "Clarín"*, Oviedo, [s.n.], 1946, 239 p.

<sup>642</sup> ALMELA Y VIVES, FRANCISCO: (1967), 15.

<sup>643</sup> En ella hace descripciones paisajísticas de la zona alicantina que evidencian el amor que sentía por su tierra natal.

de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) con el que compartía muchos aspectos de su pensamiento.

### 7.2.6.3. José Deleito y Piñuela (1879-1957)<sup>644</sup>

Nació en Madrid en febrero de 1879 en el seno de una familia acomodada, dedicada a la medicina e interesada por la cultura. Desde muy joven comenzó a interesarse por la realidad del momento. Dos hechos caracterizan la época en la que vivió, la crisis del 98 y la lucha por los ideales liberales. El primero supuso en el joven Deleito el origen de un fuerte compromiso social que le acompañó toda su vida. El segundo fue la gran aspiración a la que dedicó su vida.

En 1895 comenzó sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid, los cuales simultaneaba con los estudios de Derecho. Es durante su etapa de estudiante cuando entró en contacto con la Institución Libre de Enseñanza, lo cual le supuso una amplia formación y un pensamiento liberal. En 1899 comenzó a estudiar su Doctorado en Filosofía y Letras. A partir de entonces se formó en el Centro de Estudios Históricos y en el Seminario de Historia de América y Contemporánea de España, que dirigía Altamira. Deleito se impregnó del espíritu de la Institución a través de su maestro Altamira. Espíritu que aumentó en la Escuela Normal Central de 1901, donde siguió los Cursos de Pedagogía, Historia de la Pedagogía, Derecho y Legislación Escolar, obteniendo el Certificado de Aptitud Pedagógica.

Deleito creía que la educación era el auténtico camino para la transformación de la sociedad, y esta idea se mantuvo constante en su obra. En 1901 ya planteó la necesidad de una reforma en la educación primaria, en la que el maestro debía ser el auténtico impulsor de la regeneración. Para ello consideraba necesario reivindicar el papel fundamental del maestro en la sociedad y adecuar las escuelas para convertirlas en lugares adecuados y propicios para la educación. También pensaba que a nivel educativo España debía de abrirse a Europa.

---

<sup>644</sup> Para tener un conocimiento exhaustivo de éste, consúltese: GALLARDO FERNÁNDEZ, ISABEL MARÍA: *Un krausista de última hora, José Deleito y Piñuela: vida, obra y pensamiento*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Ciencias de la Educación, 1989, 870 p. Tesis Doctoral.

Llegó a Valencia en 1906 como catedrático de Historia Universal, Antigua y Media, y allí permaneció hasta 1949. El tema de las reformas de estudios de Filosofía y Letras fue objeto de interés y preocupación durante toda su vida. En 1910, junto con otros profesores elaboró una propuesta de reforma de los planes de estudio de la Facultad de Filosofía y Letras.

Pero su papel no sólo se redujo al ámbito universitario sino que participó en diversas instituciones culturales de la ciudad como en la *Institución para la Enseñanza de la Mujer*, donde impartió clases y formó parte de la Junta Directiva como bibliotecario. Siempre estuvo muy interesado por el tema de la educación de la mujer, y su llegada a Valencia le permitió implicarse más directamente con este tema.

La influencia de la Institución Libre de Enseñanza se observa en la concepción que Deleito tenía de la Historia, considerándola como educadora y no como simple elemento de erudición. Es por ello que propuso una reforma de la Facultad de Ciencias Históricas desde el primer curso hasta el Doctorado.

Hombre de pensamiento liberal pero que no formaba parte de ningún partido, dedicó toda su vida a la docencia, por la que sentía una gran vocación. Creía que la finalidad de la educación era formar al individuo para integrarlo en la sociedad y ponerlo en situación de elegir aquello que era más favorable para él. Es por ello que pensaba que la educación debía de potenciar las cualidades humanas para obtener al hombre reformado, lo cual llevaría a la regeneración de España. Su objetivo era unir la enseñanza primaria y secundaria, ya que ambos niveles se basan en aportar una cultura enciclopédica al alumno. Consideraba necesaria la aplicación de una nueva metodología que enseñara al alumno a pensar.

Como ya hemos dicho anteriormente, y como demuestra su pensamiento, Deleito era un hombre comprometido con la sociedad de la época, a la que consideraba como un ente vivo, en plena transformación, donde cada uno de sus elementos coopera.

Tras la Guerra Civil fue separado de la docencia por jubilación forzosa, pero en junio de 1941 se reincorporó a la Universitat de València, aunque durante un período muy

breve, ya que el 30 de agosto del mismo año fue relevado de la función docente, dedicándose a la investigación histórica en Madrid hasta su jubilación el 25 de febrero de 1949.

#### **7.2.6.4. José Navarro Alcacer (1891-1988)<sup>645</sup>**

Considerado un institucionista neto, Navarro Alcacer nació en Valencia en 1891. Pertenecía a una familia de comerciantes con situación económica desahogada. Cursó sus primeros estudios en el Colegio Integral, que estaba dotado de los medios técnicos y pedagógicos más modernos. Años más tarde, y en el Instituto Nacional, siguió los cursos de Bachillerato, obteniendo al final el Premio Extraordinario en la Sección de Ciencias. En 1910 marchó a Madrid para seguir los estudios de Ingeniería Industrial en la Escuela Central, obteniendo en 1916 el título de Ingeniero Industrial.

De vuelta a Valencia en 1920 organizó en la Escuela de Artesanos, centro creado por Pérez Pujol en 1868 que ofrecía las primeras enseñanzas teórico-prácticas en España para mecánicos, torneros y metalúrgicos, docencia de forma gratuita en las clases nocturnas.

Alrededor de 1928, entró a formar parte como Profesor de Extensión Post-escolar de la Escuela Superior de Trabajo, donde organizó un laboratorio de ensayos químicos, mecánicos y metalúrgicos con cátedra de Metalúrgica.

En octubre de 1930 fundó, junto con otros intelectuales, la Escuela Cossío en Valencia que supuso, sin duda alguna, la gran labor institucionista de José Navarro Alcacer. Este centro valenciano constituyó todo un hito en el panorama docente del momento, puesto que innovó nuevas fórmulas pedagógicas que ayudaron a introducir en esta ciudad los valores de la Institución Libre de Enseñanza creada por Francisco Giner de los Ríos, y cimentada sobre el ideario ético del krausismo.

---

<sup>645</sup> A Navarro Alcacer se hace referencia en JIMENEZ-LANDI MARTINEZ, ANTONIO: (1973), 209-211.

Separado de la docencia, a raíz de la Guerra Civil, se dedicó al estudio y publicación de sus mejores obras como: *Fundición del Hierro de Alto Valor y Tecnología de las Tierras de Moldeo (1947)*. El mismo año en que publicó esta obra, se fundó el Instituto del Hierro y del Acero del CSIC para el que fue requerido por Manuel Lora Tamayo (1904-2002).

#### 7.2.6.5. Angelina Carnicer Pascual (1893-1980)<sup>646</sup>

Nació en Saviñán (Zaragoza), y pronto quedó huérfana. Pero sus familiares se preocuparon en que recibiera una buena educación que le permitiera desarrollar una carrera profesional. Vivió en Calatayud (Zaragoza) donde estudió con profesores particulares y se examinaba como alumna libre en el Instituto de Zaragoza.

En junio de 1909 obtuvo el título de Bachillerato en el Instituto General. Posteriormente, realizó sus estudios en la Escuela de Magisterio en Teruel y después Magisterio en la Escuela Superior de Madrid, donde entró en contacto con la Institución Libre de Enseñanza y asumió su ideario pedagógico. Todavía en sus años de estudiante en la Escuela Superior de Magisterio acudió al Centro de Estudios Históricos a seguir los Cursos de Altamira.

Desde 1915 fue profesora de Lengua, Literatura y Geografía de la Escuela de Magisterio de Valencia. También estudió, como alumna libre la carrera de Comercio y varios idiomas. En Valencia conoció y mantuvo una estrecha amistad con María Moliner (1900-1981), con quien compartió distintas iniciativas educativas y culturales. Además perteneció a la Generación de 1915, junto Deleito y Piñuela, y José Navarro Alcácer, con quien creó la *Escuela Cossío*<sup>647</sup>. Desde 1919 colaboró en las Colonias

---

<sup>646</sup> Consúltese: MAYORDOMO PÉREZ, ALEJANDRO; AGULLÓ DÍAZ, MARI CARMEN: *La renovació pedagògica al país valencià*, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 199-202.

<sup>647</sup> Para más información sobre esta, destacamos la obra de NAVARRO ALCACER, JOSE: *La Escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930-1939)*, Valencia, Generalitat Valenciana: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, y Diputación de Castellón, Valencia y Alicante, 1984, 124 p.

Escolares del Museo Pedagógico y perteneció a la Junta Organizadora de las Colonias Escolares de Valencia<sup>648</sup> y al Patronato del Instituto-Escuela<sup>649</sup>.

Fue una activa participante en la vida cultural de la ciudad, mantuvo una columna titulada «Femeninas» en el periódico *El Eco* de Buñol y defendió sus ideas feministas en numerosos artículos y conferencias, como la pronunciada en el Ateneo Científico de Valencia en abril de 1918, titulada *Feminismo*.

Fue la auténtica educadora en el espíritu de la ILE de toda una serie de promociones de maestros en la región valenciana. Reclamó la educación integral haciendo especial hincapié en la educación de la mujer, pues consideraba que en España las mujeres estaban en peores condiciones que en el resto de países europeos. Sobre temas educativos publicó varios artículos en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y pronunció conferencias en el Ateneo Pedagógico y en las Escuelas del «Ave María» de Miguel Fenollera Roca (1880-1941)<sup>650</sup>.

La formación del maestro, y más en concreto de la mujer, llenaron varios años de la vida de Angelina Carnicer. Participó en el proyecto hecho realidad durante la República de la creación de un Colegio al aire libre, situado en la Glorieta, y dirigido por maestros municipales. Además hay que añadir a su labor la creación, como ya hemos señalado, de la Escuela Cossío, el Patronato del Instituto Escuela, la Institución para la enseñanza de la mujer, etc.

Su docencia no se vio interrumpida hasta 1939, fecha en la que se trasladó a Lérida por expediente de depuración, para regresar en 1941 hasta 1963, año en que finalmente se jubila.

---

<sup>648</sup>En relación a este tema, es interesante: CRUZ, J. IGNACIO: *Las colonias escolares valencianas (1906-1936): un ejemplo de renovación educativa*, Valencia, Universitat de Valencia, Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación, 2012, 199 p.

<sup>649</sup>Veáse: ESTEBAN MATEO, LEON; MAYORDOMO PÉREZ, ALEJANDRO: *El Instituto-Escuela de Valencia (1932-1939). Una experiencia de renovación pedagógica*, Valencia, Universitat de València, 1984, 85 p.

<sup>650</sup>Es de mencionar el ensayo de APARICIO OLMOS, EMILIO MARIA: *Don Miguel Fenollera y su pensamiento: personalidad e ideales del Fundador de las Avemarianas*, Benimamet (Valencia), [El autor], 1980, 382 p.

### 7.2.6.6. Pascual Carrion y Carrion (1891-1976)<sup>651</sup>

Dentro de la Generación de 1915 y de los Continuadores de la ILE en Valencia, se debe nombrar a Pascual Carrion y Carrion. Nació en Sax (Alicante) y se trasladó con su familia a Madrid en 1908, para seguir estudios superiores en la Escuela Especial de Ingenieros Agrónomos del Instituto Agrícola de Alfonso XII. Es por estas fechas cuando entró en contacto con los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. Era un asiduo asistente a los miércoles de la Institución, y conoció a figuras de la intelectualidad del momento. A la vez en el Ateneo tiene la ocasión de escuchar a Baroja, Azorín, Unamuno, etc. A partir de 1912, se especializó en Entomología con Romualdo González Frago (1862-1928)<sup>652</sup> y estudió la obra de Joaquín Costa (1846-1911)<sup>653</sup> en su línea regeneracionista del colectivismo agrario. Concluyó sus estudios en 1917. También se interesó por las obras de los regeneracionistas y economista Henry George (1839-1897)<sup>654</sup>. No tardó en establecer contacto con las Juntas Liberales de Andalucía, conociendo allí el nacionalismo andaluz de la época e integrándose plenamente en el movimiento andalucista. Al terminar sus estudios e ingresar en el Cuerpo de Ingenieros, no dudó en solicitar y obtener como destino Sevilla para continuar su actividad. Allí permaneció desde 1917 a 1921.

---

<sup>651</sup> En torno a su figura existen varias publicaciones, entre ellas: ESCUDERO ZAMORA, GABINO; GONZÁLEZ REGIDOR, JESÚS: “Aportación al conocimiento de la figura de Pascual Carrión”, en *Agricultura y sociedad*, Nº 5, 1977, pp. 244-254; PAN-MONTOJO GONZÁLEZ, JUAN LUIS: “Pascual Carrión: política agraria e ingeniería social”, en *Historia agraria: Revista de agricultura e historia rural*, Nº 43, 2007, pp. 581-598.

<sup>652</sup> Véase: TORRALBA MARTÍNEZ, JOSE ANTONIO: “Romualdo González Frago (1862-1928), médico pediatra sevillano, fundador de la Micología Española y Dominicana”, en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Tomo 54, Nº 1, 1998, pp. 263-268.

<sup>653</sup> Destacan los siguientes títulos: CHEYNE, GEORGE J.G.: *Ensayos sobre Joaquín Costa y su época*, Madrid, Fundación Joaquín Costa, 1992, 148 p.; FERNÁNDEZ CLEMENTE, ELOY: *Educación y revolución en Joaquín Costa*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969, 180 p.; GAMBÓN PLANA, MARCELINO: *Biografía y bibliografía de D. Joaquín Costa*, Huesca, Gambón, 1911, 89 p.; GÓMEZ BENITO, CRISTOBAL: *Joaquín Costa y la modernización de España*, Madrid, Congreso de los Diputados, 2012, 679 p.

<sup>654</sup> Fue el representante más influyente de los defensores del *Single Tax* (impuesto único) sobre el suelo. Inspiró la ideología económica conocida como *Georgismo*, que sostiene que cada uno posee lo que crea, pero que todo lo que se encuentra en la naturaleza y, sobre todo, el suelo o la tierra, pertenece igualmente a la humanidad. Para obtener más información, consúltese: ARGENTE, BALDOMERO: *Henry George: su vida - sus doctrinas*, Madrid, Renacimiento, 1912, 275 p.; BRYSON, PHILIP J.: *The economics of Henry George: history's rehabilitation of America's greatest early economist*, New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, 236 p.

Defendió una reforma agraria en Andalucía que eliminara los latifundios, por lo que participó junto con otros intelectuales en la Asamblea de Córdoba de 1919 que realizó un manifiesto en favor de la reforma completa del campo andaluz. En estos momentos participó en varias publicaciones andaluzas como *El Sol* y *El Debate*.

En 1921 fue trasladado al catastro de Valencia, donde desarrolló una intensa labor entre los viticultores valencianos para la mejora del campo levantino. Década, ésta de su vida, de plena identificación con los problemas socioeconómicos levantinos, distintos de los de Andalucía, razón por la cual la viticultura fue el eje de sus proyectos reformistas.

Volvió a Madrid en 1927, destinado en el lugar donde se formó, el Instituto Agrícola de Alfonso XII. Fue designado representante de la Confederación Nacional Vitivinícola en la conferencia nacional vinícola convocada por el Ministerio de Economía Nacional el 15 de julio de 1930.

Ya en los inicios de la II República, y a su servicio, Carrión se centró en la reforma agraria y se trasladó a Andalucía. Es así como de mayo a julio de 1931, y junto a Antonio Flores de Lemus (1876-1941)<sup>655</sup> y Felipe Sánchez Román (1883-1956)<sup>656</sup>, elaboró el *Anteproyecto de la Comisión Técnica Agraria para la solución del problema de los latifundios*, que dejó impronta en la Ley de Reforma Agraria de 15 de Septiembre de 1932. En 1934 se convocó la cátedra de Economía Política y Economía Agraria de la Escuela de Ingenieros Agrónomos de Madrid, a la que se presentó Carrión y accedió en enero de 1935, pasando, en abril a depender del Ministerio de Instrucción Pública.

Fue partidario de la incautación de tierras ociosas, defendía la legitimidad de la propiedad de aquellos que mantuvieran activas las mismas. Fue crítico con los

---

<sup>655</sup> Podemos resaltar la aportación de ARACIL FERNÁNDEZ, MARIA JOSÉ: *Las aportaciones de Antonio Flores de Lemus a los estudios de economía y hacienda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Escuela Universitaria de Estudios Empresariales, 1997, 17 p.

<sup>656</sup> Consúltese: BONED COLERA, ANA: "Felipe Sánchez Román Gallifa: semblanza humanitaria de un político republicano", en *Cuadernos republicanos*, N° 33, 1998, pp. 73-84; NÚÑEZ IGLESIAS, ÁLVARO: "Felipe Sánchez-Román Gallifa: un jurista en el centro de la Segunda República, Historia y biografía en la España del siglo XX", en II Congreso sobre el Republicanismo, coord. por José Luis Casas Sánchez, Francisco Durán Alcalá, Córdoba, Diputación de Córdoba, Patronato "Niceto Alcalá-Zamora y Torres", 2003, pp. 487-507.

procesos desamortizadores del siglo XIX, que habían llevado la propiedad de la tierra de la mano de la Iglesia a la de los terratenientes, sin que ello hubiera supuesto un cambio en su productividad. También criticaba que los procesos desamortizadores hubieran dejado en manos de unos pocos los antiguos bienes comunales que explotaban las ciudades y pueblos para beneficio de todos sus habitantes.

Durante el período bélico (1936-1939) ocupó la Jefatura del Servicio de Enseñanza y Divulgación del Instituto de Reforma Agraria y la dirección de la Escuela de Ingenieros Agrónomos. Finalizada la Guerra Civil, se le imposibilitó, por expediente de depuración (Ley de febrero de 1939), para ejercer puestos de mando, de confianza y docentes. Carrión encontró un puesto en la Estación de Viticultura y Enología de Requena (Valencia) que dirigió desde 1941 hasta 1961, año de su jubilación.

#### 7.2.6.7. Augusto Comas y Arqués (1834-1900)<sup>657</sup>

Catedrático de Derecho Civil y Penal en la Universitat de València, formó parte del institucionismo valenciano, y fue supernumerario de la Universidad Central de Madrid, donde desempeñó sucesivamente las cátedras de Derecho Político y Administrativo, Derecho Mercantil y Penal y Derecho Civil; fue decano de la facultad de Derecho de Madrid y abogado. Desempeñó el cargo de diputado en el Sexenio. Como senador protagonizó la principal oposición parlamentaria al Código Civil, ofreciendo un proyecto alternativo.

Nació en febrero de 1834 en Madrid. De familia acomodada, su padre era militar del Regimiento del Príncipe. En 1848 obtuvo el Bachiller en Filosofía por la Universidad de Barcelona. En los años siguientes estudió simultáneamente Jurisprudencia (1849-1856) y Filosofía (1852-1857) en la Universidad de Barcelona y la Central. En 1854 había obtenido el Bachiller en Jurisprudencia por la Universidad Central. En 1861 se doctoró

---

<sup>657</sup> Un documento que ayuda a conocer mejor a Augusto Comas son los *Discursos leídos en la Universidad Central por D. Augusto Comas y Arqués abogado de los tribunales nacionales y del ilustre colegio de esta corte, y Catedrático de Auxiliar de la Facultad de Derecho de esta universidad al recibir las investiduras de Doctor, en las Facultades de Filosofía y Derecho, Secciones de Administración y Jurisprudencia*, Madrid, 1862.

en Administración, en la Facultad de Filosofía de la Universidad Central de Madrid y en 1862 obtuvo el doctorado en Derecho, en la sección Civil y Canónico.

En 1858 comenzó en la docencia en un puesto como profesor auxiliar de Derecho en la Universidad Central. Años después, en 1862, se presentó a la Cátedra de Derecho Mercantil y Penal convocada por la Universitat de València. Ese mismo año fue nombrado catedrático por la universidad valenciana. Un año después solicitó el traslado a la Universidad Central de Madrid, lo cual le fue concedido. En el año 1866 se presentó a la Cátedra de Elementos de Derecho Político y Administrativo de la Central y ese mismo año consiguió la citada cátedra, pero pasó a la Cátedra de Derecho Mercantil y Penal. En 1867 fue nombrado por Real Orden catedrático de Reseña histórica de los Códigos españoles, Derecho civil español, común y foral. También se interesó por otros puestos en la Universidad, por lo que en 1883 fue nombrado Decano de la Facultad de Derecho de Madrid, puesto del que dimitiría un año después. En 1884 fue confirmado como catedrático de Derecho Civil español, común y foral. De nuevo fue nombrado Decano, pero alegando motivos de salud pidió la dimisión días después.

Su papel no sólo se redujo al ámbito universitario, sino que también ostentó cargos públicos, así como otros políticos. Cuenta con una amplia producción bibliográfica, pero entre sus obras siempre se destaca la inédita *Filosofía del Derecho*. Finalmente, falleció en agosto de 1900.

### 7.2.6.8. Luis Morote y Greus (1864-1913)<sup>658</sup>

Nació en Benifaió (Valencia). En 1876, con catorce años, Luis Morote obtuvo el grado de bachiller e ingresó en la universidad. En la Universitat de València asimiló el espíritu del Krausismo a través del círculo conformado en torno a Pérez Pujol, de quien aprendió las teorías krausistas del Derecho y de la Filosofía Social de Ahrens. En la Universidad Central de Madrid y, en su ambiente krausista, realizó su tesis doctoral que estuvo dirigida por Azcárate. En 1882, tras finalizarla regresó a Valencia donde permaneció hasta 1890.

Publicó artículos en la *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, en ellos trataba sobre el positivismo en Derecho Penal y sobre la nueva ciencia de la Antropología Criminal. Además también publicó un reportaje sobre el *I Congreso Internacional de Antropología Criminal* celebrado en Roma en 1886. Fue krausopositivista y se le considera uno de los introductores de la nueva ciencia penal.

Mostró sus ideas republicanas en su triple faceta de periodista, escritor y político. Su obra está inserta en varias publicaciones: *El Mercantil Valenciano* (1885-1913), *El Liberal de Madrid* (1890-1900), *El Heraldo de Madrid* (1900-1909), *La Mañana de Madrid* (1909-1912), *El Mundo de la Habana* (1913) y *La Nación de Buenos Aires* (1912-1913). Cabe destacar su participación en *El Mercantil Valenciano*, diario de las clases medias enfrentadas al diario *Las Provincias* y lo que representaba.

Destacó como corresponsal en Jerez, con los sucesos de enero de 1892 y de reportero en los de Melilla, en Cabrerizas Altas, participando incluso en el combate, en octubre de 1893, cuando el general Margallo murió cercado por marroquíes. En 1896 entrevistó en Roma a León XIII (1810-1903). Ese mismo año se embarcó para Cuba.

En 1900 Morote publicó *La moral de la derrota*, obra que lo incluye dentro de los escritores del Regeneracionismo, y en 1902 fue coautor de un libro decisivo en la

---

<sup>658</sup> Véase el ensayo de PÉREZ GARZÓN, JUAN SISINIO: *Luis Morote: la problemática de un republicano (1862-1913)*, Madrid, Editorial Castalia, 1976, 158 p.

historia del reformismo social en España, *El Instituto del Trabajo: datos para la Historia de la Reforma Social en España*, publicado con Adolfo Buylla (1850-1927)<sup>659</sup> y Adolfo González Posada (1860-1944) para justificar el proyecto de Canalejas de crear un Instituto del Trabajo que fue aprobado un año después como Instituto de Reformas Sociales

Asumió la defensa de las clases trabajadoras y mantuvo una pugna ideológica contra el sistema vigente a través del anticlericalismo. Esta actitud laizante y anticlerical la dejó patente en *Los Frailes en España* (1903), donde mostró la situación de éstos en nuestro país, además de la historia de las relaciones Iglesia-Estado.

Su libro más famoso es *El pulso de España* (1904), es una colección de entrevistas políticas realizadas en el verano de 1903 y aparecidas en el *Heraldo de Madrid* y en *El Mundo* de la Habana

Fue diputado republicano por Madrid en las Cortes de 1905 y 1907, intervino en la ley de Jurisdicción militar y en cada legislatura insistió en un proyecto para abolir la pena de muerte. En 1909 dirigió los diarios liberal-socialistas, *La Mañana* y *La Noche*. En 1910 recorrió las islas orientales de Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura, recogiendo sus impresiones en el libro *La tierra de los Guanartemes* (1910), que se editó en París. Posteriormente fue diputado en la mayoría *canalejista* por el distrito de Las Palmas.

Abogó por la abolición de la pena de muerte y se convirtió en una Figura del periodismo culto y político del siglo XIX y principios del XX. Tanto Joaquín Sorolla, como Morote o Vicente Blasco Ibáñez reflejaban en Valencia las inquietudes sociales del naturalismo. Murió en Madrid.

---

<sup>659</sup> Léase: CRESPO CABORNERO, JUAN A.: *Democratización y reforma social en Adolfo A. Buylla: economía, derecho, pedagogía, ética e historia social*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, 295 p.

### 7.2.6.9. Adolfo González Posada y Biesca (1860-1944)

Profesor, sociólogo y pedagogo español, nació en Oviedo en 1860 en el seno de una familia dedicada a la platería y joyería. En 1878 obtuvo la licenciatura en Derecho, en la sección de Civil y Canónico. Dos años después, en 1880 se doctoró en Derecho y en julio de 1883 fue nombrado Catedrático de Elementos de Derecho Político y Administrativo en la Universidad de Oviedo. En el año 1891 fue nombrado catedrático de ascenso pero en 1904, renunció a esta categoría honorífica. En 1905 se le autorizó el cambio de cátedra con José María Rogelio Jove y Suárez Bravo (1851-1927), por lo que pasó a desempeñar la plaza de Derecho Administrativo en la Universidad de Oviedo. Pero en 1910 pasó a la Universidad Central como Catedrático de Derecho Municipal Comparado, donde consiguió finalmente la Cátedra de Derecho Político comparado con el extranjero.

Perteneció al movimiento de la ILE colaborando con asiduidad en el BILE y siendo su Director de 1911 a 1917. Apartado ya de la docencia, en 1931 fue nombrado Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Madrid, cargo en el que permaneció hasta el año siguiente.

Adolfo González Posada cuenta con una gran producción bibliográfica, entre las que cabe destacar: *Tratado de derecho político* (1893-94); *Guía para el estudio y aplicación del Derecho Constitucional de Europa y América* (1894); *Derecho administrativo. La Administración política y la Administración social. Exposición crítica de las teorías y legislaciones administrativas modernas más importantes* (1895); *Estudios sobre el régimen parlamentario en Europa* (1891); *Ciencia política* (1900); *El sufragio según las teorías filosóficas y las principales legislaciones* (1900); *Política y enseñanza. Política pedagógica. La reforma de la primera enseñanza. La segunda enseñanza* (1904); *Socialismo y reforma social* (1904); *Principios de Sociología* (1908); *Evolución legislativa del régimen local en España 1812-1909* (1910); *El régimen municipal de la Ciudad moderna y bosquejo del régimen local en España, Francia, Inglaterra, Estados Alemanes y Estados Unidos* (1916); *El régimen constitucional. Esencia y forma,*

*principios y técnica* (1930); *La crisis del Estado y el Derecho político* (1934), y *Escritos municipalistas y de la vida local* (1979).

Aparte de su gran producción social, jurídica y pedagógica tradujo, entre otros, a León Duguit (1859-1928)<sup>660</sup>, Alfred Fouillée (1838-1912)<sup>661</sup> y Georg Jellinek (1851-1911)<sup>662</sup>. Falleció en Madrid el 8 de julio de 1944.

#### 7.2.6.10. Julián Ribera y Tarragó (1858-1934)<sup>663</sup>

Nacido en Carcaixent, estudió en la Universitat de València con el grupo krausista. Prestigioso orientalista, ganó la cátedra de Árabe en la Universidad de Zaragoza de 1887 hasta 1905. Fue trasladado a la Universidad Central de Madrid para enseñar Historia de la civilización de los judíos y musulmanes, y en 1913 ganó la cátedra de Literatura Árabe-Española en la misma universidad. Dirigió la Biblioteca Árabe Hispánica y la Colección de Estudios Árabes. Fue Académico de la Lengua en 1912, y de la Historia en 1915. Como gran investigador de la lengua árabe-española, fundó la Revista de Aragón en 1900, denominada más tarde *Cultura Española*.

Se interesó por distintas facetas de la historia de Al-Andalus, como los aspectos políticos, la historia de las instituciones docentes, la bibliofilia, las instituciones jurídicas, la filosofía, la lengua romance entre los árabes andaluces, los orígenes de la lírica y la épica, la música árabe y su influencia en la española.

Entre sus obras pueden destacarse: *La enseñanza entre los musulmanes españoles* (1893); *Bibliófilos y bibliotecas en la España musulmana* (1895); *La música de las*

---

<sup>660</sup> Es interesante el siguiente artículo: FERNÁNDEZ RIQUELME, SERGIO: *Pluralismo social, posibilidad técnica y legitimación política [Recurso Electrónico] a propósito de la fórmula corporativade León Duguit*, México, D. F, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, N° 58, pp. 41-66.

<sup>661</sup> Véase: ROBLES EGEA, ANTONIO: “El neoidealismo y la rebelión de Angel Ganivet contra el positivismo: sobre Alfred Fouillée y la teoría de las ideas”, en *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 13, N° 2, 1997 (Ejemplar dedicado a: Angel Ganivet, en su centro), pp. 201-221.

<sup>662</sup> Para conocer más sobre éste, señalamos: LÓPEZ GARCÍA, JOSE ANTONIO: “Georg Jellinek: apuntes biográficos e intelectuales”, en *Estudios en homenaje al profesor Gregorio Peces-Barba*, Vol. 1, 2008, pp. 763-810.

<sup>663</sup> Consúltese: GARCÍA GÓMEZ, EMILIO: “Don Julián Ribera y Tarragó”, en *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, Vol. 2, N° 1, 1934, pp. 1-8.

*Cantigas* (1922), etc. Durante los años de su estancia en Zaragoza desplegó su mayor actividad. En 1897 publicó en esta ciudad un estudio titulado *Orígenes del Justicia de Aragón*. Colaboró en el BILE, donde escribía artículos sobre la enseñanza de los musulmanes españoles. Murió en su lugar de nacimiento en 1934.

#### 7.2.6.11. Luí Simarro Lacabra (1851-1921)<sup>664</sup>

Nació en Roma, ya que su padre el pintor Ramón Simarro Oltra estaba pensionado allí. Estudió en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Valencia, donde recibió una gran influencia del que sería su gran protector, Vicente Boix (1813-1880)<sup>665</sup>. Tras obtener el título de bachiller en 1867, comenzó a dar clases de Historia Natural en el Colegio de San Rafael. Un año después comenzó a estudiar Medicina en la Universitat de València, estudios que compaginaba con su labor docente hasta que fue expulsado por difundir el pensamiento de Charles Darwin (1809-1882)<sup>666</sup> entre el alumnado. Tomó parte activa en el movimiento cantonal valenciano, al igual que Pérez Pujol, por cuya causa se vio obligado a trasladarse a Madrid, donde obtuvo el grado de doctor en 1875 con su tesis *Relaciones materiales entre el organismo y el medio, como fundamento de una teoría general de higiene*.

Desde su creación, estuvo vinculado con la ILE donde dio clases de divulgación científica y fisiología del sistema nervioso. También impartió docencia en la Escuela Libre de Medicina y cirugía y además, fue redactor de la revista *El Anfiteatro*

---

<sup>664</sup> Son importantes las siguientes publicaciones: AA.VV: *Luis Simarro i la psicologia científica a Espanya: cent anys de la primera càtedra de Psicologia [Exposició a la Universitat de València. Sala "Estudi General", La Nau. Valencia del 19 de junio al 19 de octubre de 2003]*, València, Universitat de València, 2003, 147 p.; CARPINTERO, HELIO: *Luis Simarro: de la psicologia científica al compromisoético*, València, Universitat de València, 2014, 247 p.; VIDAL PARELLADA, ASSUMPCIÓ: *Luis Simarro y su tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, 267 p.

<sup>665</sup> Fue catedrático de latín y cronista oficial de Valencia desde 1848. Contribuyó a crear en esta ciudad los Jocs florals. Fue Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, socio de Mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, en la que presidió la sección de Literatura, colaboró en proyectos como la Sociedad Arqueológica Valenciana y fue presidente emérito de *Lo Rat Penat*. Para poder profundizar en la figura de Vicente Boix, véase ORTEGA DE LA TORRE, EDUARDO: *Vicente Boix, aproximación biográfica al romanticisme valencià*, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, D.L, 1987, 140 p.

<sup>666</sup> Entre la amplia bibliografía, resaltamos: BOWLER, PETER J.: *Charles Darwin: el hombre y su influencia*, Madrid, Alianza, 1995, 271 p.; DARWIN, FRANCIS: *Charles Darwin, autobiografía y cartas escogidas*, Madrid, Alianza, 1984, 260 p.; RUSE, MICHAEL: *Charles Darwin*, Madrid, Katz Barpal Editores S.L., 2008, 337 p.

*Anatómico Español*, editado por dicha institución. Trabajó en el Museo Antropológico, consiguió plaza en el Hospital de la Princesa, y posteriormente obtuvo la plaza de Director del Manicomio de Santa Isabel de Leganés (Madrid). Dimitió de su cargo en 1879 por problemas con las autoridades eclesiásticas. Fue en 1902 cuando obtuvo la Cátedra de Psicología Experimental en la Universidad de Madrid.

Su convicción positivista le instó a la defensa de la supresión de la enseñanza de los catecismos en las escuelas. Tuvo una actitud anticlerical, por lo que lo proclamó desde su masonería, siendo un leve indicio su campaña contra el catecismo, de la que formó parte como firmante.

A estos hay que sumar otras personalidades vinculadas a la Institución Libre de Enseñanza valenciana, aunque de manera más tangencial como Vicente Santamaría de Paredes (1853-1924)<sup>667</sup>, madrileño, que después de doctorarse en Leyes, fue a Valencia a ocupar la cátedra de Derecho Político y Administración de esta Universitat, para pasar después a la Central, intervino en política como director general de Instrucción Pública y fue ministro en varias carteras, y otros muchos.

### **7.3. Centros valencianos influidos por la Institución Libre de Enseñanza**

En la década de 1881 a 1891 se produjo en Valencia una corriente regeneradora, la cual tendrá incidencia en la creación de instituciones de carácter socio-educativo dirigidas a un público diferente (obreros, mujeres, etc) pero con el mismo fin, la educación. Esto es consecuencia de las directrices marcadas por Pérez Pujol, Giner de los Ríos y seguidas, fundamentalmente, por sus discípulos Soler, Sela, Villó y Calderón.

En este apartado nos centraremos en aquellos establecimientos cronológicamente más cercanos al origen de la Institución Libre de Enseñanza, ya que existen otros como la Escuela Cossío (1930), el Patronato de Misiones Pedagógicas (1931), el Instituto

---

<sup>667</sup> Para su estudio deben tenerse en cuenta los siguientes títulos: BLASCO GIL, YOLANDA: “Vicente Santamaría de Paredes, político y administrativista”, en *La enseñanza del derecho en el siglo XX: homenaje a Mariano Peset* / coord. por Adela Mora Cañada, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 45-80; FERNÁNDEZ-MIRANDA CAMPOAMOR, CARMEN: *Vicente Santamaría de Paredes, Juristas y políticos madrileños del siglo XIX* / coord. por María del Carmen Bolaños Mejías, Madrid, Editorial Colex, 2009, pp. 143-200.

Escuela de Valencia (1932) y la Junta para la Ampliación de Estudios (1936), que también continuadores de los preceptos de la ILE, se alejan demasiado de la cronología que en este trabajo nos interesa.

### 7.3.1. Escuela de artesanos<sup>668</sup>

Dependiente del Instituto de Segunda Enseñanza, fue creada por la Junta Revolucionaria el 7 de diciembre de 1868 para fomentar la enseñanza de las artes y oficios e instruir a la clase obrera. El principal objetivo era favorecer la igualdad de oportunidades a pesar de las desigualdades económicas. Todo el esfuerzo se centró en promover una educación integral que contemplara tanto el aprendizaje académico como la formación intelectual, y que estuviera basada en una metodología que abogase por una educación en valores dentro del marco de la libertad de enseñanza.

Sempere Vilaplana aclara “La idea de su creación partió de Daniel Balaciart y Tormo, quien en 1867, acuciado por la falta de instrucción de la clase obrera, elevó a los poderes públicos un proyecto de Escuela Industrial donde los artesanos pudieran adquirir los conocimientos indispensables para mejorar su calidad de vida. Su propuesta, sin embargo, no obtuvo el suficiente apoyo sino hasta que con la *Revolución de 1868*, se alcanzó una mayor sensibilización hacia la necesidad de instrucción de los grupos sociales más necesitados”<sup>669</sup>. Su puesta en marcha estuvo promovida por el rector krausista y futuro institucionista<sup>670</sup>, Eduardo Pérez Pujol, y por Vicente Boix (1813-1880). El primero aportó sus ideas regeneradoras y su espíritu, siempre prestando especial atención a las clases trabajadoras. Por su parte, Vicente Boix ocupó el cargo de director de la escuela.

La Escuela de Artesanos contaba con una gran oferta docente distribuida en cuatro ramas: elementales, de aplicación al arte, industriales, morales y sociales. Los estudios elementales eran impartidos por el profesorado universitario de la Escuela de Bellas

---

<sup>668</sup> Veáse: ALONSO SENTANDREU, JESUS: *Crónica de las Escuelas de artesanos (retazos históricos, 1868-1993)*, Valencia, Escuela de Artesanos, 1993, 300 p.

<sup>669</sup> SEMPERE VILAPLANA, LUISA: “La colección de pinturas y dibujos de las escuelas de artesanos de Valencia”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, N.º. 9-10, 2000, p. 313.

<sup>670</sup> No se debe olvidar que la Institución Libre de Enseñanza todavía no había sido creada, ya que el año de su fundación fue 1876.

Artes, Ingenieros Industriales, etc con clases diarias y alternas. Los estudios artísticos eran los más demandados, “Tanto es así que, en el programa de formación elemental se impartía la asignatura de *dibujo* y de *paisaje*, siendo estas clases desde sus comienzos las más concurridas y las que dieron renombre a las Escuelas”<sup>671</sup>.

En el primer curso de su puesta en marcha se matricularon trescientos alumnos en la sección de estudios preparatorios, y ochocientos en las demás secciones, cifras que fueron aumentando en los años posteriores. En el curso 1876-1877 la Escuela de Artesanos cuenta con cinco sucursales y un notable número de alumnos, convirtiéndose a partir de esa fecha, en el centro de educación de la clase obrera, con cursos y conferencias nocturnas en las que participan los institucionistas. A partir del curso 1889-1890 los estudios elementales se completaron con estudios superiores de Artes y Oficios. Los estudios superiores ya incluían entre sus asignaturas: dibujo lineal, de adorno, de figura, de paisaje y copia del yeso. A partir del curso 1914-1915 se introdujo la asignatura de dibujo del natural. Los estudios en la Escuela de Artesanos, se preparaban a los alumnos para su ingreso en la Escuela de Bellas Artes.

Muchos alumnos de la Escuela de Artesanos tuvieron un papel importante en la sociedad valenciana. En el ámbito artístico, algunos de los mejores artistas valencianos iniciaron sus estudios en dicho centro, fue el caso de Joaquín Sorolla (1863-1923), José Segrelles (1885-1969)<sup>672</sup>, Cecilio Plá (1860-1934)<sup>673</sup>, etc.

En definitiva, la Escuela de Artesanos que debe entenderse como un claro precedente de la Extensión Universitaria, ha tenido un papel muy importante en la sociedad valenciana, intentando satisfacer las necesidades educativas y formativas de ésta.

---

<sup>671</sup> SEMPERE VILAPLANA, LUISA: (2000), 314.

<sup>672</sup> Veáse: AA.VV: José Segrelles Albert 1885-1969: su vida y su obra, Albaida, Ayuntamiento de Albaida [etc.], 1986, 188 p.; MONTAGUD PIERA, BERNARDO: *José Segrelles Albert: obra y vida (1885-1969)*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1974, 993 p., Tesis Doctoral.

<sup>673</sup> Destacan los siguientes títulos: AA.VV: *Cecilio Plá: [exposició]*, València: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993 (Pentagraf), 258 p.; ARMIÑÁN, LUIS DE: *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969, 124 p.

### 7.3.2. Escuela de comercio para señoras

Este organismo, que había tomado como modelo la madrileña *Asociación para la Enseñanza de la Mujer*, se fundó el 11 de julio de 1883, por iniciativa de la *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, siendo su principal promotor Juan Antonio Oliver y Andrés. Las clases se iniciaron el 23 de noviembre de 1884, en el local cedido por la Diputación Provincial. Su financiación fue a cargo de la misma *Real Sociedad Económica de Amigos del País*, del *Círculo Valenciano*, de la Diputación Provincial, del Ayuntamiento de la ciudad, del Marqués de Campo y de subscripciones voluntarias. Tuvo buena acogida entre las hijas de la burguesía liberal valenciana.

El auge experimentado por la *Escuela de Comercio para Señoras* y las ideas renovadoras de Aniceto Sela, la convirtieron en 1888, en un centro de cultura para la mujer, el cual al ampliar sus enseñanzas, podía comenzar a impartir educación general, sin abandonar por eso los estudios profesionales. Aniceto Sela fue nombrado secretario de dicho centro.

Las clases se impartían en un local independiente de la Escuela Normal. El profesorado era el mismo que figuraba en la *Escuela de Comercio para Señoras*, con la inclusión de Joaquín Pardo de la Casta (1825-1895), catedrático que presidía la Diputación Provincial de Valencia. Este profesorado, en su mayoría, daba gratuitamente las clases, que en este primer curso contaron con cuarenta y una alumnas.

En el curso 1888-89 la *Escuela de Comercio para Señoras* dio paso a la *Institución para la Enseñanza de la Mujer* en la que Sela apareció como profesor, secretario y director pedagógico. No se limitaba a enseñar e instruir, sino fundamentalmente a educar. La Institución para la Enseñanza de la mujer supo cumplir su finalidad, impregnada por el espíritu de la ILE. Y es que los institucionistas, Soler, Sela, etc, contaban con los antecedentes pedagógicos de la ILE en Madrid respecto a la

Asociación para la enseñanza de la mujer (1871) y la Escuela femenina de Comercio (1878)<sup>674</sup>.

El curso 1890-1891 ya contaba con ochenta y cinco alumnas. Los criterios pedagógicos que Aniceto Sela aplicaba a esta escuela tenían su base filosófica en las pautas educativas dictadas por la ILE: enseñanza intuitiva, práctica, experimental, no memorística ni sacada de libros; se resaltaba el trabajo personal del alumnado y su esfuerzo individual; se buscaba el ejercicio de la espontaneidad, y la educación tenía un carácter antidogmático. Las clases duraban una hora, con unos intervalos de quince minutos. Los jueves por la tarde se hacían excursiones, juegos y paseos, así como visitas a museos, iglesias, fábricas, etc.

### 7.3.3. Institución para la enseñanza de la mujer

Fruto de esta íntima comunicación con la ILE madrileña, fue la creación de la *Institución para la Enseñanza de la mujer* que se fundó en Valencia con gran influencia institucionista y que tomaba como modelo la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer* que se había creado en Madrid. La creación de la institución valenciana en 1888 tendrá en Eduardo Soler una de sus figuras más importantes, ya que fue profesor, bibliotecario y director de excursiones, además de miembro de sus Juntas Generales y Directiva. Pero el auténtico apoyo de la *Institución para la Enseñanza de la Mujer* fue Aniceto Sela, quien le dedicaría todos sus esfuerzos.

Fue la *Institución para la Enseñanza de la Mujer* la que tuvo la iniciativa, en 1884, de la práctica de las excursiones educativas por tierras valencianas. La Memoria del curso 1888 a 1889 de esta Institución bajo la dirección del profesor Eduard Boscà, reseña que las alumnas habían visitado el Jardín Botánico de Valencia, la fábrica de bordados del señor Settier en Burjassot, las fábricas de papel de Bunyol, así como los accidentes geológicos y topográficos de esta comarca, los centros de producción cerámica de Manises, y otros lugares y poblaciones, como la Albufera, Sagunto, Cullera, El Puig, Paterna, Xàtiva, Meliana, El Grau, etc.

---

<sup>674</sup> Se hace referencia a ella en: GAMARRA ARAGONÉS, ANA: *Mujeres y lenguas extranjeras para el comercio en el siglo XIX español*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pp. 34-55.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, mientras Valencia conocía importantes transformaciones urbanísticas, económicas y sociales, el excursionismo formal, una modalidad de la nueva sociabilidad en las ciudades de toda Europa, apareció en la vida de la ciudad con diferentes motivaciones. Una variante de este excursionismo fue promovida desde ámbitos educativos por parte de docentes muy motivados. Este fue el caso de Soler, Boscá y otros institucionistas de la Universitat de València, todos convencidos del valor educativo del contacto con la naturaleza. Las jornadas de campo dedicadas a la observación y la contemplación del paisaje constituían valiosas oportunidades de avanzar en el proceso de formación integral de la persona.

En esta institución, en 1895 las salidas del aula ya no eran puntuales, sino hechos normales. El objetivo era adquirir o ampliar conocimientos directamente referidos al proyecto formativo de la enseñanza de la mujer y estructurar la formación personal con visitas dedicadas a monumentos históricos y a la naturaleza. Las jornadas de campo generaban dificultades, aumentadas por el hecho de ser chicas jóvenes, bajo la dirección de profesores de uno y otro sexo y, casi siempre, con la asistencia de algunas de las madres de las jóvenes. Poco a poco, Soler y Boscá consiguieron normalizar esta práctica docente.

Como ocurrió en otros muchos casos y, sobre todo, en el caso de centros relacionados con la ILE, la Institución para la Enseñanza de la Mujer, desapareció al iniciarse la Guerra Civil.

#### **7.3.4. Extensión universitaria**

Los estrechos lazos ideológicos entre los institucionistas madrileños y el grupo valenciano, dieron lugar a diversos contactos, proyectos y realizaciones. La conmemoración del *IV Centenario de la Fundación de la Universitat de València* en 1902, contó con la colaboración de Giner, que vio recompensado su trabajo y esfuerzo con la creación de la Extensión Universitaria en Valencia bajo el rectorado de Manuel

Candela Plá (1847-1919)<sup>675</sup>, teniendo en cuenta los resultados obtenidos en las clases obreras en las universidades de Cambridge, Oxford y, en España, Oviedo. Fueron frecuentes los contactos de unos con otros con motivo de las asambleas, congresos y otras actividades comunes.

La Extensión Universitaria en Valencia se inauguró en el curso 1902-1903. Se llevaron a cabo importantes conferencias pronunciadas por diferentes profesores de la universidad valenciana. Como hemos dicho anteriormente, la Escuela de Artesanos supuso un importante antecedente para la Extensión Universitaria, sin embargo se encontró con muchos obstáculos en su camino.

### 7.3.5. La Universidad Popular

Creada por Blasco Ibáñez, con ayuda de algunos catedráticos de la universidad, abrió sus puertas el 8 de febrero de 1903. Su entrada era libre y gratuita, sin ningún tipo de discriminación. Las conferencias que se impartieron trataban sobre diferentes materias con el objetivo de que los asistentes adquirieran una formación, que aunque no era muy profunda, le permitía estar a un nivel similar al de los jóvenes que contaban con título académico. Esta institución también tiene en las conferencias divulgativas dirigidas a un público amplio una de sus actividades más destacadas. Solamente en el curso de inauguración se realizaron veinticinco conferencias pronunciadas por importantes profesores universitarios.

La decadencia del Ateneo Científico y Literario y, la ineficacia en la que cayó la Extensión Universitaria fueron dos de los factores que pudieron propiciar su creación. El proyecto de Blasco Ibáñez no sólo quería ser una alternativa a la Extensión Universitaria, sino que pretendía superarla.

---

<sup>675</sup>Encontramos referencia a este obstetra en BENITO GOERLICH, DANIEL: *Arena numerosa [exposició]: Col·lecció de fotografia històrica de la Universitat de València, La Nau, Sala Estudi General, gener-abril, 2006*, València, Universitat de València, 2006, pp. 153-157.

La Universidad Popular fue una iniciativa que se desarrolló coetáneamente a otras análogas en Francia, iniciadas en la última década del XIX pero que recién comenzado el siglo XX entraron en decadencia, teniendo de hecho mucho menos éxito que los *working men's college*<sup>676</sup> con los que tienen muchos elementos en común. Blasco Ibáñez consideraba que debía ser la Universidad la que saliera en busca del pueblo.

El deseo del escritor era que cada día la conferencia versara sobre un tema diferente y de manera que todos los asistentes pudieran entenderla. La Universidad Popular, no estaba destinada exclusivamente a la clase obrera, sino a un público heterogéneo porque el principal objetivo de su creador era dignificar al hombre, en definitiva, hacer hombres. Blasco Ibáñez y el Rector de la universidad valenciana, Manuel Candela, colaboraron estrechamente en este proyecto. Ya que a propuesta de Candela, parte del profesorado que conformaba la Universidad Popular era el de la Extensión Universitaria. A este también se suman profesores del Ateneo Científico y Literario, y del propio partido republicano.

Los momentos más interesantes de la Universidad Popular fueron los años de su fundación y los de época republicana. Pero entró en decadencia en 1910 y 1911, años en los que se impartieron muy pocas conferencias. Pasó por diferentes situaciones hasta que en el año 1938 desapareció.

Como hemos observado, todos estos centros de carácter institucionista le dieron mucha importancia a la naturaleza y el excursionismo, algo que también se reflejó en otros lugares como:

Facultad de Ciencias: Eduardo Boscá, en 1892 tras tomar posesión de la cátedra de Ciencias Naturales, inició la práctica voluntaria de excursiones, retomando así una tradición de la universidad en los siglos XVII y XVIII en la que era obligatorio realizar un número determinado de salidas al año. Las mencionadas excursiones permitieron,

---

<sup>676</sup> El primero de estos establecimientos educativos se inauguró en 1854 en Reino Unido, siendo una de las primeras instituciones, en Europa, dedicada a la educación de adultos. El primer *Working Men's College* fue fundado por cristianos socialistas para proporcionar una educación liberal a los artesanos victorianos y contrarrestar las deficiencias de la teoría social del asociacionismo. Sus primeros fundadores estaban vinculados con el movimiento cooperativo y sindical, véase: HARRISON, J.F.C: *A history of the working men's college 1854-1954*, London, Routledge Library Editions: History of Education, 2007, 256 p.

además, ir aumentando el Gabinete de la Universidad con nuevos ejemplares de rocas, minerales y fósiles.

Facultad de Derecho: Aunque con anterioridad ya se habían realizado salidas, a partir de 1894 su práctica en días festivos aumentó. Fue Soler el que se encargó en este centro de la organización de las excursiones. Visitaron poblaciones cercanas como Torrent, Manises, Alaquás, Burjassot o el Puig, pero también Sagunt, Llíria, Sueca o Alzira. Soler como buen institucionalista aplicaba una metodología práctica y aprovechaba estas visitas para consolidar las enseñanzas de Derecho, realizando auténticas clases magistrales sobre jurisdicción a partir de edificios, paisajes, etc.

Facultad de Medicina: Durante los años que permaneció Santiago Ramón y Cajal (1852-1934)<sup>677</sup> en Valencia (1884-1887) participó en las tertulias de la Real Sociedad de Agricultura. Los fines de semana visitaban aquellos parajes valencianos que consideraban más interesantes, con el objetivo de tomar fotografías, respirar aire puro y caminar por la naturaleza.

Tanto los nombres anteriormente citados como todos los centros que se abrieron en Valencia, partiendo de la filosofía krausista y de la Institución Libre de Enseñanza, demuestran que el institucionalismo como tal, tuvo una gran fuerza en la zona valenciana a finales del siglo XIX y principios del XX. Pérez Pujol, Soler, Villó, Calderón y Sela fueron los encargados de llevar el carácter y los principios de la Institución Libre de Enseñanza a Valencia, pero una vez allí estos tuvieron muy buena acogida y fueron aceptados por sus discípulos que se encargaron de continuar con la principal tarea del institucionalismo, la regeneración de la sociedad a través de la educación. Para conseguir ésta ardua y, nada fácil, tarea promovieron la creación de distintas instituciones de carácter educativo por toda la ciudad de Valencia, actividad que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX, concretamente hasta la década de los años treinta, ya que el último

---

<sup>677</sup> Entre la amplia bibliografía sobre Ramón y Cajal, creemos interesantes los siguientes títulos: CANNON DOROTHY, F.: *Vida de Santiago Ramón y Cajal: explorador del cerebro humano*, México, Biografías Gadesa, 1951, 285 p.; LEWY RODRIGUEZ, ENRIQUETA: *Santiago Ramon y Cajal: el hombre, el sabio y el pensador*, Madrid, Extensión Científica y Acción Cultural del C.S.I.C, 1987, 241 p.; VERA SEMPERE, FRANCISCO JOSÉ: *Santiago Ramón y Cajal en Valencia (1884-1887)*, Valencia, Denes, 2001, 117 p.

de estos centros creado fue la Junta para la Ampliación de Estudios en 1936, año en que se inició la Guerra Civil.

Pero toda esta tendencia regeneracionista no sólo se reflejó a nivel jurídico y educativo, sino que se plasmó en otros ámbitos como el artístico, tema éste que ya forma parte del siguiente capítulo.

## CAPÍTULO 8. EL INSTITUCIONISMO COMO FACTOR DE DESARROLLO DE LA PINTURA VALENCIANA DE PAISAJE

La mirada a la naturaleza con nuevas inquietudes y mayor fidelidad se percibe tanto en la pintura de paisaje como en otros géneros a partir de 1850. A estas alturas del trabajo es importante tener en cuenta que “La concepción del paisaje pictórico como reflejo de una realidad geográfica que define y condiciona la personalidad de los pueblos, el tipo de vida de sus moradores y hasta su carácter es un pensamiento que se desarrolla en gran medida a mediados del siglo XIX con el realismo y la difusión del pensamiento positivista, pero que se consolida en las décadas finales del siglo reforzado por actitudes como la de la Institución Libre de Enseñanza o fenómenos culturales como el wagnerianismo”<sup>678</sup>.

Desde que a mediados del siglo XIX, Carlos de Haes y sus enseñanzas irrumpieran en la pintura de paisaje española, el género experimentó una renovación que llegó también a la escuela valenciana, aunque con un poco de retraso con respecto a Madrid. Como ya vimos en el capítulo anterior, la principal novedad de Carlos de Haes radica en la realización de estudios detallados sacados del natural, de los que luego se servía para pintar el lienzo en el taller. Otra importante aportación de Haes es que enseñaba al pintor a eliminar todos aquellos elementos que idealizan la obra para centrarse en aquellos que aportan mayor realismo<sup>679</sup>, aunque mantenía ciertas reminiscencias académicas en lo referido a la composición.

En Valencia, a finales del siglo XIX se produjo un importante desarrollo de la pintura de paisaje, “no sería hasta los años 70 cuando la prensa valenciana se hiciera eco de los ejercicios al aire libre”<sup>680</sup>. Aunque temprana, una de las figuras en la que se pueden

---

<sup>678</sup> PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER: *Tipos y paisajes*: (exposición 1890-1930: Valencia, Museo de Bellas Artes, del 3 de diciembre al 17 de enero de 1999, comisario Francisco Javier Pérez Rojas), Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 57.

<sup>679</sup> Cuando aquí hablamos de realismo no nos referimos al movimiento artístico surgido en Francia a finales del siglo XIX contrario al Romanticismo, sino, de manera más general, a la postura estética que permite identificar arte y realidad, a lo que también se puede llamar naturalismo.

<sup>680</sup> LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “El árbol. Protagonista del paisaje de fin de siglo”, en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 57, 2007, p. 149.

observar ya los cambios, es la de Rafael Montesinos Ramiro (1811-1877) que se percató del amplio abanico de posibilidades que tenía la copia directa del natural. Pero para que se produjeran auténticos cambios estos debían de surgir desde la propia Academia. El artista que puede ser considerado como el auténtico introductor de la pintura de paisaje realista en Valencia es Gonzalo Salvà Simbor (1846-1923), en el que más adelante profundizaremos.

El avance experimentado por la pintura valenciana de paisaje se debió a la implantación de los nuevos planteamientos pictóricos que llegaron desde Madrid (existía una relación muy estrecha entre la Real Academia de San Fernando de Madrid y la de San Carlos de Valencia), pero también, y como demostraremos a lo largo del siguiente capítulo, a la llegada del institucionismo a Valencia que, como ya hemos visto anteriormente, supuso cambios en distinto ámbitos.

A nivel cultural, la influencia de la ILE en Valencia, en cuanto a lo que a la nueva visión de la naturaleza se refiere, se tradujo en la realización de estudios geográficos, interés por el excursionismo, auge de la literatura de viajes y desarrollo de la pintura de paisaje.

Las descripciones geográficas del momento, como las que Soler realizaba de su práctica excursionista, estaban basadas en observaciones directas del terreno, ayudadas por documentación exhaustiva y el estudio de mapas, fotografías, planos y libros. Soler era socio corresponsal por Valencia del *Boletín de la Real Sociedad Geográfica de Madrid*, donde publicó varios artículos que muestran su capacidad de realizar descripciones muy detalladas. Estas excursiones encontraron pronto repercusión en otros lugares valencianos, muestra de ello es el Instituto de Castellón de la Plana, que realizó excursiones similares a las de la ILE por Almazora, Rio Mijares, Benicàssim y Oropesa.

La realización de excursiones partió de entidades como la Institución para la Enseñanza de la Mujer, la Facultad de Medicina, la Facultad de Derecho o la de Ciencias, todas ellas vinculadas al institucionismo. Estas salidas eran una práctica habitual debido al valor educativo que otorgaban al contacto con la naturaleza. Pero este

interés permaneció en el tiempo y se plasmará en la creación del Grupo Excursionista El Sol en 1926, que dio lugar al Centro Excursionista de Valencia, fundado en 1946.

De este afecto por la naturaleza, el paisaje, la geografía y las excursiones también derivó un importante incremento en la publicación de literatura de viaje. Soler fue uno de los institucionistas más prolijos en lo que se refiere a este género literario, en su *Viaje por Aitana*, publicado en 1893, pero reeditado en 1901, realizó una breve interpretación de esta sierra alicantina, en la que contrapone las características de esta con las de otros tipos paisajísticos como la huerta. Todos sus escritos están realizados bajo la visión institucionista y por tanto de la geografía moderna, que integra elementos objetivos y subjetivos. También se debe señalar la labor desarrollada en este ámbito por Rafael Altamira, que acompañaba a Soler en sus excursiones por la provincia, y recopiló todas estas salidas en su obra *Ideario Pedagógico* (1923), además también en su libro *Reposo* (1903) realizó descripciones paisajísticas de la zona alicantina.

Toda esta cultura de índole institucionista desarrollada en torno a la naturaleza, tendrá un papel muy importante en el inicial interés, y posterior desarrollo de la pintura valenciana de paisaje de finales del siglo XIX. El influjo de la Institución Libre de Enseñanza en este género de la pintura valenciana es innegable por varias razones. Una de ellas es por el ambiente institucionista que existía en diferentes ámbitos de la sociedad valenciana, como el educativo y el cultural. Es precisamente en este punto donde se produce esa conexión entre el institucionismo y los pintores valencianos.

Los institucionistas que conformaban el grupo valenciano participaron en entidades culturales como el *Ateneo Mercantil* y la *Real Sociedad Económica de Amigos del País en Valencia*, precisamente estas dos entidades tenían una importante actividad de promoción de las artes ya que organizaban debates, conferencias, discursos, a la vez que realizaban la mayoría de Exposiciones de Bellas Artes celebradas en Valencia y encargaban obras artísticas para sus sedes.

Además es fundamental recordar el paso de diversos artistas del momento (Sorolla, Gonzalo Salvà, Pinazo, etc) por centros de importante calado krausista e

institucionista<sup>681</sup> como la Escuela de Artesanos. Como ya hemos comentado anteriormente, la Escuela de Artesanos impartía enseñanzas artísticas y precisamente, entre las predilectas de los alumnos se encontraban las asignaturas de dibujo y paisaje.

Nosotros nos centraremos en la pintura valenciana de paisaje de las últimas décadas del siglo XIX que es en la que se observa mayor influencia de las teorías institucionistas sobre naturaleza y paisaje, y que conlleva muchos más significados, ya que la pintura de paisaje realizada a mediados de siglo sólo pretende representar de manera fidedigna la realidad. Para corroborar nuestra teoría, en el siguiente punto analizaremos aquellas cuestiones de fondo institucionista que se observan de manera concreta en la pintura valenciana de paisaje.

### **8.1. Aspectos institucionistas en la pintura valenciana de paisaje**

El institucionismo fue uno de los motivos por los que la pintura de paisaje experimentó un importante desarrollo en la zona valenciana, y esto se muestra de forma evidente en algunas de las características que presenta este género pictórico desarrollado en la zona. Aunque la pintura de paisaje valenciana de estos momentos presenta su propio carácter, es innegable la influencia que ejerció en ella el ideario de la Institución Libre de Enseñanza. Anteriormente, hemos explicado que dicha influencia se debe a la llegada y al desarrollo del institucionismo en Valencia, y a continuación explicaremos qué aspectos concretos de éste se reflejan de manera clara en la pintura de paisaje del momento.

Valencia se desarrolló en un ambiente social y plástico bastante diferente al de Madrid. En concreto, la pintura valenciana se alejó de la pintura francesa, y se acercó a la pintura italiana, debido en parte a que, tradicionalmente, Valencia ha mantenido importantes relaciones comerciales con Italia desde la Edad Media, lo cual propició intercambios de diversa índole, entre ellos artísticos. Los pintores valencianos del siglo XIX, gracias a las pensiones concedidas por las diputaciones que les permitían ampliar

---

<sup>681</sup> Decimos krausista porque cuando fue creada en 1868 en ella prevalecían los preceptos krausistas promovidos fundamentalmente por uno de sus fundadores Eduardo Pérez Pujol, pero posteriormente, a partir de 1876, cuando fue creada la ILE, se produjo lo que se llama el influjo krauso-institucionista.

su formación artística en Roma, conocieron la obra de los *Macchiaoli*<sup>682</sup>. La técnica de estos, basada en el uso de la *macchie* (mancha) y los efectos de contraluz, se aproximaba al intento de verismo que los artistas levantinos querían reflejar en su obra. De esta manera, la pintura italiana tuvo repercusiones esenciales en el arte español de este período, hecho éste muy evidente en la escuela valenciana. Pero a esta influencia, además hay que sumar la de grandes maestros del arte español, como Velázquez, que aportaba un estilo de pincelada suelta y en el que la atmósfera adquiriría un mayor protagonismo.

En sí, el interés surgido por la naturaleza y el consecuente desarrollo del género paisajístico es ya una cuestión característica de la ILE, pero además, en ella se compendian el resto de teorías institucionalistas sobre naturaleza y paisaje.

Una de las cuestiones fundamentales que se puede observar en la pintura valenciana de paisaje y que es una clara influencia de la ILE, es la elección de los lugares representados. En estos momentos se escogen para su representación lugares cercanos, familiares, espacios que conforman parte del entorno y por tanto, y de alguna manera, de la vida del artista, aunque también tenían en cuenta que fueran conocidos para el público. Algunos retratan las zonas más cercanas a su pueblo natal o bien los alrededores de los sitios donde van a pasar la temporada estival. Además, el pintor, gracias a la práctica excursionista promovida, fundamentalmente, por la Institución Libre de Enseñanza, se acerca hasta estos parajes y los plasma en su obra. Así pues, durante los años de formación, los paisajistas valencianos buscaron en la geografía local lugares emblemáticos y atractivos. Cabe señalar a modo de ejemplo que Javier Juste (1856-1900) caminaba durante horas por la Albufera buscando paisajes para sus obras entre las huertas, tal y como cuenta el Barón de Alcahalí<sup>683</sup>. Se tienen noticias de las

---

<sup>682</sup> Los *Macchiaioli* fueron un grupo pictórico que se surgió en Florencia en la segunda mitad del siglo XIX. Su objetivo era realizar una renovación antiacadémica de la pintura italiana. Los *Macchiaioli* se oponían al Romanticismo y al Academicismo y afirmaban que la imagen de la realidad es un contraste de manchas de colores y de clarooscuro. Para más información sobre este grupo véase VANDO DEL BLANCO, MARIA DEL CARMEN: “Silvestro Lega: los Machiaioli y el Cuatrocientos”, en *Revistart*: revista de las artes, Nº 116, 2007, pp. 26-27.

<sup>683</sup> “(...) , dedicó sus actividades al estudio de la naturaleza, y ¡cuántas veces encontramos al volver de nuestras excursiones cinegéticas del lago de la Albufera á un adolescente, de aspecto enfermizo y raído traje, que marchaba distraidamente con la caja de colores al hombre y el bastón en la mano! ¡cuántas le sorprendimos sentado á la orilla del mar, increpando á las olas porque no se dejaban robar sus indecisas transparencias! Aquel joven era Juste, que aislado del mundo y con la paleta en la mano, ora se

excursiones que realizaba Salvador Abril (1862-1924)<sup>684</sup> en barco por la costa de Jávea compartiendo vivencias con las personas autóctonas y describiendo en sus escritos los paisajes. Numerosas son también las fotografías que se conservan de Joaquín Sorolla (1863-1923) pintando del natural en los lugares que visitó. Esta representación de lugares geográficos concretos, es una de las mayores diferencias con respecto a la pintura de paisaje anterior. El artista, con este acercamiento al paisaje autóctono, busca plasmar en la obra una parte de sí mismo y además una mayor conexión con el público.

Como ya hemos visto anteriormente, Carlos de Haes fue el promotor del excursionismo para la representación realista de lugares, pero la figura que verdaderamente hace del excursionismo un auténtico método pictórico es Beruete, miembro muy destacado del institucionismo. Pues bien, aunque existía una importante relación entre las Academias de Madrid y Valencia, y en la de San Carlos ya se empieza a salir al exterior en 1872, creemos, por lo importante que fue el institucionismo en la zona y la importancia que adquirió el excursionismo, que la ILE tuvo también mucho que ver en las excursiones que realizaban los artistas valencianos porque éstas no son una mera salida para realizar una representación del natural, sino que van cargadas de muchas otras connotaciones relacionadas, como estamos viendo, con los preceptos institucionistas. Los pintores realizaban excursiones de manera individual, eligiendo los lugares que representarían en sus obras, pero diversas instituciones también promovían el excursionismo, como es el caso del Círculo de Bellas Artes, Roig Condomina escribe “A finals de maig de 1895, en junta general, es verificà la primera renovació de la directiva. Igualment s’anomenaren els individus que havien de responsabilitzarse de les queatre secciones en qué s’havia dividir la societat: d’ Exposiciones, de Classe, de Revetles i Festes, i d’Excursions”<sup>685</sup>.

---

embriagaba de luz con indecisos arboles de la tarde, ora dejaba flotar su inspiración entre las húmedas neblinas del mar”, veáse en ALCAHALÍ, BARÓN DE: (1989), 180.

<sup>684</sup> Plasmó sus excursiones en la obra literaria *Recuerdos de mis excursiones*, publicada en 1915.

<sup>685</sup> “A finales de mayo de 1895, en junta general, se verificó la primera renovación de la directiva. Igualmente se nombraron los individuos que debían de responsabilizarse de las cuatro secciones en las que se había dividido la sociedad: de Exposiciones, de Clase, de Verbenas y Fiestas, y de Excursiones”, veáse en ROIG CONDOMINA, VICENTE: “Algunes notes sobre els inicis del Cercle de Belles Arts de València i la seua activitat en el segle XIX”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 7-8, 1996-1997, p. 239.

Todo este excursionismo y elección de lugares, está relacionado con otra característica fundamental del institucionalismo, la visión dual de la naturaleza por dos razones, por un lado y relacionado con la parte objetiva, el artista representa con total fidelidad los lugares seleccionados. Por otro lado, y más relacionado con la parte subjetiva, encontramos que el artista selecciona lugares que para él significan algo e influye en el modo de representarlo todo aquello que el lugar supone para el pintor. Es decir, el artista aporta a la obra su propia visión, porque la mirada de cada persona hacia la naturaleza es diferente, y a la vez también espera que el observador aporte su propia mirada. Por primera vez, nuestra pintura expresa ese gusto por la contemplación que exige este género y en la que hasta entonces no se había encontrado interés alguno.

La ILE defendía una visión dual de la naturaleza, es decir, una visión observadora (objetiva y científica) y otra más contemplativa (subjetiva y estética) en la que tiene mayor protagonismo el sujeto. La pintura de paisaje valenciana, pasó de no diferenciar los elementos que formaban parte del paisaje representado, a utilizar un gran detallismo y una mayor fidelidad al natural. De esta manera, existen algunas obras en las que se pueden advertir lugares concretos y diferenciar las especies vegetales representadas. Según Susana Albert, “Los árboles siempre verdes y frondosos, los lagos o ríos de aguas tranquilas y cristalinas o las elevadas montañas teñidas con blancos puros a causa de las nieves, desaparecieron de las telas, dejando paso a parajes concretos, a montañas con nombres y apellidos y a lugares reconocibles por el ciudadano de a pie. A partir de este momento, la belleza de un determinado paisaje estará estrechamente ligada a la fidelidad para con el natural”<sup>686</sup>.

En lo referido a la visión subjetiva, ésta va unida a la cercanía de los paisajes representados. Como ya hemos visto, solían ser paisajes cercanos, de tal manera que despertaban en el artista una serie de sentimientos relacionados con todos aquellos recuerdos, vivencias, etc, que les confería el lugar. Había interés en que el paisaje transmitiera un mensaje, pero no sólo el del propio artista, y los pintores buscaron varias opciones, entre ellas escoger un lugar conocido del público, lo que provocaba que en

---

<sup>686</sup> LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “Entre valles y monasterios: El paisaje valenciano a finales del siglo XIX”, *Ars Longa*, nº 17, 2008, p. 106.

cada uno de los espectadores surgiera un pensamiento o un sentimiento en torno al paisaje representado.

A su vez esta visión dual de la naturaleza está íntimamente relacionada con el interés del institucionismo por la geografía moderna. La Geografía, reconocida como ciencia desde mediados del siglo XIX, se basaba en un método esencialmente descriptivo para analizar la diversidad del territorio. Sin embargo, posteriormente y gracias a la labor de geógrafos como Humboldt, el carácter eminentemente descriptivo de esta disciplina fue matizado, y junto a aseveraciones científicas aparecieron una serie de apreciaciones estéticas del entorno que ayudaron no sólo a la comprensión de la propia Geografía, sino que además crearon una nueva idea de la relación entre el hombre y la naturaleza. Estas transformaciones, que afectaron al modo de entender la naturaleza, influyeron también decisivamente en los paisajistas, quienes hallaron en ellas una justificación científica del equilibrio entre idealismo y realidad que durante tanto tiempo habían perseguido. A partir de ese momento tenían que saber expresar visualmente una descripción topográfica y, al mismo tiempo, hacerlo de manera que estéticamente resultara convincente. Toda esta dualidad promulgada por el Positivismo se observa en la pintura valenciana de paisaje, y precisamente fue la ILE la mayor difusora del pensamiento positivista.

Por su parte, la ILE creía que el acercamiento y el conocimiento de la naturaleza era capaz de despertar en los españoles la conciencia nacional. Este aspecto es también evidente en la pintura de paisaje que se desarrolla en Valencia, no en lo que se refiere estrictamente a la conciencia nacional, en este caso el paisaje representado se convierte en un símbolo, en una manifestación por parte del artista, de pertenencia a un lugar determinado.

Por todo esto la pintura valenciana de paisaje se fue renovando, se eliminaron los objetos que restaban protagonismo a la naturaleza, como por ejemplo las figuras humanas o los animales, y se fue dando una mayor presencia a cielos, vegetación, mares, montañas, etc. Pero lo que en ocasiones, los pintores valencianos no fueron capaces de eliminar fue la representación de ciertos elementos arquitectónicos (fortalezas, ruinas medievales, monasterios, conventos, etc), que se convirtieron en algunos de los pocos elementos que se representaban en el paisaje. Existen en Valencia

dos elementos que fueron especialmente representados por los artistas, la Cartuja de Porta Coeli y la Cartuja de Vall de Crist. Este aspecto también presenta similitudes con la ILE, que sintió auténtica predilección por la Cartuja del Paular en la Sierra de Peñalara. Estos elementos eran considerados testimonios históricos de la Época Medieval, por lo que al igual que la ILE y, a su vez, que el movimiento romántico, otorgaban una gran importancia a esta época ya que durante este período la zona valenciana experimentó un importante desarrollo. Como hemos observado, esto está íntimamente relacionado con el Romanticismo, aunque la diferencia es que aquí lo que se busca es la belleza y en la pintura romántica el interés radicaba en la plasmación de lo efímero, del paso del tiempo. Para el romántico la visión de una ruina evocaba en él todo tipo de reflexiones sobre la vida humana, para el pintor de la realidad es una manifestación de una belleza que perdura a través del tiempo, que no se destruye, que conserva un valor en sí misma. Había un grupo de temas predilectos para los paisajistas, los castillos, por ejemplo, estaban en clara desventaja frente a los monasterios, asiduos protagonistas de los cuadros del paisaje. Esta circunstancia llama aún más la atención si tenemos en cuenta que las diversas comarcas valencianas poseían un considerable número de fortalezas.

De manera directa o indirecta, está claro que las teorías institucionalistas sobre la naturaleza y el paisaje quedaron reflejadas en el carácter de la pintura de paisaje que se creó en la región valenciana a finales del siglo XIX, y esto es debido a la llegada y difusión del institucionalismo por la ciudad de Valencia en particular, y por la zona valenciana en general.

## 8.2. La montaña, un nuevo elemento en la pintura valenciana

En los años noventa del siglo XIX los pintores paisajistas valencianos se especializaron en diferentes realidades geográficas como son el mar, la huerta, la montaña, los valles, etc. El enfoque de la primera pintura de paisaje realista que se realiza en Valencia, como es el caso de la obra de Rafael Montesinos Ramiro no rompe los moldes clásicos, pese a que la factura suelta resultaba muy moderna. Pero la pintura de paisaje que a nosotros nos interesa, es la realizada en la zona valenciana a partir de los años 80 y 90 del XIX que ya aúna una técnica y unas connotaciones muy modernas, que desde nuestro punto de vista la sitúan al mismo nivel de la pintura de este género que se estaba realizando en Europa.

La necesidad de mantener contacto con la naturaleza surgida en el Romanticismo tuvo como consecuencia que los pintores se fijaran en aquellos paisajes que para ellos eran más cercanos. “Así, los madrileños representaban El Pardo, la Casa de Campo, la Sierra de Guadarrama; los catalanes el bosque de Olot; los del norte se centraron en la ría de Pravia, el Nalón o los Picos de Europa y los andaluces en los paisajes alrededor del río Guadalquivir, Granada y la zona de Alcalá de Guadaíra”<sup>687</sup>. Por su parte, los paisajistas valencianos buscaron aquellos lugares que les resultaban emblemáticos, sacándolos de la cotidianeidad para representarlos en el lienzo. En el caso valenciano, es evidente la predilección de cada pintor por un tema (mar, huerta, montaña, etc) aunque ya se evidencia que la especialización, anteriormente mencionada, tiende a desaparecer y los pintores valencianos de esta época demuestran que se mueven con soltura en los distintos tipos. De esta manera la geografía valenciana entró a formar parte del repertorio de los paisajistas del mismo modo que sucedió en el resto del país.

En este apartado nos centraremos en la pintura de paisaje dedicada al tema de la montaña, en la mirada pictórica de esta y en el significado que adquiere el paisaje montañoso, ya que como hemos comentado en ocasiones anteriores, en la ILE se produjo una revalorización de este tipo de paisaje y es una de las cuestiones que

---

<sup>687</sup> LOPEZ ALBERT, SUSANA: (2008), 106.

también se refleja en la pintura valenciana de paisaje. Aunque en ocasiones no se puede conocer con seguridad qué motivó a los artistas en la elección de un determinado paisaje montañoso, en la mayor de las veces dicha elección está relacionada con la idea de pertenencia a un lugar. Es en este modo de utilizar el tema de la montaña donde más se observa la influencia de la ILE. Sierras, valles, barrancos, desfiladeros, cascadas, se convertirían en los grandes protagonistas de las obras.

De la geografía valenciana, los lugares montañosos representados con más frecuencia fueron la Sierra de Corbera (Valle de la Murta, Sierra de las Agujas), la Sierra Calderona, el Valle de Aguas Vivas, la Sierra del Negrete y la Sierra del *Menejador*. Todos estos lugares resultaron muy atractivos para artistas y curiosos visitantes, por ello, la manera de representarlos y por quienes fueron representados lo estudiaremos a continuación.

### 8.2.1. Sierra de Corbera<sup>688</sup>

La Sierra de Corbera es una alineación montañosa litoral en el área de transición entre los sistemas bético e ibérico, de naturaleza caliza y dolomítica. Contiene vegetación de pastizales y matorrales, que alternan con pinares de pino carrasco (*Pinus halepensis*). Además, la Sierra presenta importantes farallones rocosos en umbría poblados por vegetación que surge de las rocas, donde aparecen plantas como la Boca de dragón de roca (*Anthirrinum valentinum*) y gramíneas (*Trisetum velutinum*). Por último, en el ámbito de la Sierra aparecen algunos barrancos térmicos y umbríos donde se muestran reliquias de los primitivos bosques de laurel.

Localizado en la Sierra de Corbera, uno de los valles más representados por los artistas valencianos fue el Valle de la Murta<sup>689</sup> en Alcira (Valencia), situado en la Sierra Corbera, cerca de los valles de Casella y Aguas Vivas. Este lugar no sólo destaca por su interés paisajístico sino por su valor botánico, ya que cuenta con gran cantidad de especies vegetales, algo que en su momento remarcó Cavanilles. Se encuentra sometido

---

<sup>688</sup> Para profundizar en el conocimiento de esta sierra, véase: CASTILLO, LAMBERTO A.: “La Sierra, la villa y el castillo de Corbera”, en *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, Año 7, Nº. 27, 1959, pp. 149-154.

<sup>689</sup> Véase, AA.VV: *El valle de la Murta y su monasterio*, Valencia, Ayuntamiento de Alcira, 2001, 77 p.

a un microclima con temperaturas suaves y un alto grado de humedad. En estas condiciones se desarrollan unas formaciones vegetales con un alto grado de madurez, con la presencia de fresnos de flor, carrascas, espino albar, bosquetes de laureles, madroños, durillos y mirtos (murta), especie que da nombre al valle. Su alto valor paisajístico queda patente con la presencia de numerosas simas y cuevas, configurando un paisaje de gran belleza que contrasta con la llanura litoral y el valle del río Júcar.

Su situación privilegiada lo convirtió en un lugar de recogimiento por lo que se levantó un monasterio jerónimo, el de Santa María de la Murta<sup>690</sup>. Comenzó a construirse entre el siglo XIV y XV, como consecuencia del reagrupamiento de algunos ermitaños dispersos por el valle. Finalmente, el Papa Gregorio XI, les concedió la licencia eclesiástica para fundar el monasterio. Tras la desamortización de Mendizábal en 1835, éste permaneció en estado de ruina.

Fue precisamente ese estado, unido al entorno natural en el que se encuentra, lo que despertó la atención de viajeros, pintores y escritores en el siglo XIX, “El Monasterio de Santa María de la Murta, de Alzira, hoy arruinado, ha sido objeto de interés por parte de estudiosos y eruditos desde el último tercio del siglo XIX hasta la actualidad”<sup>691</sup>. Como se desprende de estas líneas, fueron varios los artistas que se interesaron por este lugar y decidieron dejarlo plasmado en algunas de sus obras.

#### Rafael Montesinos Ramiro (1811-1877)

Aunque romántico, es interesante hacer referencia a este pintor y a sus obras sobre la Murta porque ejerció una importante influencia en los artistas y la pintura de paisaje posterior. Nació en el año 1811 en Valencia. De familia humilde, se dedicó desde muy joven a la pintura, iniciándose como aprendiz en el taller del pintor escenógrafo José

---

<sup>690</sup> Es muy destacable el artículo de ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: “Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la damnatio memoriae de D. Diego Vich”, en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del simposium (II), 1/5-IX-1999* /coord.por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1999, pp. 269-292.

<sup>691</sup> DELICADO MARTÍNEZ, JAVIER; BALLESTER HERNÁN, CAROLINA: “El Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta, de Alzira, tras de las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 80, 1999, p. 80.

Vicente Pérez Vela (1804-1874)<sup>692</sup>. Después de un tiempo pudo trabajar por cuenta propia y comenzar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que en estos momentos ofrecía una educación artística totalmente clásica. Montesinos asistió a las materias de Cabezas (años 1828 y 29), Figuras (1831,33 y 34), Yesos (1837 y 1838) y Natural (1842). En 1847 fue nombrado Académico de Mérito de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

En la Exposición Regional de Valencia de 1845 y 1846 presentó retratos y cuadros de paisaje. El Barón de Alcahalí señala que participó en exposiciones desde 1843 hasta 1872 y en ellas obtuvo diversos reconocimientos<sup>693</sup>.

En 1850 se trasladó a Madrid, donde fue ayudante de clase en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí tuvo como maestros a Vicente López y Portaña (1772-1850) y sus hijos Bernardo (1801-1874)<sup>694</sup> y Luis López Piquer (1802-1865)<sup>695</sup>. Esta circunstancia permitió que Montesinos entrara en contacto con la Corte, realizando diversos encargos. En septiembre de 1852, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Junta General eligió a Rafael Montesinos Académico por la sección de Pintura.

En la Exposición Regional de Valencia de 1855 presentó, entre otras obras, veinticinco pinturas de paisaje<sup>696</sup>. En la Exposición Nacional<sup>697</sup> de 1856 expuso tres

<sup>692</sup> Podemos encontrar referencias a este pintor en ALBA PAGÁN, ESTER: “El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica”, en *Congreso Internacional Ima gen Apariencia (Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, p. 11.

<sup>693</sup> “Pintor de gran laboriosidad, sus cuadros fueron siempre la base de todas las Exposiciones celebradas desde el año 1843 al 1872, obteniendo casi siempre honoríficas distinciones” ALCAHALÍ, BARÓN DE: (1989), 219,

<sup>694</sup> Pueden resultar interesantes: LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: (1987), 438; MANSO PORTO, CARMEN; RUBIO CELADA, ABRAHAM: “Cuatro cartas inéditas y una fotografía enviadas por Isabel II desde el exilio al pintor Bernardo López Piquer”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 201, Cuaderno 2, 2004, p p. 339-352.

<sup>695</sup> Encontramos información en relación a este pintor en: AA.VV: *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2009, p. 232.; LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: (1987), 438 y 603.

<sup>696</sup> De todas ellas destacan *La salida del sol*, *La mañana*, *El medio día* y *La Puesta de Sol*.

<sup>697</sup> Es curioso señalar que esta es la primera Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebra en España. En un primer momento, se realizaron bianualmente, aunque posteriormente esto no fue exactamente así, y los años transcurridos entre una y otra fueron variando. Finalmente se extinguieron en 1968. Para una bibliografía especializada veáse DE PANTORBA, BERNARDINO: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Ediciones Alcor, 1948, p. 59.

vistas de Valencia, por las que tuvo una mención honorífica. De nuevo participó en la Nacional de 1864, en la que presentó: *La Albufera y tierras arrozales*; *Vista del secano de Benifayó*; *Campanar y su huerta*; *Orillas del Turia*; *Puente de entrada al destruido Monasterio de la Murta*; *Barranco de la Canaleta en Escrich*; *Fuentechanco en Aragón* y *El Salto del Rincon*, por lo que obtuvo mención especial. En la de 1866 expuso *Restos del antiguo castillo de Herculano en Benifaió de Valldigna*, *Una cascada*, y *Alrededores de Valencia*, por la que obtuvo también mención honorífica.

En octubre de 1867 se le nombró, interinamente, para la enseñanza de Aritmética y Geometría en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, con arreglo a lo dispuesto por la Dirección General de Instrucción Pública en 26 de septiembre de 1867. Murió, diez años después, el 1 de julio de 1877.

Rafael Montesinos Ramiro puede ser considerado el introductor de los paisajes de la Murta en la pintura de este género en Valencia “(...) pese a no impartir la asignatura de Perspectiva y Paisaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, supo transmitir a sus alumnos el amor por la naturaleza y el contacto directo con el natural, abriendo un nuevo camino a la pintura de paisaje”<sup>698</sup>. Además transmitió el gusto por el Valle de la Murta y su representación, a su discípulo Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) y a su hijo Rafael Montesinos Ausina (1859-1924).

El presente artista, en sus representaciones, sentía especial predilección por la zona de Alcira, de ahí que en muchas de ella aparece representado el paisaje del Valle de la Murta: *El Monasterio de la Murta* (1846) (**Ficha 1**), *El Monasterio jerónimo de la Murta* (1846), *La Murta. Puerta del Monasterio* (1855) y *Puente de entrada al destruido monasterio de la Murta* (1864).

La obra de Rafael Montesinos Ramiro es introductora en Valencia del realismo y la pintura de paisaje como género independiente, pero no es el tipo de pintura que a nosotros más nos interesa para este trabajo, porque todavía presenta reminiscencias románticas. Aunque toma los apuntes del natural, formalmente el autor no trabaja el naturalismo sino que trabaja con mucha minuciosidad, lo cual otorga a la obra cierta

---

<sup>698</sup> LÓPEZ ALBERT, SUSANA: (2008), 107.

artificiosidad. Montesinos no suele realizar paisajes puros sino que en ellos, y como ejemplo tenemos los casos anteriores, suele introducir elementos arquitectónicos, normalmente ruinas. Pero sería injusto no citar su trabajo, ya que tiene obras en las que el protagonismo radica en el paisaje, y tuvieron gran importancia para la pintura de este género que se realizó años más tarde en la zona valenciana.

#### Antonio Muñoz Degrain (1840-1924)

Muñoz Degrain también representó el lugar, aunque ya con un mayor realismo y fidelidad. Cronológicamente, la pintura de paisaje realizada por Degrain tampoco está dentro de nuestro período, pero tuvo un papel fundamental en el paisajismo valenciano e influyó directamente en pintores posteriores. Aunque cultivador de varios géneros, Degrain entró en contacto con el paisaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Allí, entre 1852 y 1859, cuando tan sólo contaba con doce años, cursó diversas asignaturas, destacando en la dedicada a este género que impartía el profesor Luis Téllez (1810-1878)<sup>699</sup>. Este pintor había sido encargado de la asignatura de perspectiva, donde se incluían también los estudios de paisaje desde comienzos de la década de los cuarenta. En realidad, Téllez no había destacado nunca como paisajista. Por aquel tiempo, en la academia valenciana impartía clases el pintor Rafael Montesinos Ramiro, que era uno de los artistas dedicados al paisajismo más conocido de la ciudad de Valencia y con el que Degrain estableció una estrecha relación.

En 1861 empezó a asistir a las clases de Carlos de Haes en Madrid, entrando en contacto además con las obras que se presentaban a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Degrain comenzó a participar en las celebradas desde 1862 hasta 1915. Obtuvo una mención honorífica en 1862 y una tercera medalla en 1864 por su cuadro *Vista del valle de la Murta (Alcira)*. En un documento fechado el 28 de enero de

---

<sup>699</sup> “Profesor de la R. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos por R.O. de 14 de Julio de 1850. Director interino de la misma en Abril del 67, y pintor de la Ciudad desde el año 1842. Falleció en 20 de Abril del 68. Su obra más notable fue un *Salvador* que pintó para las monjas de Jerusalén; cuadro muy discretamente tratado y que recuerda las buenas pinturas del Renacimiento, por la vaguedad misteriosa de su totalidad y sencillez de líneas. Tres lienzos posee también el Museo Provincial de este distinguido profesor de perspectiva y paisaje, señalados con los número 456, 526 y 529; pero todos ellos son de figura y composición” en OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 315. También encontramos referencia a éste en ALBA PAGÁN, ESTER: (2009), 11.

1865<sup>700</sup>, el jurado de la exposición del año anterior, propuso junto a otras obras, su *País después de la tormenta*, para ser adquirida por el Museo Nacional. Además, consiguió una segunda medalla en la Exposición Nacional de 1867 por su obra *Paisaje de El Pardo, al disiparse la niebla*. Ese mismo año Martín Rico también consiguió un segundo premio por una pintura de género paisajístico, *Vista de los Pirineos*. En 1871 con su obra *La oración* se hizo de nuevo con la segunda medalla. En 1870 fue requerido por su amigo, el artista valenciano, Bernardo Ferrándiz Bádenes (1835-1885) para decorar el Teatro Cervantes de Málaga. Degrain fue nombrado profesor supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga en 1879, donde tuvo entre sus discípulos a Pablo Picasso (1881-1973).

El primer premio obtenido por Muñoz Degrain en 1881 con el cuadro titulado *Otelo y Desdémona*, le propició una pensión en Roma. Es en Italia donde realiza su gran cuadro *Los amantes de Teruel*, que el pintor envió desde “la ciudad eterna” a la Exposición de Bellas Artes de 1884, en la que obtuvo la primera medalla. A partir de este momento, Degrain se convierte en un artista muy conocido y valorado: Caballero de las órdenes de Isabel la Católica, Carlos III y Alfonso XII, recibió la medalla de honor de la Exposición Nacional de 1910 y obtuvo en 1898, tras la muerte de Carlos de Haes, la cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando de Madrid, institución de la que será nombrado miembro al año siguiente y director desde 1901, cargo al que, finalmente, renunciaría en 1912, siendo asimismo presidente del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Pero Muñoz Degrain no sólo se limitó a presentar sus obras a concursos nacionales sino que también las envió a exposiciones internacionales, como las Universales de Filadelfia (1876), Múnich (1883) y Chicago (1893).

En lo que se refiere a la faceta como paisajista de Muñoz Degrain, fue Rafael Montesinos Ramiro quien lo guió por éste género. Las obras paisajísticas de Degrain fueron bien acogidas por el público y por la crítica, tal vez esto se debiera a la influencia de su maestro en lo que a la factura precisa y estudiada composición se refiere. Otra influencia importante que se observa en la obra paisajística de este artista, es la de Carlos de Haes. Degrain tomó de este pintor no sólo la investigación del natural sino la

---

<sup>700</sup> Dentro del Legajo 1 55-4 Secretario General. Representación en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. 1858, el documento 55-4/1 Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864. Lista de las obras que se proponen para ser adquiridas por el Museo Nacional. 28 de enero de 1865.

elección de lugares reales y concretos para su representación, “Muñoz Degrain, (...) supo mantener firme la sana influencia que sobre la concepción moderna del paisaje había iniciado el artista belga, el citado Haes, profesor del propio Muñoz Degrain. Éste, al aplicar en sus obras transparentes tonalidades azules y malvas intensos, rompía al fin con los característicos e inexpresivos tonos pardos y ocres del paisaje realista decimonónico”<sup>701</sup>.

Pero una influencia fundamental fue la de Giner de los Ríos y el institucionalismo “Giner de los Ríos, en 1885 volvía, como los románticos, a entender el paisaje desde los sentidos, no describirlo tanto desde lo visto como de lo sentido, sin descartar con ello alcanzar una realidad del mismo, pero no estancándose los pintores en la superficie externa del mismo sino en profundidad para poder tener la capacidad de transmitir una realidad que transcurría desde lo puramente físico a lo más profundo de su esencia, lo que Krause llamaba (alma) y que Giner o Muñoz Degrain comprendieron como la de la naturaleza”<sup>702</sup>.

Con el tiempo, en sus obras, Muñoz Degrain fue otorgando un mayor protagonismo al color, mientras que ya no se preocupaba tanto por la minuciosa ejecución. Donde mejor se puede observar este carácter renovador del artista es en sus pinturas de paisaje. En ella, la originalidad no radica tanto en la factura sino en el uso de colores que hasta el momento no habían sido tradicionalmente utilizados. Degrain aplica estas novedades, como es el empleo de una nueva paleta, a la pintura de paisaje porque en este género se admitían ciertas licencias que en otros, más tradicionales, como la pintura de historia eran totalmente impensables. Aunque el carácter innovador de este pintor también tenía sus límites, “La novedad del color en la producción de Muñoz Degrain y el valeroso empaste sobre el lienzo nos hacía esperar una transformación mayor que no llegó a imponerse totalmente en su pintura. Aún no habiendo completado dicha metamorfosis, la paleta del pintor le sitúa en los puestos avanzados del paisaje moderno. Su tratamiento de los tonos podría aproximarlos a las osadías impresionistas por el impacto visual del conjunto, al igual que ese interés por experimentar toques. Pero el resultado

---

<sup>701</sup> AA.VV: *El arte valenciano en la época de Sorolla 1863-1923*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, pp. 188-189.

<sup>702</sup> SAURET, TERESA: *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga (10 de Diciembre de 2007 al 30 de marzo de 2008)*, Málaga, MUPAM (Museo de Patrimonio Municipal), 2007, p.44.

final es muy diferente; la solución de sus obras encierra una prudencia demasiado significativa.”<sup>703</sup>.

En sus paisajes Degrain repite los mismos colores (azul, violeta, naranja), con ellos siempre consigue el mismo tipo de luz, lo cual da la sensación de que constantemente elige para representar el mismo momento del día. Pero en su obra también aparecen con frecuencia otros motivos (reflejos en el agua, etc). Aunque en estas obras de Muñoz Degrain existen unos orígenes reales, ya hemos dicho que elige lugares concretos que el espectador puede identificar, el resultado final tiene un cierto carácter irreal, lo cual se debe, en gran medida, al uso que hace del color. Su técnica se basaba en la superposición de materias, con una pincelada corta y rápida. En sus inicios, Muñoz Degrain parte de una paleta académica, empastada, en la que aparecen el negro y tonos opacos. Pero después de su viaje a Italia comenzó a darle un nuevo uso al color, utilizó una nueva gama cromática para provocar fuertes contrastes visuales.

Aunque Degrain fue novedoso en algunos aspectos, también se mostró conservador en otros. Se negó al empleo de la fotografía, método tan frecuente entre los paisajistas, que le hubiera proporcionado un punto de vista más innovador para la composición de sus cuadros.

Al igual que su gran amigo Ferrándiz y otros muchos artistas de la época, se sintió muy atraído por Oriente. De hecho, en la década de los ochenta pasó una temporada en Marruecos, y muchos estudiosos del pintor señalan que también estuvo en Siria, Egipto y Palestina. Estos viajes supusieron para Degrain el regreso a la fantasía, aspecto que debido al realismo preponderante en el momento, se tenía un poco olvidado.

Degrain, por influencia de su maestro, Rafael Montesinos Ramiro, también realizó obras sobre la Sierra de Corbera como *Sierra de las Agujas, tomada desde la loma del Cavall-Vernat* (1864) (**Ficha 2**), *Paisaje con castillo/monasterio* (1870) (**Ficha 3**) o *El Tallat Roig* (1874), por el que se sintió muy atraído debido a las características de este lugar, de hecho, fue el único artista del momento que lo representó. En la Sierra de

---

<sup>703</sup>BONET SOLVES, VICTORIA: “Antonio Muñoz Degrain o la fascinación del color”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 44, 1994, p. 263.

Corbera existen dos “tallats”, el “roig” situado al este y el “blanc” que se encuentra al norte respecto de la cima más alta, el *Cavall Bernat* que cuenta con una altitud de 587 m. Todas las rocas son calcáreas, aunque dependiendo de la mayor o menor oxidación éstas adquieren un color más blanquecino o más rojizo, del cual derivan sus nombres. Tanto la morfología de la pared como su color llamaron poderosamente la atención de Degrain. De nuevo se observa la influencia de Carlos de Haes en la elección del lugar y en el interés por reflejar los elementos geológicos. La obra fue presentada a la Exposición del Ateneo de Valencia en 1874 y la prensa señaló “El *tallat roig* es el único paisaje que ha enviado el Sr. Muñoz, amigo de pintar la naturaleza agreste; hay valentía, y un cierto no sé qué triste en las empinadas y escuetas rocas, y en las plantas que se desarrollan luchando contra fuerzas enemigas, y que con gran acierto en la composición y en la exactitud de la forma ha pintado con vigorosa paleta el autor, teniendo que luchar contra la grandeza del país que abarca en el pequeño lienzo”<sup>704</sup>.

Como señala Sauret “Muñoz Degrain supo muy bien interpretar en sus paisajes los conceptos de infinito, ilimitado y grandioso en la naturaleza y mediante ellos la sacralizó, no sólo trabajándola como un material que provocara provocación sino especialmente por su capacidad de trasladarnos a planos conceptuales e incluso metafísicos”<sup>705</sup>. Muñoz Degrain debe ser considerado como uno de los descubridores del paisaje de alta montaña valenciano, pero también castellano, que tanto gustó a los institucionalistas. Pero a pesar de la importancia que tiene este artista en la pintura de paisaje valenciana de los años sesenta, la presencia de lugares valencianos en su obra posterior fue muy escasa.

#### Rafael Montesinos Ausina (1859-1924)

Fue otro de los artistas que dedicó algunas de sus obras a la Sierra de Corbera, prestando especial interés al Valle de la Murta y a su monasterio. Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, era hijo de Rafael Montesinos Ramiro, y discípulo de Antonio Muñoz Degrain y, como se puede advertir, recibió de ambos el interés por la pintura de género paisajístico.

---

<sup>704</sup> Diario Las Provincias, 15 de Febrero de 1874.

<sup>705</sup> SAURET, TERESA: (2007), 45.

Ossorio y Bernard recoge “En 1871 remitió a la Nacional de Madrid *La caída de la tarde, Barranco negro en Alcira y Estrecho camino a la Murta*. En 1872 obtuvo primer premio en Valencia, a cuya Exposición había llevado: *Salto del águila, Una hora tranquila, La orilla del Turia y Ronda de Valencia*”<sup>706</sup>. El Barranco Negro de Alcira, denominado así por su profundidad, es una zona de la Sierra de Corbera que se sitúa entre el relieve del *Cavall Bernat* y la Cruz del Cardenal.

En 1894 se presentó por primera vez a la Exposición de Bellas Artes celebrada en Valencia, en la que obtuvo una tercera medalla. Años más tarde, participó en la Exposición Nacional de 1876 con *Una charca en los arrozales, El verano y El otoño*.

Con obras como *Estrecho camino de la Murta* (1871), *Valle de Corbera* (1874) o *El Valle de la Murta* (1883), mostró su interés por esta zona emblemática de la geografía valenciana, resaltando el aspecto natural del paisaje. La última de las obras la presentó a la Exposición Regional Valenciana de 1883 organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, junto con otras dos obras más: *El jardín de Don Balbino Andreu* y *El amanecer en El Real*.

En sus paisajes sigue la tendencia naturalista del momento pero aporta a la representación del lugar escogido su propio punto de vista. Estos dos aspectos (objetividad-subjetividad) unidos a la hora de la representación son los que nos interesan en este estudio, porque son una herencia de las teorías de la ILE que a su vez recogió del pensamiento krausista.

Como sucede en el caso de Muñoz Degrain, la representación de estos lugares, se debe también a la influencia de su padre.

---

<sup>706</sup> OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 462-463.

## Rafael Monleón y Torres (1843-1900)

Tuvo una rica formación artística, durante la cual uno de sus maestros fue Rafael Montesinos Ramiro. En 1865 asistió con Degrain a las clases de Carlos de Haes y viajó por primera vez a París, donde estudió las obras de Louvre y de los pintores de Barbizon. En 1866 llegó a Bruselas, allí asistió a las clases del marinista Paul Jean Clays (1819-1900)<sup>707</sup> y se especializó en esta tipología. En 1870 fue nombrado pintor del Museo Naval y fue condecorado con la cruz del Mérito Naval y una encomienda de Carlos III.

A lo largo de su carrera participó en diversas exposiciones. A la Exposición de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1864 presentó *Una vista de la casa de Campo*, *Una marina después de la tempestad* y *Otra (costa de Denia)*, y obtuvo una mención honorífica. En 1866 presentó a la de Barcelona un cuadro representando *La bahía de Jávea*. Ese mismo año, participó en la Exposición Nacional celebrada en Madrid en la que expuso, además del citado anteriormente, los titulados *Recuerdo de Torrelodones*, *Antes de la Tempestad*, y *Tempestad y naufragio en el cabo de San Antonio*. En esta obtuvo mención honorífica. En la regional celebrada en Valencia en 1867 alcanzó medalla de oro por *Una marina*. A la Exposición Nacional de 1871 concurrió con los cuadros *Paso de Calais cerca de Dover*, *El río Escalda*, *Barcos holandeses en el canal de Moerdik*, *Torre de Belem en Lisboa*, y *Borrasca en el mar del Norte*, por éste último fue premiado con medalla de tercera clase. A la Exposición Nacional de 1876 llevó: *Un canal en Holanda*, *La dársena de Bruselas* y *Un naufragio en la costa de Asturias*. A la de 1878, *Antiguo muelle de madera sobre el Escalda* y *La rada de Vlissinguen*, que fue también premiado y figuró el mismo año en el concurso internacional de París. En la Nacional de 1881 concurrió con las obras *La rada de Alicante*, premiado con medalla de tercera clase; *Costas de Normandía* y *Placa de barro cocido (pintura de azulejos)*.

---

<sup>707</sup>Veáse: BERKO, P; BERKO, V: *Dictionary of Belgian painters born between 1750 & 1875*, Gante, Laconti, 1981, pp. 101-103.

Es un artista poco conocido como pintor de montañas, ya que destaca como excelente pintor de marinas, hasta el punto de desempeñar un importante papel como arqueólogo naval. Pero en la tipología de montañosa podemos citar *Varias vistas del Barranco de la Murta* que presentó en la Exposición Regional Valenciana de 1867. Están en paradero desconocido y con ellas se ganó el favor de la crítica.

Como discípulo que fue de Haes, en sus obras se observa el influjo del pintor belga, sobre todo, en lo relacionado con la obsesión de Monleón por la fidelidad al modelo. Según Piqueras Gómez, “(...) a pesar de que la naturaleza es su modelo, sigue componiendo los bocetos y apuntes tomados del natural sin desprenderse del acabado tradicional”<sup>708</sup>. El grado de naturalismo de sus obras las convierte incluso en “documentos históricos”, en el que lo representado sirve como testimonio para el futuro. En ellas son usuales los fenómenos climáticos adversos y las situaciones extremas.

#### Javier Juste (1856-1899)

Nació en Valencia, en el seno de una familia humilde. Fue discípulo de Salustiano Asenjo (1834-1897)<sup>709</sup>. Se dedicó a la pintura de paisaje, siendo de su predilección las marinas. Para realizar su obras se interesó por el estudio de la naturaleza y realizaba excursiones “¡cuántas veces encontramos al volver de nuestras excursiones cinegéticas del lago de la Albufera á un adolescente, de aspecto enfermizo y raído traje, que marchaba distraídamente con la caja de colores al hombro y el bastón en la mano!, ¡cuántas le sorprendimos sentado á la orilla del mar, increpando á las olas porque no se dejaban robar sus indecisas transparencias! Aquel joven era Juste, que aislado del mundo y con la paleta en la mano, ora se embriagaba de luz con los indecisos arreboles de la tarde, ora dejaba flotar su inspiración entre las húmedas neblinas del mar”<sup>710</sup>.

<sup>708</sup> PIQUERAS GÓMEZ, MARIA JESUS: “Rafael Monleón: el pintor del mar y su historia”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 2, 1991, p. 50.

<sup>709</sup> Fue profesor en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Su estilo se enmarca dentro del clasicismo. A parte de en la pintura de historia, también destacó en el retrato y en la caricatura. Para conocer más aspectos sobre éste, son interesantes: CATALÁ GORGUES, MIGUEL ÁNGEL: “A propósito del pintor y profesor Salustiano Asenjo Arozamena: dibujos satíricos y una visita inédita del antiguo Museo de Bellas Artes”, en *Archivo de arte valenciano*, Nº. 88, 2007, pp. 125-151; GENOVÉS AMORÓS, VICENTE: “Salustiano Asenjo y sus cartas (con ilustraciones) a Cirilo Amorós”, en *Archivo de arte valenciano*, Nº. 66, 1985, pp. 97-100.

<sup>710</sup> ALCAHALÍ, BARÓN DE: (1989), 180.

Como la mayoría de los artistas de la época, Juste participó en exposiciones de bellas artes, Ossorio Bernard escribía “En las Exposiciones del Ateneo de Valencia de 1875 y 1878 y de la sociedad El iris en 1879 y 1880 presentó *La ermita de Carraixet, Un cementerio, El picacho, El barranco de Arquinas, Un recuerdo (del natural), Entrada del puerto de Valencia, Una marina y Un paisaje*”<sup>711</sup>. En 1884 presentó a la Exposición Nacional varias obras, entre ellas *El Monasterio de la Murta* y *El puerto de Valencia en un día de Levante*. Otras de sus obras son: *La siega del arroz en la Albufera de Valencia, Una tarde de invierno, Cementerio de Aldea* y *El puerto de Calais*.

Su obra fue evolucionando, y eso se puede observar en el color. En los primeros años utilizó colores luminosos, mientras que en su obra más avanzada se decantó por unas tonalidades grises y, a su vez, por un estilo más fantástico y menos naturalista. Pero si algo se mantiene común en toda su obra, es la factura minuciosa.

Como ya hemos comentado, Juste también estaba muy interesado por el paisaje del Valle de la Murta del cual realizó la obra *El Monasterio de la Murta* que presentó a la Exposición Nacional de 1884. Es un paisaje de la Murta de Alzira sobre el que desde la prensa se hacía hincapié en la vista del antiguo monasterio. Esta obra fue presentada junto a una *Entrada del puerto de Valencia en un día de Levante* y *Convento del Santo Espíritu del Monte en una tarde de invierno*, consiguiendo ese año una medalla de segunda clase. El tamaño ya no es reducido, sino que ya es de mayores dimensiones, tenía de alto 1’47 m y de ancho 0’88 m<sup>712</sup>. En la prensa del momento se califica este cuadro como “risueño, fresco y sumamente pintoresco”<sup>713</sup>.

Javier Juste Cerveró, es autor de un paisaje descriptivo con refinadas composiciones, fruto de su vagar por campos y parajes, de una directa relación con la naturaleza en excursiones solitarias, pero que también posibilitan los nuevos medios de transporte. Este pintor tenía una gran habilidad para captar la diversidad paisajística valenciana.

---

<sup>711</sup> OSSORIO BERNARD, MANUEL: (1975), 355.

<sup>712</sup> Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, Madrid, Signatura LF II/H-c/5884, núm. 345.

<sup>713</sup> Diario Las Provincias, 17 de abril de 1884.

### José Vilar y Torres (1828-1904)

De familia acomodada, sus padres eran dueños de una reconocida joyería en Valencia, comenzó a colaborar en el negocio familiar pero, finalmente, se sintió muy interesado por la pintura. Decidió abandonar su trabajo en la joyería para dedicarse, exclusivamente, a su gran pasión, la pintura. A los treinta y cinco años de edad, comenzó a dar clases con el pintor paisajista Javier Juste, artista muy reconocido en el momento por la crítica de arte. Esto no era muy habitual, ya que los futuros artistas, comenzaban su etapa de formación con edades más tempranas. Vilar no aparece en las listas de alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de lo cual se supone que tenía un profesor particular, en este caso Juste, algo que tampoco era muy frecuente en la época, ya que la mayor parte de los artistas habían pasado por las aulas de la Academia.

En 1871, consiguió mediante oposición, la Cátedra de Paisaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Al mismo tiempo que era profesor en la Academia, también se dedicó a la enseñanza particular. A su estudio acudía un buen número de alumnos con el objetivo de adquirir nociones de pintura o bien ampliar los que ya tenían.

Pero a pesar de su tardía entrada en el panorama artístico, Vilar participó en diferentes exposiciones, en las que obtuvo diversos premios: en la Exposición celebrada en La Coruña en 1878 presentó tres acuarelas: *El naranjero*, *Brindis del espada* y *Un tipo de torero*; en la Exposición Nacional de 1887, se presentó con su cuadro *Monasterio de Sancti Spiritus*; en la Exposición Universal de Barcelona con la obra *Ribera del Júcar* y en la de 1895, con *La Ría de Pravia*. También obtuvo un importante reconocimiento por parte de la reina regente María Cristina (1858-1929), que le concedió la cruz de Carlos III.

En lo referido a la temática de sus obras, y que se deriva de lo dicho anteriormente, siente especial inclinación por los paisajes montañosos, pero no sólo de la zona cantábrica o de los Picos de Europa, sino también de su tierra natal. Otra parte importante de su producción pero, que para nuestro trabajo no resulta de tanta

relevancia, son las marinas. Esta cuestión no nos debe de extrañar si recordamos que su profesor fue Javier Juste, que destacó por sus paisajes marítimos.

A nivel formal, le da mucha importancia al dibujo y sus obras siempre estaban muy acabadas. En sus pinturas es evidente la influencia de Carlos de Haes, sobre todo, en lo relacionado con la observación directa de la naturaleza. Vilar elimina de sus pinturas paisajísticas la figura humana, en ellas el protagonismo recae en la propia naturaleza. En aquellas en las que sí aparece alguna figura, ésta solamente tiene carácter anecdótico o decorativo. También es interesante señalar que a pesar de la grandiosidad de sus paisajes, estos tienen un gran equilibrio compositivo y en ellos consigue recrear una atmósfera idílica.

Vilar fue otro de los artistas que se interesó por el paisaje del Valle de la Murta, que dejó reflejado en su obra *Recuerdo de la Murta*. Presentó esta obra a la Exposición Celebrada en el Ateneo Valenciano en 1885, por la que fue premiado con una medalla.

En este artista se puede adivinar cierto carácter regeneracionista, aspecto relacionado con la ILE ya que, al igual que ésta, consideraba que las Bellas Artes tenían una importante influencia en la educación de la sociedad. Otra característica institucionalista es su especial interés en el género paisajístico “(...) deseando fomentar la afición á los dibujos de paisaje, publicó dos colecciones de cuadernos para la enseñanza elemental, obra que obtuvo gran éxito”<sup>714</sup>. Influencia también de la ILE es su interés por el excursionismo, gracias al cual descubrió lugares que serían de su predilección como la zona cantábrica o los Picos de Europa. Finalmente, el pintor falleció el 17 de marzo de 1904, a los 55 años de edad.

Pero como hemos dicho anteriormente, no sólo la Sierra de Corbera y en concreto, el Valle de la Murta, despertaron el interés de estos artistas valencianos, sino que otras zonas de la geografía valenciana, destacables por su aspecto montañoso, también fueron objeto de representación por parte de estos. Era una cuestión no sólo de estética, sino además de afinidad y los artistas representaban aquellos lugares que despertaban algún sentimiento pero que, a la vez, sentían como cercanos. Otra muestra del interés que

---

<sup>714</sup> ALCAHALÍ, BARÓN DE: (1989), 325.

estos lugares despertaban en los pintores, es la obra *Sierra de Espadán* (1862) de Muñoz Degrain, que aunque a día de hoy se encuentra desaparecida, existen testimonios de ella<sup>715</sup>.

### 8.2.2. Sierra Calderona

Otro lugar por el que la pintura de estos años se interesa mucho fue la Sierra Calderona<sup>716</sup>, situada entre la provincia de Castellón y Valencia. Está conformada por los siguientes picos: el Gorgo (907 m), el Pico del Águila (878 m), el *Montmajor* (892 m), *Penyes Altes* (825 m) y *Rebalsadors* (802 m), entre otros. En la zona boscosa predomina el pino carrasco. En esta sierra se encuentran especies animales de gran interés, sobre todo, en cuanto a las rapaces se refiere, aunque en general presenta una fauna muy diversa. Fue declarada Parque Natural en 2002.

En la Sierra Calderona un lugar muy apreciado por los pintores valencianos fue la zona de los Montes de Portacoeli<sup>717</sup>. Está localizada en el extremo norte de la provincia de Valencia, en el interior del término municipal de Serra, entre 280 y 600 metros de altitud. El monte cuenta con unas 3.000 hectáreas de extensión y es uno de los parajes de mayor valor ecológico de la provincia, a pesar de que ha sufrido importantes alteraciones como talas e incendios. A nivel botánico, predomina el pino carrasco, pero también crecen mirtos y coscojas, lentiscos, madroños, aladiernos, jaguarzos y palmitos. En lo referido a la fauna, la más predominante es la alada. Es un lugar con numerosas fuentes y al que a lo largo de los años han llegado excursionistas, artistas y curiosos.

En estos montes, un elemento muy representado ha sido la Cartuja de Porta Coeli<sup>718</sup>, monasterio cartujo situado en el Valle de Lullén, fundado por el dominico Fray Andrés

---

<sup>715</sup> Esta pintura aparece citada en GARCÍA ALCARAZ, RAMON: *Antonio Muñoz Degrain: vida y obra* (tesis doctoral dirigida por Javier Pérez Rojas), València, Universitat de València: Facultat de Geografia i Història, 1996.

<sup>716</sup> Para tener más información sobre este lugar, veáse ARNAL IBÁÑEZ, CARLES: *La Serra Calderona*, Valencia, CAM: Fundació Cultural, 1995, 20 p.

<sup>717</sup> Para ampliar la información sobre este lugar, veáse LLÓPEZ MORENO, ANTONIO: *Los Montes de Portacoeli: un paisaje a recuperar*, Valencia, Fundació Bancaixa, 1996, 178 p.

<sup>718</sup> Son interesantes los siguientes títulos: RIBES TRAVER, MARIA ESTRELLA: *Los anales de la Cartuja de Porta-Coeli*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998, 288 p.; TARÍN Y

de Albalat en 1272, tercer obispo de la diócesis de Valencia. Fue la primera cartuja construida en el Reino de Valencia y la tercera de la Corona de Aragón. Con la desamortización, fue exclaustrada y subastada, al igual que todos sus dominios. Tras pasar por varios propietarios y usos, en 1943 la Diputación Provincial la compró y en 1944 regresaron a ella los monjes cartujos.

Este lugar ha sido muy representado en la plástica valenciana del XIX, por lo que a continuación explicamos algunos ejemplos.

#### Francisco Jesús Reguera (1852-1887)

Valenciano de nacimiento, se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Participó en diversas exposiciones con pinturas de paisaje. En la Exposición Nacional de 1881 presentó: *La Albufera de Valencia, De Mogente a Onteniente y Cercanías de Mogente*. Ossorio y Bernard señala que “También había presentado algunos de sus lienzos en las Exposiciones celebradas por la Sociedad El Iris de Valencia en 1880 y 1881, siendo premiado en la primera con una medalla”<sup>719</sup>. Falleció prematuramente, en 1887, a los treinta y cinco años de edad.

En la Exposición de 1882 presentó varios paisajes, entre los cuales destacan *La mata del fanch*, en la que representa de manera casi mimética la Albufera, *Alrededores de Mogente* (también llamada *Cercanías de Mogente*) y *Pinada de Benigánim*. En la Exposición Nacional celebrada en Valencia de 1883 presentó: *El Amanecer, Un campo de trigo y Un paisaje muy solitario de montaña*, obtuvo la medalla de cobre. Estas pinturas representan también la zona de los Montes de Porta Coeli

Un año después realizó la obra *Alrededores de Portacoeli* (1884)<sup>720</sup> que presentó a la Exposición Nacional de 1884. El tema principal es la naturaleza en sí misma, aunque aparecen algunos animales que tienen un simple papel decorativo. Representa los alrededores de Porta Coeli al atardecer. La escasa información sobre esta obra proviene

---

JUANEDA, FRANCISCO: *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia): apuntes históricos*, Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1986, 222 p.

<sup>719</sup> OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: (1975), 570.

<sup>720</sup> Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, Madrid, Signatura LF II/H-c/5884, núm. 598, Alto 1'64 m/Ancho 1'05 m.

de la prensa del momento “En primer término hay una pradera llena de flores, cuyo abigarramiento de matices traduce el artista por medio de pinceladas sueltas. Entre la yerba corre una bandada de polluelos de perdiz, porque ven al gavián que baja sobre ellas. El fondo de montañas es muy bonito”<sup>721</sup>.

#### Ramón Stolz Seguí (1872-1924)

Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos donde fue compañero de Sorolla y José Benlliure, y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Se casó con Teresa Viciano, hermana del escultor José Viciano Martí (1855-1898)<sup>722</sup>, con la que tuvo a Ramón Stolz Viciano, que se convertiría años más tarde en un pintor de éxito. Stolz Seguí amplió sus horizontes viajando por Francia, Alemania, Suiza e Inglaterra, incluso llegó a vivir temporalmente en París y Londres.

Aunque cultivó diversos géneros, destacó como paisajista y pintor de flores. Se interesó por distintos lugares de la geografía de Valencia, entre los que se pueden encontrar diferentes pinturas de montañas, obras en las que destacan los detalles rocosos y su gusto por las zonas escarpadas. Stolz también se interesó mucho por la huerta valenciana a la que representa casi de manera topográfica. Pero para este trabajo nos interesan más sus obras con temática de montaña.

Como bien expone Pantorba, fue varias veces distinguido en esa temática. Recibió una tercera medalla en 1892 y 1897, obtuvo condecoraciones en 1895 y 1904, consiguió la medalla de oro en la Exposición Regional de Valencia, en 1910 la medalla de la Exposición Conmemorativa de la Independencia de México, en 1911 fue galardonado en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Valencia y en 1912 consiguió una segunda medalla.

---

<sup>721</sup> Diario Las Provincias, 17 de abril de 1884.

<sup>722</sup> Podemos encontrar referencias a este artista en el ensayo de MONFERRER, ÀLVAR: *La Magdalena. Del mito a la actualidad*, Valencia, Carena Editors, 2004, pp. 73-74.

Stolz Seguí quedó cautivado por lugares como el Valle de Porta Coeli y es por ello que lo representa en *Cercanías de Porta Coeli* (1892)<sup>723</sup>, obra que presentó, precisamente, a la Exposición Internacional de Madrid de 1892.

#### Salvador Ferrer Calatayud

Escasamente conocido, era hermano y discípulo del pintor marinista Pedro Ferrer Calatayud (1860-1944)<sup>724</sup>. Se sabe que presentó a la exposición de 1897 *Barranco de Serra*, donde representa los alrededores de Serra, localidad en la que se encuentran los Montes de Porta Coeli.

#### Constantino Gómez Salvador (1864-1937)

A lo largo de su carrera consiguió distintos premios en exposiciones y certámenes. En la Exposición del Ateneo Casino de Valencia de 1881 obtuvo una mención honorífica por un retrato. Otro de ellos fue la medalla de cobre obtenida en la Exposición Regional de Valencia en 1883, medalla de segunda clase que ganó en la Exposición Nacional de 1887 y los premios conseguidos en los Juegos Florales de *Lo Rat Penat* del año 1884, 1888 y 1891. En la Exposición Internacional de 1893 consiguió una medalla de tercera clase. Como reconocimiento a su carrera, fue Socio de Mérito del Ateneo de Madrid y Honorario del de Valencia.

En su diccionario de artistas, el Barón de Alcahalí escribió, “Aunque Constantino Gómez posee facultades para los cuadros de historia, su género especial es el paisaje, por la perfección con que sabe copiar la naturaleza y, sobre todo, por la riqueza de colorido que le distingue”<sup>725</sup>. También hizo retratos y publicó ilustraciones en diferentes publicaciones artísticas.

---

<sup>723</sup> Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, Madrid, Signatura LF II/H-c/5887, núm. 1214, Alto 0'60 m x Ancho 1 m.

<sup>724</sup> Consúltese: AA.VV: *Exposición antológica de los maestros Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: Salas del Museo de la Ciudad de Valencia, del 27 de junio al 31 de agosto de 1991*, València, Ajuntament de València, 1991, 31 p.; PIMENTEL, LUIS: *Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: reencuentros con los últimos maestros*, [S.l.]: [s.n.], 1991 (Valencia: Federico Domenech), 146 p.

<sup>725</sup> ALCAHALÍ, BARÓN DE: (1989), 144.

Presentó dos paisajes a la Exposición Internacional de 1892, uno de ellos *Paisaje de Porta Coeli* que según el catálogo<sup>726</sup> de la exposición medía 0'75 m de altura por 0'58 m de ancho.

#### José Ortiz de Gamundi (1862-1940)

Nacido en Valencia, fue discípulo de José Gallel y Beltrán (1825-1887)<sup>727</sup> y se formó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Entre las asignaturas que cursó en ella destacan Perspectiva y Paisaje. En el año 1881 fue premiado en la clase de Perspectiva. Delicado escribe “En el transcurso de su época había obtenido alguna que otra recompensa como así consta en el curso de 1880-1881, donde advertimos consigue dos accessits uno en *Pintura Mural* y otro en *Perspectiva*, disciplina esta última en la que será un portento, según tendrá ocasión de demostrar a través de las menciones logradas con algunos de sus proyectos en certámenes y exposiciones internacionales. Cuando rondaba 1883 o 1884 entre sus compañeros de estudios, algunos figuras más tarde, se hallaban, entre lo diverso, Gabriel Puig, Roda, Fernando Cabrera Cantó, Joaquín Sorolla y Bastida, Constantino Gómez Salvador (...)”<sup>728</sup>.

Obtuvo una plaza como profesor auxiliar interino en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que ocupó desde mayo de 1894 a julio de 1895. En 1897 fue nombrado profesor ayudante de *Aritmética y Geometría propias del Dibujante*. En 1901 fue designado profesor sustituto de *Perspectiva Lineal*.

Participó en diversas exposiciones organizadas en Valencia durante el último tercio del siglo XIX y principio del XX. También participó en la Exposición Internacional de 1892 celebrada en Madrid, con un paisaje titulado *Porta Coeli*<sup>729</sup>, que presentó junto a *Retrato de mi señor padre*. En 1909 también se presentó a la Exposición Regional valenciana con un cuadro al óleo y con un proyecto de cúpula.

---

<sup>726</sup> Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, Madrid, Signatura LF II/H-c/5887, núm. 475.

<sup>727</sup> Léase el artículo de BONET SOLVES, VICTORIA: “José Gallel y Beltrán: perspectivas y paisajes, una profesión”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 2, 1991, pp. 69-72.

<sup>728</sup> DELICADO MARTÍNEZ, JAVIER: “El pintor escenógrafo José Ortiz de Gamundi”. *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, Nº 45, 1995, p. 145.

<sup>729</sup> Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, Madrid, Signatura LF II/H-c/5887, núm. 864, Alto 0'30 m x Ancho 0'40 m.

“Socio numerario del Círculo de Bellas Artes, fue habitual su participación a través de la pintura de paisaje en varias de las exposiciones organizadas por la Entidad”<sup>730</sup>. Diversos autores coinciden en recordarlo como modesto pintor de paisajes y pintor escenógrafo.

El conjunto paisajístico de la Sierra Calderona también rodea el Monasterio franciscano del Santo Espíritu<sup>731</sup> que se encuentra localizado en el Valle de Tolú. Doña María de Luna, esposa del rey de Valencia, Martín IV, donó las tierras a los franciscanos. Este monasterio se convirtió en difusor de la llamada *Observancia de la Orden Franciscana* en España que, junto con Segorbe, Chelva y Manzanera, serían el germen de la provincia observante de Aragón. A lo largo de su historia ha sido objeto de diversas remodelaciones. En 1690, el convento, sin dejar su carácter de retiro y estricta observancia de la Regla de San Francisco pasa a ser colegio de Misiones Apostólicas, comenzando así una época llena de esplendor. En el siglo XIX la invasión francesa convirtió el convento en hospital, pero sufrió importantes expolios. Tras la desamortización, no fue adquirido pero a pesar de esto, no sufrió deterioros, ya que había un grupo de monjes que se encargaba de su mantenimiento. En 1878 fue restaurado siendo sede de la Curia Provincial hasta 1910, que pasó a Valencia. Este monasterio ha sido muy importante en la cultura valenciana, algo que se puede observar a finales del XIX con la visita de excursionistas y pintores, “Además de que la zona ofrecía una riqueza natural especial en el territorio valenciano, los artistas que se fijaron en ella se caracterizaron por trasladar pulcramente al lienzo los diferentes elementos”<sup>732</sup>.

Javier Juste realizó la obra *Convento del Santo Espíritu del Monte en una tarde de invierno*, que presentó a la Exposición Nacional de 1884<sup>733</sup>. Aunque en la actualidad esta pintura no se conserva, existen descripciones de ella, motivo por el cual sabemos que, aunque el tema principal es la propia naturaleza, el artista se muestra más conservador y no representa un paisaje puro sino que en él inserta figuras, aunque de

---

<sup>730</sup> DELICADO MARTINEZ, JAVIER: (1995), 153-154.

<sup>731</sup> Véase: BARRACHINA LAPIEDRA, JOSÉ: *Sant Espirit: Real Monasterio de Santo Espíritu del Monte*, Gilet (Valencia), Real Monasterio de Santo Espíritu del Monte, 2003, 166 p.

<sup>732</sup> LÓPEZ ALBERT, SUSANA: (2008), 113.

<sup>733</sup> Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, Madrid, Signatura LF II/H-c/5884, núm. 347

tamaño muy reducido. Siguiendo la tendencia del momento, representa con gran fidelidad el entorno, tanto la vegetación como la morfología de las rocas. Aparecen vertientes pedregosas en un día nublado y triste, también se puede observar la presencia de un fraile y un burro. En la época fue calificado como “(...) un paisaje sencillísimo, severo, sin accidentes, sin episodio, que produce una impresión especial de melancolía. El cielo cubierto enteramente de nubes, que dejan pasar bastante luz, es una de las cosas que más gustan de él”<sup>734</sup>.

Concretamente, José Vilar y Torres realizó la obra desaparecida *Paisaje del Sancto Spiritu*. Se cree que lo presentó a la Exposición Internacional de 1887. Esta obra todavía mostraba ciertas reminiscencias del pasado, como es el hecho de la presencia figurativa para justificar el asunto, aunque el auténtico protagonismo de la obra radica en el paisaje. Siguiendo la tendencia del momento, Vilar y Torres reproduce fielmente la vegetación y la morfología del terreno siendo capaz de mostrar las diferentes tonalidades de la roca. Recogía una amplia panorámica del monasterio, cobijado por el perfil del Pico del Águila (878 m), divisándose el conjunto de edificios a lo lejos, pasando casi desapercibidos ante la gran variedad vegetal del lugar, pudiéndose perfilar las diferentes especies con relativa facilidad.

Otra de las obras de Vilar y Torres sobre esta zona es *Paisaje con montaña (Ficha 4)* también de 1887. Susana López Albert, señala que esta obra puede ser muy parecida a la obra anteriormente mencionada “Pese a que la obra de Vilar Torres se halla en paradero desconocido, se muestra un paisaje hallado en una casa de subastas, que podría corresponder a éste, ya que existen múltiples coincidencias, siendo una muestra de la capacidad del artista como observador de la naturaleza”<sup>735</sup>.

Otro pintor paisajista del momento fue Enrique Saborit (1869-1928). Para algunos críticos del momento, los paisajes de gran formato de este artista destacaban por su tono melancólico y triste. Saborit también se interesó por el paisaje del que estamos hablando y presentó a la Exposición Universal de Barcelona de 1888 un *Paisaje del Santo Spiritu*.

---

<sup>734</sup> Diario Las Provincias, 17 de abril de 1884.

<sup>735</sup> LÓPEZ ALBERT, SUSANA: (2008), 114.

El pintor valenciano Francisco Mas y Carrasco presentó como primer trabajo público, *Un país*, a la Exposición celebrada en el Ateneo Casino de Valencia de 1881. Posteriormente expuso otros paisajes en comercios de la ciudad y en 1882 se sabe que realizó una obra sobre este lugar.

### 8.2.3. Valle de Aguas Vivas<sup>736</sup>

El valle de Aguas Vivas tiene una longitud de 8 kilómetros y 2 km de ancho, abriéndose desde Alzira en el Estret, para concluir, pasada la población de Barraca de Aguas Vivas, a la entrada de la Vall digna, en lo alto del Portichol. Este valle sigue una orientación Norte Sureste en consonancia con las alineaciones ibéricas que la delimitan al norte y al sur: la Sierra de las Agujas y la loma del *Vedat* respectivamente.

En la ladera recayente a Carcaixent, se alza el Convento de los Agustinos de Aguas Vivas. Siendo a partir de la ocupación de Alzira (1243) por Jaime I cuando se data la primera noticia escrita referente a una primitiva comunidad eremita. Un nuevo legado, el de Gonzalo García de la Maza y su hijo Gonzalo (consejeros de Alfonso IV), plantea el interrogante de si se reedifica la fábrica anterior o se alza un inmueble de nueva planta. A lo largo de los siglos XVI y XVII se configura la estructura monumental actual del convento. Francisco Colóm dirigió en 1597 una ampliación del cenobio, particularmente del claustro. Nuevas obras se datan en 1633, siendo en 1695, cuando se traza y alza la nueva iglesia con trasagrario, sacristía, retablo mayor y torre campanario, dorándose algunos altares. Durante la guerra de Sucesión a la Corona de España, concretamente en 1707, el Monasterio fue saqueado. En 1713, se remodeló, construyéndose en 1767 la imponente fachada (noreste) y en 1777 la nueva sacristía. La ruina del monasterio se inició en 1811, a raíz del saqueo ocasionado por las tropas francesas. En 1812, las Cortes de Cádiz legislaron, dentro del contexto desamortizador, la incautación de los bienes del convento, arrendándose el valle y el monasterio a particulares. Reinstaurado Fernando VII, anula los decretos desamortizadores, regresando el 2 de junio de 1814 los agustinos. Triunfantes los liberales, el 30 de mayo

---

<sup>736</sup> Para más información sobre este lugar, veáse: GARCÍA ALMIÑANA, EUGENIO: *Aspectos geográficos e históricos del valle de Aguas Vivas: (base para un estudio etnológico)*/ tesis de licenciatura, Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1978, 247 p.

de 1821 se consuma la segunda desamortización. Repuesto Fernando VII, se determina la vuelta de los agustinos, que acontece el 13 de julio de 1823. Finalmente en 1835 se consuma la tercera y definitiva desamortización, pasando los bienes a la caja de amortización de la deuda. En 1853 fueron subastas las fincas del extinguido convento, 28 obras de arte pasaron al museo provisional encargado de la incautación y el convento fue adquirido por los Barones de Casanova.

Sobre este lugar Rafael Montesinos Ramiro hizo su obra *Convento de Aguas Vivas cerca de Carcagente* (**Ficha 5**) realizada en 1844. Esta obra junto con otras presentadas anteriormente, muestran el interés del artista por su entorno natural.

Javier Juste también se interesó por este lugar y realizó la obra *Vista de Aguas Vivas*, presentada a la Exposición que se organizó en Valencia en 1885 para la Feria de Julio de ese mismo año.

#### **8.2.4. Sierra del Negrete**

El pintor que se mostró más interesado por este lugar fue Gonzalo Salvà (1845-1923). La Sierra del Negrete es una zona montañosa ibérica que a lo largo de sus 30 km de extensión pasa por diversas poblaciones. Está formada por una serie de picos: el Pico del Remedio (1.306 m), el Pico Ropé (1.140 m), el Cerrochico (1.223 m) y el Pico Morrón (961 m). Se caracteriza por una abrupta topografía y está cubierta por formaciones forestales entre las que predominan los carrascales continentales. También destacan las formaciones de pino negro y sabinas, así como los bosques mixtos de quejigo. El área incluye, además, un sector importante del río Chera a lo largo del cual aparecen ecosistemas ribereños de interés. En lo referido a las especies, además de las aves como el águila, habitan galápagos semi-acuáticos, anfibios y gran variedad de insectos.

Como ya hemos adelantado, uno de los artistas que más se interesó por la representación de esta sierra fue Gonzalo Salvà. Nació en París en 1845, pero cuando tenía ocho años de edad su familia se trasladó a Valencia. Era hijo del bibliófilo D.

Pedro Salvá (1811-1870)<sup>737</sup>, autor del *Catálogo de la Biblioteca Salvá* (1872). Comenzó su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde Rafael Montesinos Ramiro le dio clases de dibujo. En 1867, presentó por primera vez obra a la Exposición Regional Valenciana, eran unos retratos que el jurado premió con una medalla de plata. En la Exposición Nacional Aragonesa de 1868, obtuvo un segundo premio con su cuadro *Notificación de la sentencia de muerte de María Estuardo*, que posteriormente en 1871, obtendría el primer premio en la Exposición de Edimburgo. En el año 1872, se le entregó el premio de honor en el certamen celebrado por la Sociedad protectora de las Bellas Artes de Sevilla, con su obra *Una pendencia en el siglo XVI*. Aunque en 1871 había sido nombrado profesor interino de Dibujo del Natural en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en 1874 consiguió por oposición esta plaza en la que impartía la asignatura de Dibujo del Natural, Perspectiva y Paisaje.

Fue un pintor de grandes aptitudes para todos los géneros, pero cultivó con preferencia el paisaje. Gonzalo Salvá fue el introductor en Valencia, de las fórmulas implantadas por Carlos de Haes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (interés por la pintura de paisaje, estudio del natural mediante la realización de excursiones, análisis de detalles, cuidada composición, etc). Salvá realizaba excursiones a los alrededores de Valencia, centrando su interés sobre todo en las montañas.

Los estudios que realizaba de la Naturaleza eran muy exhaustivos, y reflejaba en sus obras todos los detalles. Sus lienzos suelen mostrar un sitio concreto representado con gran fidelidad. Por otro lado, el punto de vista escogido respondía a una composición académica, de primeros planos detallados y fondos amplios, con una distribución demasiado armónica. Daba mucha importancia al dibujo, y en lo referido al color no realizaba grandes contrastes. Aún así, sus paisajes están llenos de color, luminosidad y factura rápida. Su obra ya está enmarcada dentro del realismo.

Pero no sólo la visión objetiva queda perfectamente reflejada en sus cuadros con una representación totalmente realista de la Naturaleza, sino que a esta se debe añadir la

---

<sup>737</sup> Para ver la amplitud de dicho catálogo, se puede consultar SALVÁ, PEDRO: *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia, Imp. de Ferrer de Orga, 1872, 2 v.

propia lectura subjetiva que de ella realiza el artista. Roger Vázquez escribe, “Y es que, este virtuoso del pincel, no sólo se adueña, al copiar la naturaleza, de sus verdaderas líneas, de sus colores y sus perspectivas, sino que lleva también a sus lienzos las múltiples transparencias del ambiente, el murmurio de los arroyos y de las fontanas, el misterioso gemido de los bosques, el aroma de las florestas y los sobrehumanos ecos de los meteoros”<sup>738</sup>.

Algunas de sus obras relacionadas con este lugar son *Sierra del Negrete* realizada en 1900 (**Ficha 6**) y *Paisaje: Sierra del Negrete* de 1909 (**Ficha 7**).

Gonzalo Salvá también participó en la esfera política y fue concejal y teniente alcalde de Valencia, diputado provincial y director de la Casa de Beneficencia. Al mismo tiempo desempeñó los cargos de catedrático de Perspectiva, Paisaje y Antiguo, en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Director, Académico Consiliario de la misma y correspondiente de la de San Fernando, Presidente de la Sociedad de Seguros Mutuos y otros en casinos políticos, sociedades culturales, tales como el Conservatorio de Música y Declamación, del que fue Presidente, Lo Rat Penat, Sociedad de Agricultura, etc.

### 8.2.5. Sierra del Menejador

La Sierra del *Menejador* es una alineación montañosa situada en la comarca valenciana de *L’Alcoià*. En su vertiente norte encontramos el *Parque Natural del Carrascal de la Font Roja*<sup>739</sup>, concretamente, este lugar fue de los más representados.

La *Font Roja* es un parque natural, de 2.450 hectáreas, formado en su mayoría por encinas y otras especies mediterráneas. Se localiza entre el término municipal de Alcoy e Ibi. El parque está situado en la sierra del *Menejador*, macizo de rocas calizas del

---

<sup>738</sup> ROGER VÁZQUEZ, G: (1923), 92.

<sup>739</sup> “Se cree que el nombre *Font Roja* viene dado por el color rojizo de estas tierras arcillosas. Sin embargo, existe otra hipótesis, que afirma que el nombre viene del latín *fontis rocha*, que se traduciría como la Fuente de la Roca, haciendo referencia por tanto al lugar de nacimiento del manantial” véase en HERNÁNDEZ PERELLÓ, M; GAVIÑO CASTELLANOS, P: “La visión cultural de la *Font Roja* de Alcoy: Un reflejo del entendimiento romántico de la naturaleza” en *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Vol. 11, Nº 2, 2013, p. 390.

período terciario. El clima es mediterráneo con influencias continentales y de alta montaña. En él concurren diferentes ecosistemas debido a las diferencias climáticas existentes. En las zonas más frías y húmedas, y en las zonas situadas a partir de 1.250 metros de altura, podemos encontrar el bosque caducifolio con especies como el fresno, el arce, el tejo o el mostajo. Una parte muy importante del parque se encuentra cubierto por un bosque de carrasca. También es posible encontrar zonas cubiertas por bosques de pino carrasco debido a las repoblaciones realizadas en zonas degradadas anteriormente cubiertas por carrascas. La fauna del parque es variada destacando entre los mamíferos, el Gato montés, la Gineta, la Garduña, la Comadreja, el Tejón o el Jabalí. La avifauna está presente con especies como el Petirrojo, el Águila perdicera, el Búho real, el Halcón peregrino, el Gavilán, el Azor, el Águila real, el Cárabo o el Buitre leonado. En la fauna de invertebrados es relevante la presencia de la mariposa *Euphydryasdesfontainii*.

Este paraje tuvo una consideración muy importante a finales del siglo XIX. “Desde siempre ha sido considerado como una especie de paraíso a visitar para huir de la ciudad, debido a que Alcoy, durante el siglo XIX, tuvo un importante desarrollo industrial. La población subía al carrascal, para evadirse de la contaminación fabril, de su dura realidad con condiciones laborales precarias en las que no tenían ningún derecho. Además esta situación no mejoraba al llegar a casa, ya que la mayoría de estas personas vivían hacinadas en “viviendas” insalubres. Acudían a la *Font Roja* para obtener libertad, retornar a la naturaleza y respirar el aire puro ofrecido por este paraje. Además, consideraban el lugar como algo propio, con lo que se identificaban y que, a su vez, les identificaba”<sup>740</sup>.

Por estas razones, los artistas alcoyanos comenzaron a representar la *Font Roja*, ya que era un lugar que formaba parte de la tradición de la vida alcoyana, “Laporta realizó numerosos borradores de los alrededores del carrascal, destacando entre sus lienzos, *Barrancde l’ Infern*. Cabrera presenta una amplia producción de paisajes, realizados en su mayoría al aire libre (...). También Joseph Mataix Monllor (1882-1952) se dedicó a pintar algunas zonas de la *Font Roja*, conservándose esbozos y algunas pinturas”<sup>741</sup>.

---

<sup>740</sup>HERNÁNDEZ PERELLÓ, MARI CARMEN; GAVIÑO CASTELLANOS, PABLO: (2013), 391.

<sup>741</sup>HERNÁNDEZ PERELLÓ, MARI CARMEN; GAVIÑO CASTELLANOS, PABLO: (2013), 391.

### Fernando Cabrera Cantó (1866-1937)

Nació en Alcoy (Alicante) en noviembre de 1866, desde muy temprana edad experimentó interés por la pintura. Su padre y el jefe de éste, Agustín Gisbert, pronto se dieron cuenta de la valía del joven Cabrera y decidieron llevarle a estudiar a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. En el curso de 1881-82, se matriculó en las asignaturas de dibujo, colorido, figura, adorno, acuarela y paisaje. Pero no realizó todos sus estudios en Valencia, sino que regresa a Alcoy para entrar en la Academia que Lorenzo Casanova (1844-1900)<sup>742</sup> había abierto allí.

Pero Casanova se traslada alrededor de 1885 a Alicante donde abre una nueva escuela artística alrededor de 1887. Durante un breve período de tiempo Cabrera acudió a esta academia alicantina donde coincidió con Heliodoro Guillén Pedemonti (1863-1940)<sup>743</sup> y Lorenzo Pericás (1868-1912)<sup>744</sup>, entre otros. Posteriormente, gracias a una pensión de la Diputación de Alicante y a la ayuda del señor Gisbert, Cabrera va a Madrid para ampliar y completar su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí conoció a Casto Plasencia (1846-1890)<sup>745</sup>, que se convertiría en su maestro y con el que entabló una gran amistad, a pesar de la gran diferencia de edad. Pantorba escribe “En 1886, ávido de dar nuevos horizontes a sus veinte años, Cabrera se instala en Madrid, donde trabaja algún tiempo. Hace copias en el Museo del Prado, y en su modesto taller, frente al modelo vivo, se entrega al análisis de la forma y al estudio de la luz”<sup>746</sup>. Fue Agustín Gisbert quien se hizo cargo de la mayor parte de los estudios de Fernando Cabrera.

En 1890, cuando contaba con veinticuatro años, se presentó por primera vez a la Exposición Nacional celebrada en Madrid con una sola obra, *Huérfanos*, con la que

<sup>742</sup>Existen tres títulos importantes sobre artista que deben destacarse: COLOMA, RAFAEL: *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*, Alcoy: Instituto Alcoyano de Cultura Andrés Sempere, 1962, 64 p.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Casanova y su “círculo” alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983, 279 p.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “Lorenzo Casanova-Ignacio Pinazo. Análisis de una actitud pictórica”, *Archivo de arte valenciano*, nº 41, 1970, pp. 25-30.

<sup>743</sup> Sobre este pintor se hace referencia en: AA.VV: *Investigación y docencia en Bellas Artes* (Colección: En torno al arte, nº 4), Madrid, Editorial Musivisual, 2011, pp. 22-23.

<sup>744</sup> Veáse: AA.VV: (2011), 23-24.

<sup>745</sup> En torno a este pintor destaca el título: LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: (1987), 504-507.

<sup>746</sup> DE PANTORBA, BERNARDINO: *El pintor Cabrera Cantó: ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Gran Capitán, 1945, p. 22.

consiguió una segunda medalla. En la misma exposición, Sorolla y Santiago Rusiñol (1861-1931) consiguieron el mismo premio. En 1891 Cabrera obtuvo, de nuevo, por parte de la diputación alicantina una pensión para continuar sus estudios en Roma. El hecho de residir en Roma no le impidió presentarse a certámenes. Concretamente, en 1892 participa en la Exposición Nacional de Madrid. Obtuvo la medalla de segunda clase por *Tierra*, al que acompaña con tres retratos, otro cuadro costumbrista titulado *El primer disgusto* y el estudio de naturaleza muerta *Aves y flores*.

A su vuelta de Italia en 1894 se estableció en Alcoy. Ese año se celebra en Alicante una exposición patrocinada por la Sociedad Económica de Amigos del País. Cabrera presentó tres cuadros: *La muerte de un santo* (1890), un retrato y una acuarela, y consiguió la medalla de oro por la primera. En 1895 se encuentra junto con Francisco Laporta, en el claustro de profesores de la Escuela Industrial, enseñando colorido, dibujo y figura. Da clases tanto en la Escuela de Bellas Industrial como en la antigua “Casa la Bolla”. Este año, recibió la encomienda de la Orden de Isabel la Católica al presentar en la Exposición Nacional sus obras *Náufrago*, *Un voto a la Madonna* y *Árabe*. En septiembre de 1896 se casó con Milagros, hija de su gran mecenas, Agustín Gisbert, lo cual le permitió dedicarse a tiempo completo a la pintura. Con ella tuvo un hijo, que nació en 1897, pero días después del nacimiento murió la madre. A los cinco años, en 1902, volvió a casarse con su cuñada Elvira Brutinel Terol.

Cabrera experimentó una importante evolución pictórica. En 1900 presentó la obra *Mors in vita*, ya expuesta en la Exposición Nacional de 1897, a la Exposición Universal de París y obtuvo la medalla de bronce. En la Exposición Nacional de 1901, participó con dos cuadros de temática totalmente opuesta, *Eterna víctima* y *¿Necesita usted modelo*. Es importante señalar que junto a estas dos obras Cabrera también presentó un paisaje y varios apuntes y estudios. *¿Necesita usted modelo?* también aparece en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1902 que se celebró en París, y en cuyo certamen recibió una mención honorífica. La Nacional Española de 1904 le otorga a Cabrera otra consideración de honor, la Encomienda Ordinaria de la Orden de Alfonso XII. Aquí presentó el artista una variada muestra de su producción: *Cuento de brujas*, *Quiero*, *Después del baño*, *El viejo pastor*, *Mi modelo*, *La calera*, un retrato y un paisaje. Y, por fin, el primer premio, le llegó en mayo de 1906. El cuadro que Cabrera

presenta a esta Exposición Nacional fue *Al Abismo*, una obra de gran tamaño en la que muestra su maestría para la representación del cuerpo humano.

Cabrera continúa presentándose a certámenes y en 1918 es premiado con medalla de oro por la obra *El santo del abuelo* en la Exposición Universal de San Francisco y San Diego. Pero quizás, la exposición más importante en la que participó este pintor alcoyano fue en la celebrada en 1926, una muestra que hacía un recorrido por su carrera.

Fernando Cabrera creó una manera de pintar. Durante los años de formación fue muy buen alumno tanto en la asignatura de Flores como en la de Paisaje, lo cual es evidente en su obra posterior ya que muestra un gran dominio de la forma y los volúmenes. Aunque comenzó a formarse dentro de las normas académicas, sufrió una importante evolución en su pintura que se hace más notoria al comienzo del nuevo siglo.

Cabrera mostró un gran interés por el paisaje que se acentuó a partir de 1920, “Fernando Cabrera se enfrenta con el paisaje y vibra al contacto con la naturaleza que tanto ama”<sup>747</sup>. El paisaje comienza a aparecer en su producción con la obra *Regreso al hogar* (1888) y *Junto a la fuente* (1889). Continúa con las representaciones que realiza del patio de su propio estudio y culmina con sus obras en las que la protagonista principal es la naturaleza. En sus cuadros de paisaje Cabrera utilizó como estudio la propia naturaleza, ya que pintaba al aire libre. Puede ser considerado como el gran creador de la imaginería de paisaje de la zona alcoyana y de la *Font Roja*, al igual que pintores como Beruete crearon la iconografía de la Sierra de Guadarrama.

En el año 1926, concretamente en el mes de mayo, se inaugura en Alicante una Exposición individual de Fernando Cabrera en el Ateneo de Alicante, “En efecto, Cabrera muestra un total de treinta y cuatro obras, entre las que destacan los paisajes de su tierra natal, pintados en los últimos años y también dos de sus obras maestras: *Mors in vita* y *El santo del abuelo* (...)”<sup>748</sup>.

---

<sup>747</sup> ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Itinerario por la vida y la pintura de Fernando Cabrera y Cantó (Apuntes para una biografía del maestro)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantino: Diputación Provincial de Alicante, 1970, p. 47.

<sup>748</sup>HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: *Fernando Cabrera Cantó*, Alicante, Diputación de Alicante, 2005, p. 90.

Cabrera presenta una amplia producción de paisajes, son paisajes, sobre todo, de la sierra de Alcoy en los que el color es fundamental. A nivel técnico, la luz es la principal protagonista del lienzo, hasta el punto de que lo invade todo, proyectando suaves sombras. En sus paisajes utiliza colores azules para los celajes, verdes para la vegetación y tierras para los terrenos. En ellos no hay presencia de la figura humana, están pintados al aire libre, en las sierras cercanas a Alcoy. Hernández Guardiola escribe, “Trata de captar las calidades atmosféricas en determinados instantes, en distintas estaciones del año, con gran fidelidad, empleando para ello una pincelada decididamente impresionista, nerviosa, vibrátil”<sup>749</sup>. Pantorba señala: “El paisaje, con sus difíciles problemas de atmósfera, llama al pintor, y el pintor hace paisajes con paleta clara, retina pronta y mano diestra. Por sus notas de valiente impresionismo, por su técnica de viva soltura circula, no dejando caer el artista en la superficialidad de la mera anotación cromática, el conocimiento de la forma, el buen dibujo”<sup>750</sup>.

En la producción de Cabrera encontramos toda una serie de obras sobre las inmediaciones de Alcoy, son sobre todo imágenes de la Sierra del *Menejador* y, en concreto, de la *Font Roja: La Calera*, 1902 (**Ficha 8**); *Paisaje de Mariola*, 1925 (**Ficha 9**); *El Alt de la Creu*, 1928 (**Ficha 10**); *Paisaje de Alcoy*, 1928 (**Ficha 11**); *Paisaje de Mariola*, ca. 1928 (**Ficha 12**); *Retorno*, 1933 (**Ficha 13**); *Paisaje nevado*, ca 1934 (**Ficha 14**); *Paisaje* (**Ficha 15**); *Pan nuestro de cada día* (**Ficha 16**); *La higuera* (**Ficha 17**) y muchas otras de tema paisajístico.

Otras obras son: *Buixcarró*, 1926, se piensa que se expuso en 1926 en la exposición individual de Cabrera Cantó; *Cero grados*, 1926: Se expuso en la muestra individual de Cabrera en 1926; *Contraluz*, 1926: Expuesto con el número 12 en la muestra individual del artista en 1926; *Picos de la Font Roja* ca. 1926: Expuesto en 1926 en la gran muestra del pintor en el Ateneo de Alicante; *La ventana*, ca. 1926: Colección particular. Se trata de una gran ventana de ancho alféizar, hojas de tablas de madera desvencijadas, por el que se contempla un paisaje de montaña. Parece de caserío abandonado. Por el tratamiento de la luz, el colorido y su técnica, se puede relacionar con *El pan nuestro*; Pero a todas estas se suman otras como *Estribaciones de la Font Roja*.

---

<sup>749</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA: (2005), 97.

<sup>750</sup> DE PANTORBA, BERNARDINO: (1945), 54.

En su obra se pueden distinguir dos etapas, una primera influenciada por su estancia romana con una pintura llamada de “argumento” y otra inclinada hacia el costumbrismo valenciano y el paisaje tras el descubrimiento de la Sierra de Mariola, Aitana, etc. todo ello bajo el luminismo sorollista, pero sin llegar a reducir a manchas la figura humana como el caso del gran pintor.

Estas obras resultan de máxima importancia para nuestro trabajo ya que en ellas se pueden observar claras coincidencias con el ideario institucionista. La actitud institucionista en la obra de Cabrera se observa en el hecho de que decide representar su entorno más cercano, aquello que le es próximo, el paisaje alicantino. Todo ello saliendo a la propia naturaleza y pintando al aire libre. Su biógrafo señala que “Del paisaje alcoyano y de las gentes alcoyanas extrajo la sustancia de su arte”<sup>751</sup>. Cabrera supo captar con una pincelada viva y empastación cromática las calidades atmosféricas y las estaciones del año, de forma magistral. Concretamente, en el campo de la literatura estaba ocurriendo lo mismo, el escritor sale a la naturaleza. En el ámbito valenciano destacan los nombres de Blasco Ibáñez (1867-1928), Gabriel Miró (1879-1930)<sup>752</sup>, y Azorín (1873-1967), inmersos en su realidad circundante.

El 1 de enero de 1937, cinco meses después de comenzar la Guerra Civil, Cabrera murió en Alcoy.

#### Francisco Laporta (1849-1914)

Nació en Alcoy en 1850. Provenía de una familia acomodada, dedicada a los negocios fabriles relacionados con la fabricación de papel de fumar. De Alcoy, va directamente a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sin pasar por las aulas de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Fue a Madrid en 1865 donde se matriculó en las clases de San Fernando, donde demostró ser un gran estudiante. Allí uno de sus maestros fue José Casado del Alisal

---

<sup>751</sup> DE PANTORBA, BERNARDINO: (1945), 24.

<sup>752</sup> Véase: JOHNSON, ROBERTA: *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Fundamentos, 1985, 186 p.; MARTÍNEZ GALÁN, ROSARIO: *Arte y técnica en la narrativa de Gabriel Miró: ("Nuestro Padre San Daniel y El Obispo leproso")*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, 195 p.

(1832-1886). Hizo copias de obras del Museo del Prado, pero de él son diversos retratos originales y el techo del teatro de Alcoy, que se estrenó en 1881.

Laporta pronto comenzó a destacar. Debido a su gran valía, obtuvo una pensión para ampliar su formación en Roma. Pero antes de viajar, se casó en Alcoy con Rosa Gisbert Calatayud, y renunció a la pensión en Roma.

En Madrid estaba su hermano Enrique, lo que hace que Laporta visite la capital con frecuencia. Será su hermano quien le anime a presentarse en 1873 al concurso de Bellas Artes convocado por *La Ilustración Española y Americana*, sucesora de *El Museo Universal*. Laporta participó con la presentación de *Escenas de rocas y ventisqueros* y con *Galatea*. Con ellas consiguió dos accésits.

Junto con sus hermanos, se dedicó también a la investigación del fotograbado. Alrededor de 1880 descubrieron un nuevo procedimiento de fotograbado directo del natural. Patentaron su descubrimiento y para sacar beneficio crearon una sociedad. Es por este motivo por el cual Laporta se establece en Madrid y crea junto a sus hermanos “Laporta Hermanos”, el primer taller de fotograbado de esta modalidad que se abrió en España y que llegó a tener bastante importancia en el país. Tras esto, Laporta se asoció con un amigo y compañero en la Academia de San Fernando, para crear en Alcoy un taller de litografía.

En su caso no era frecuente su participación en exposiciones ni en certámenes oficiales. Pero sí sabemos que participó en dos exposiciones en Barcelona, la de 1891 y 1894; en la exposición que organizó Casanova Ruiz en Alicante y en la Exposición Nacional de 1892.

Laporta pasó de la temática religiosa a la pintura de paisaje. Realizó numerosos borradores de los alrededores del carrascal de la Font Roja. En ellos la pincelada es suelta y la mancha amplia. Entre sus lienzos de paisajes destacan: *Barranc de l' infern*. (Colección de Francisco Vitoria Laporta, Alcoy); *Paisaje* (Colección Angelina Vitoria Laporta). Francisco Laporta murió el 23 de marzo de 1914.

## José Mataix (1882-1952)

Nació en Alcoy en 1882. Desde pequeño sintió vocación por la pintura, y por ello acudió a las clases que el pintor Cabrera daba en la “Casa la Bolla”. La influencia de Cabrera Cantó se refleja tanto en los temas como en la técnica que Mataix utilizó. “Se advierte en Mataix un acusado “cabrerismo”- de cuya pintura es “relativamente tributario”- en los paisajes de montañas, si bien, y pese a todo, se descubren en la exhibición del Círculo de Bellas Artes obras de “apreciable originalidad, a la vez que de consistencia artística”<sup>753</sup>. De su ciudad natal, fue a Madrid para ampliar su formación en el taller de Emilio Sala, como hicieron otros jóvenes pintores alcoyanos, y allí permaneció diez años, con la ayuda económica de su padre, quien sufragó todos los gastos de su estancia. En el taller de Sala se encontró con una técnica menos elaborada pero más efectista, con pinceladas muy empastadas, con una paleta más clara y brillante, que supone una reinterpretación del impresionismo francés. Por lo tanto, su dibujo detallado es heredero de Cabrera Cantó y de Sala, y el tratamiento del color recuerda a Sorolla.

Pero falleció Sala y también su padre, por lo que José Mataix regresó a Alcoy para ocuparse de los negocios familiares. A pesar de ello, no abandonó su labor artística en ningún momento y continuó trabajando, sobre todo, en el dibujo y el color. Se casó con Pilar Miralles Olcina, y su residencia queda establecida definitivamente en Alcoy.

Los temas que más trabajó fueron el paisaje, la pintura de flores y las naturalezas muertas. Pero su producción es, eminentemente, paisajística y en ella muestra su interés por las sierras que rodean Alcoy, representando los elementos que la componen: las carrascas, los pinos, las montañas, los algarrobos y los olivos, etc. “Mataix esponja su alma de poeta con el paisaje y en el natural, y éstos, el paisaje, la naturaleza, agradecidos, le devuelven el requiebro dejándose acariciar, inmortalizar por él”<sup>754</sup>.

También participó en exposiciones de Bellas Artes. En 1901, en la exposición celebrada en la Escuela Industrial de Alcoy, obtuvo un premio por *Paisaje de la Sierra*

---

<sup>753</sup> ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “Entre el impresionismo y el “cabrerismo”, José Mataix”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 46, 1975, p. 89.

<sup>754</sup> ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1975), 87.

*de Mariola*. Durante su estancia en Madrid, en 1904, consiguió también su primer reconocimiento, una mención por su obra *Les Dotse*. Ya en la década de los treinta, concretamente en 1935, participó en la Exposición celebrada en los locales de la Federación Industrial y Mercantil de Valencia, con las siguientes obras: *Las torres de Benifallim, Rincón de Moraira, Ifach, Donde el águila pena, Barranc del Cinc, Calle de Biar, Subida al castillo, Flores y terciopelo, La herrería, La carretilla*, etc. En 1944, en la Primera Exposición Provincial de Bellas Artes, organizada por la Diputación de Alicante, consiguió el primer premio. A partir de este momento realizó exposiciones no sólo en su ciudad natal, Alcoy, sino también en Valencia, y fue muy respetado por crítica y público. Esta carrera ascendente se confirmará de nuevo en la muestra celebrada en el Círculo Industrial de Alcoy en 1946 en la que obtuvo muy buenas críticas. Falleció en Alcoy en 1952.

Otras montañas valencianas que también aparecerán representadas en pinturas fueron el Montdúver y el Picaio, así como el Circo de la Safor con el Desfiladero de Lorcha y la zona de túneles excavados en la roca atravesados por la línea férrea de Gandía a Alcoy

Desgraciadamente, muchas de las obras aquí citadas se encuentran en paradero desconocido o en colecciones particulares de difícil acceso. Pero todo lo recogido en este punto sirve para darnos cuenta de la importancia que adquirió el territorio valenciano para los artistas del momento.

### **8.3. Joaquín Sorolla y Bastida, el paradigma del institucionalismo en la pintura valenciana de paisaje.**

No sólo la correspondencia de Giner y Cossío a Joaquín Sorolla conservada en el Museo Sorolla de Madrid, demuestra la estrecha relación existente entre la ILE y Sorolla, sino que ésta va más allá y se puede observar implícita en las obras del artista, concretamente, en las obras paisajísticas realizadas a partir de 1900.

Joaquín Sorolla nació en Valencia en 1863 en el seno de una familia humilde. Dos años después, tras la muerte de sus padres por una epidemia de cólera, fue adoptado por sus tíos, José Piqueres e Isabel Bastida. Aunque su tío quería enseñarle su profesión,

herrero, Sorolla se decantó más por el arte. Elección ésta que, la historia ha demostrado, fue muy acertada.

Los expertos coinciden en señalar varias etapas en la carrera del pintor: la Etapa de formación (1878-1889), Etapa de consolidación (1890-1899), Etapa de culminación (1900-1910) y Últimos años (1911-1920).

En lo referido a su Etapa de Formación, estudió primero en la Escuela de Artesanos de Valencia y posteriormente, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos. En la primera, aprendió dibujo con el escultor Cayetano Capúz y el pintor José Estruch. En dicho centro consiguió ser premiado por su dominio del dibujo. Con catorce años llegó a la Academia de San Carlos, dónde se matriculó en *Estudios Elementales*, aunque sin abandonar las clases de la Escuela de Artesanos. Ese curso destacó en la asignatura de *Paisaje elemental*, impartida por Gonzalo Salvà. En el mismo año también realizó los *Estudios Superiores*, sobresaliendo en *Perspectiva, Paisaje, Dibujo del Antiguo, Dibujo del natural y, Colorido y Composición*. Aspectos estos que serán fundamentales a lo largo de su trayectoria artística. En el curso 79-80 se matriculó en segundo de *Estudios elementales* y segundo de *Estudios Superiores*. Al año siguiente, en 1881, inició el tercer curso de *Estudios Superiores* en el que se impartían materias nuevas como *Historia de las Bellas Artes y Acuarela*. Durante los cursos siguientes mantuvo el buen nivel de sus calificaciones y en 1884 finalizó sus estudios.

En estos momentos comienza a configurarse su estilo con el uso de una serie de elementos, que como veremos más adelante persistirán en su producción. Pero es importante tener en cuenta que el estilo de este pintor se distingue por la gran evolución que experimenta su obra, fruto de una búsqueda constante. En las obras de esta etapa es muy importante el dibujo y en ellas predomina el realismo, aprendido en la Academia. Comenzó a realizar algo de paisaje en pequeño formato, recogiendo varios rincones valencianos y madrileños, y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881 presentó varias obras denominadas *Marinas*.

En estos años Sorolla no salió de España, pero viajó en dos ocasiones a Madrid, en 1881 y 1883. En su primer viaje a la capital descubrió el arte de Velázquez y en el siguiente realizó copias de las obras de éste expuestas en el Museo del Prado. Además,

en estos años estableció amistades que serían muy importantes en su vida, como la que tenía con Antonio García Peris, fotógrafo y coleccionista, que fue su protector y, más tarde, se convertiría en su suegro.

En 1884 consiguió una beca de la Diputación Provincial como pensionado en Roma, para donde partió en 1885. Al poco tiempo de llegar viajó a París en compañía de su amigo y compañero de estudios en Roma, Pedro Gil Moreno de Mora (1857-1930). En Italia también trabó amistad con el andaluz José Villegas (1844-1921)<sup>755</sup> y los valencianos Emilio Sala y José Benlliure. Era frecuente entre los pensionados españoles desplazarse desde Roma a París con el fin de ampliar conocimientos de arte contemporáneo ya que la capital francesa era el centro artístico en esos años. En este primer viaje a París descubrió la pintura del francés Jules Bastien-Lepage (1848-1884)<sup>756</sup> y del alemán Adolph von Menzel (1805-1907)<sup>757</sup>. “Pero a su regreso a Roma, en el otoño de 1885, Sorolla parece que viaja por el norte de Italia, recogiendo en pequeñas tablas y cartones aprovechados rincones de Florencia, Siena y Venecia, además de Roma”<sup>758</sup>. En la obra realizada en Italia se evidencia la influencia de los *Machiaoli* en el uso de la mancha. En el pequeño formato abunda el paisaje, tanto urbano como campestre o el marítimo ejecutado en Nápoles, junto con copias de maestros italianos y detalles arquitectónicos de algunos monumentos, siendo también frecuentes los interiores de edificios, especialmente religiosos. De este período italiano son muy características las facturas pastosas y realistas. Finalmente, en la primavera de 1889 abandona Italia y regresa a París antes de establecerse en España. Allí conoció el arte de los impresionistas y pudo visitar la Exposición Universal celebrada ese mismo año, donde descubre a los pintores nórdicos. Antes del verano Sorolla ya está en Valencia y a finales de año se establece en Madrid.

---

<sup>755</sup> Sobre este artista veáse: GONZÁLEZ- MONTSE AYXELÀ, CARLOS; PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER; CASTRO MARTÍN, ÁNGEL: *José Villegas, 1844-1921*, Sevilla, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2001, 443 p.

<sup>756</sup> Es interesante el libro de MILEY, NEIL: *Henry Irving and Bastien Lepage*, Bloomington, XLibris, 2013, 50 p.

<sup>757</sup> Se puede consultar: KEISCH, CLAUDE; RIEMANN-REYHER, MARIE URSULA: *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*, New Haven, Yale University Press, 480 p.

<sup>758</sup>SANTA ANA, FLORENCIO DE: *Sorolla paisajista*, (exposición) Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, Museo de Bellas Artes de Castellón, Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, de marzo a agosto de 2002, comisario Florencio de Santa Ana y Álvarez Ossorio, Valencia, Instituto Portuario de Estudios y Cooperación: Autoridad Portuaria de Valencia, 2002, p. 12.

En la denominada Etapa de Consolidación, Sorolla participó en numerosas exposiciones internacionales que le proyectaron internacionalmente. Pero durante este período salió poco de España, algún viaje a París, en 1891, 1894 y 1895, y una breve estancia en Italia en 1897 o 1899 para recoger el *Premio Venecia*, de la segunda Bienal Internacional de Arte o para participar en el juramento de la siguiente edición. Fuera de estos desplazamientos internacionales Sorolla se limita a estancias en Valencia y a permanecer en Madrid.

En esta década recurrió a diferentes temáticas: pintura de género costumbrista, retrato, pintura social, paisaje, etc. A partir de los años 90 se afianzó su visión naturalista y aunque en algunos momentos se acercó al simbolismo, éste no acabó de consolidarse en su obra.

La pintura costumbrista, alejada de los estereotipos románticos, supuso para algunos artistas una manera de acercarse a la realidad circundante. Bernardo Ferrándiz y Joaquín Agrasot eran los representantes de un costumbrismo anecdótico influido por Fortuny, muy del gusto de la clientela valenciana. Ferrándiz, establecido en Málaga, murió pronto, por tanto fue Agrasot quien dio continuidad a ese género pictórico y se convirtió en el modelo más próximo para los pintores valencianos de fin de siglo que se acercaron al costumbrismo. En un momento determinado, Sorolla se centró en la descripción del mundo de la huerta y del mar, pero su atención no recae en los tipos en sí, sino en la captación naturalista del ambiente y la atmósfera. En sus pinturas sobre la huerta, es evidente la influencia de Agrasot, pero al igual que los escritores del momento, como Blasco Ibáñez, huye del anecdotismo. Sorolla está totalmente determinado por su época, y es por ello que en muchos de los encuadres que utiliza en algunas de sus composiciones, se observa cierto carácter fotográfico. En definitiva, el costumbrismo sirvió a Sorolla para ir evolucionando hacia el naturalismo.

Pero como hemos comentado, el artista valenciano también realizó en estos momentos obras de realismo social que se centran en representar escenas de trabajo cuyo objetivo fundamental es ser testimonio de la realidad, aunque sin grandes aspiraciones de crítica. Si bien pintó varios cuadros de denuncia, Sorolla no incide en los aspectos más desagradables. Su interés radicaba en reflejar el mundo laboral de campesinos y marineros, pero también abordó el tema de la prostitución y la

delincuencia. La mayoría de estas pinturas las realizó a partir de 1894, cuando el naturalismo literario español ya estaba desapareciendo.

A partir de 1896 son frecuentes sus desplazamientos a Jávea, en la provincia de Alicante. En Jávea se inició en el paisaje marítimo y repitió experiencia en 1898. A ese mismo año pertenecen una serie de tablas o cartones con rincones de la playa de La Malvarrosa, que se distinguen por una pincelada pequeña y pastosa.

En líneas generales, los años noventa son los del Sorolla naturalista atento al mundo que le rodea, con una excelente capacidad para mostrar y describir la vida cotidiana.

La primera década del siglo XX supone la Etapa de Culminación en la carrera de Sorolla, un período de éxito y reconocimiento, que permitieron al pintor mayor libertad creadora. Comenzó el siglo abordando gran variedad de temas, pero en esta década el paisaje fue muy importante. Se centró en el naturalismo, siendo los grandes protagonistas la luz, el color y el movimiento. El luminismo, se convierte en un rasgo distintivo de Sorolla. Este punto de partida naturalista continúa en las décadas siguientes, pero a partir de su segunda estancia en Jávea en 1905 realiza algunos de sus cuadros más modernos. El esteticismo, que ya se evidenciaba en algunas obras anteriores, se observa a partir de entonces en toda su plenitud. La pincelada es más energética y el colorido mucho más brillante. El mes de enero de 1909 Sorolla, en compañía de su mujer y de su hija María, embarcan con destino a Nueva York. En el mes siguiente inaugura su exposición en la *Hispanic Society* con gran éxito de público. Después la exposición, aunque muy disminuida en el número de piezas debido a las ventas, es llevada a Buffalo y Boston. Sorolla prácticamente no tiene tiempo para pintar en estos meses, salvo algunos retratos, entre ellos el del Presidente de Estados Unidos Mr. William Howard Taft. A su regreso a España, a finales de la primavera, se asienta en El Cabañal de Valencia, donde pinta muchas escenas de playa.

Es en la etapa denominada Últimos Años, concretamente en 1911, cuando Sorolla vuelve a Estados Unidos, exponiendo su obra en Chicago y Saint-Louis. Durante su estancia en Nueva York, previa a las inauguraciones, ejecuta al gouache una serie de vistas de Central Park, captadas desde la habitación de su hotel. Todas comparten las mismas características, cierto carácter fauvista, al prescindir totalmente del dibujo y

utilizar colores planos, y puntos de vista muy altos, tan característicos de los impresionistas. En noviembre de ese año, Sorolla y Mr. Huntington, Presidente de *The Hispanic Society*, firmaron el contrato por el cual se comprometía a pintar una serie de paneles que representaran diferentes regiones españolas. En ellos estuvo trabajando hasta 1919 y recoge paisajes, escenas de la vida cotidiana y tradiciones. Para ello realizó una serie de viajes visitando gran parte del territorio español, “Sus apuntes (...) no eran bocetos destinados a realizar luego grandes cuadros sino notas tomadas del natural con una frescura y unas dotes de captación excepcionales”<sup>759</sup>. En estas obras se puede apreciar su interés regeneracionista, idea ésta que era una clara influencia de la ILE. Pero a pesar de estar inmerso en la ejecución de los paneles para *The Hispanic Society*, entre 1917 y 1918 realizó nuevas versiones del paisaje marítimo de San Sebastián, en los que la pincelada del pintor ya es mucho más suelta y vibrante. El 29 de junio de 1919 Sorolla concluyó el encargo, regresa a Madrid y a principios de julio se trasladó a Valencia. En agosto viajó a Mallorca buscando lugares para representar en sus obras y con el mismo objetivo llegó en septiembre a Ibiza. En octubre de 1919 regresó a Madrid, donde se incorporó a la Cátedra de Colorido y Composición en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al año siguiente, en 1920 sufrió un ataque de hemiplejía que le mantuvo sin poder trabajar hasta su muerte en 1923.

Un aspecto fundamental para comprender la pintura de Sorolla es la relación del artista con la ILE. Sorolla era amigo de Giner y de Cossío, fundadores de la ILE, y con ellos compartía no sólo amistad sino también ideas. Esta afinidad se observa en el hecho de que los tres hijos del pintor eran alumnos de la ILE, pero además se refleja en su pintura, especialmente, en la de paisaje.

En Sorolla caló una de las principales ideas institucionistas, el regeneracionismo, de ahí que prestara especial atención al paisaje como medio para cambiar la realidad española a través de su profundo conocimiento. Como hemos visto en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, en el año 1883 miembros de ILE recorren por primera vez la Sierra de Guadarrama. Esta salida junto con otras posteriores formarán parte del objetivo de la ILE de ensalzar Castilla como símbolo de carácter español.

---

<sup>759</sup>MARTINEZ NOVILLO, ÁLVARO; TUSSELL, JAVIER: *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, p.67.

Otra de las principales influencias de la ILE evidente en Sorolla es el positivismo. Como hemos visto en este trabajo, precisamente, una de las principales vías introductoras del positivismo en España fue la ILE. El ambiente cientifista que existía entre los círculos institucionalistas (interés por las matemáticas, biología, etnología, geología, geografía) influyó en Sorolla. Muestra de ello es su gran amistad con el Doctor Luis Simarro Lacabra, quien fuera uno de los mayores representantes del positivismo en España. Sorolla siempre tuvo en cuenta la opinión y consejos de Simarro, y a través de él conoció a figuras relevantes del mundo cultural y científico de su tiempo como a los doctores Medinabeitia y Gregorio Marañón. Simarro, que estuvo vinculado a la masonería, fue un defensor de los derechos humanos, y es considerado como uno de los introductores de la psicología en España. Como señala Pérez Rojas, “Todo el importante ambiente cultural que en España se generó en torno al krausismo y la ILE llegó a Sorolla por vía de Simarro y Beruete”<sup>760</sup>. Sorolla supo reflejar en sus obras la época en la que vivió.

Sorolla no sólo tuvo relación directa con la ILE sino que además participó en la Junta para la Ampliación de Estudios, creada en 1907 bajo la influencia de la ILE. Este organismo fue suscitado por el influjo de Giner y su idea era sacar al país del retraso en el que estaba sumido, a través del conocimiento, la apertura hacia Europa y la libertad.

Aunque Sorolla es relacionado normalmente con la pintura costumbrista, es importante resaltar que dedicó gran parte de su trabajo a la pintura de paisaje. Posiblemente, sea en este género donde mejor se puede apreciar la evolución de su pintura, la relación que mantiene con las corrientes estéticas imperantes como el Impresionismo o los pintores escandinavos, y donde plasma toda su sensibilidad.

Sorolla se siente muy atraído por el paisaje desde sus años de formación, ya que en la Academia hay una tendencia a la pintura al aire libre. Fue discípulo de Gonzalo Salvá Simbor en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, pintor que defendía entre su alumnado la pintura de paisaje al aire libre. Durante esta etapa son frecuentes los pequeños formatos de lugares de Valencia. Lo cual también se mantiene durante su

---

<sup>760</sup>PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER: *Los Sorolla de Valencia* (exposición), Bass Museum of Art, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 58-59.

pensionado en Italia. Más tarde sigue experimentando con el paisaje en su etapa de consolidación, igualmente en tablitas y pequeños cartones, para desarrollarlo en lienzos a partir de 1900.

Su pintura de género paisajístico podría dividirse en dos grupos, los paisajes que actúan como fondo para enmarcar escenas pero que no por ello son menos importantes y los paisajes puros. Sus escenas de la vida cotidiana pintadas en años anteriores transcurren al aire libre y en ellas la naturaleza es tan protagonista como los personajes. “Sin embargo, a partir de 1900, Sorolla viaja pintando por toda España y sus paisajes son muy sintéticos de formas, ricos de color y, sobre todo, desprovistos de anécdota. Así pinta intensamente en las dos Castillas y en Andalucía, pero esta labor como paisajista quedó un tanto eclipsada por los intensos trabajos preparatorios y la realización de las grandes pinturas de Sorolla con el tema de las regiones españolas pintadas por encargo de la Hispanic Society de Nueva York (...)”<sup>761</sup>. La mayoría de paisajes son del Norte de España (San Sebastian, Jaca), Madrid (el Guadarrama y el Pardo), Toledo y Granada (Sierra Nevada). También destacan en su producción los paisajes valencianos, sobre todo, vistas de la Malvarrosa y sus playas, aunque son de destacar, como veremos más adelante, obras que tienen como tema principal la montaña.

Por supuesto hay que considerar esta evolución y protagonismo del paisaje sorollesco en el contexto de la pintura española. Artistas como Aureliano de Beruete, dieron un nuevo rumbo y valor a este género. Si Salvà fue quien introdujo a Sorolla en el paisaje, Beruete fue quien reforzó su interés por éste.

En esta etapa Sorolla pintaba en invierno retratos en su estudio, y en primavera y otoño salía fuera de Madrid para pintar al aire libre. Durante los primeros años del siglo, viaja por León y Asturias donde busca nuevas luces que difieran de la luminosidad valenciana. En Valencia representa El Cabañal, La Malvarrosa, Jávea y Alcira. Aunque formalmente continúa siendo un pintor realista, su paleta de color se vuelve más intensa y su pincelada es más enérgica. En 1904 Sorolla está en Guipúzcoa, a finales de la

---

<sup>761</sup> MARTINEZ NOVILLO, ÁLVARO; TUSSELL, JAVIER: (1997), 83.

primavera o en los inicios del verano. Pintó muy pocas obras, pero en ellas se aprecian ciertos cambios, como una pincelada más larga, lo cual adelanta que a partir de 1906 los cambios en la pintura de Sorolla serán más evidentes. Estos cambios se deben en gran parte a su estancia en París durante la primavera de 1906, con motivo de su exposición individual en la Galería Georges Petit, lo cual le permitió conocer la pintura francesa del momento. Al finalizar su exposición parisina, Sorolla marcha con su familia a Biarritz, donde la luz es totalmente diferente a la del Mediterráneo, por lo que baja la intensidad de su paleta. Es en estos momentos cuando comienza a utilizar malvas y violetas que le acercan al Impresionismo, pero dicha aproximación sólo se produce en el colorido no en la técnica. Estas influencias impresionistas también son evidentes en los paisajes que pintó en esa época de Toledo junto a Beruete.

Durante el invierno de 1906 a 1907 la familia Sorolla vive en El Pardo donde se interesó por la Sierra de Guadarrama, teniendo bien presente las enseñanzas de Velázquez y de Aureliano de Beruete. En 1907 estuvo trabajando en la Granja de San Ildefonso para el Ministerio en unas obras de la Familia Real. En escapadas que realizaba a Valsaín se ocupó de recoger algunos paisajes, en los que podemos apreciar tendencias hacia el expresionismo y el postimpresionismo. El verano de 1908 Sorolla lo pasa en la playa de El Cabañal, donde el pintor se centró en escenas de playa. A mediados de enero de 1912 inició su campaña para el encargo de la *Hispanic Society* en Andalucía pasando por Sevilla, Granada, Málaga, Ronda, Córdoba para volver de nuevo a Granada. Tras pasar por Madrid, parte en dirección a Ávila y Burgos. El verano se partirá en dos estancias: la primera en Zarauz (Guipúzcoa) y la segunda en la playa de Valencia. Viajando por España se pasó la mayor parte del tiempo hasta 1919 cuando finalizó el encargo.

Pero centrándonos en el tema de nuestro interés, es en la pintura de paisaje donde se evidencia la gran influencia de la ILE en Sorolla. Ésta se observa, sobre todo, a partir de 1900, momento en el cual el pintor comenzó a dar más importancia al paisaje. Su interés por el paisaje está íntimamente relacionado con el regeneracionismo propugnado por la ILE. Creían que el conocimiento del territorio llevaría a recuperar en la sociedad la conciencia nacional. Además eran conscientes del valor educativo de la naturaleza y de la necesidad del hombre de estar en contacto con ella para realizarse plenamente.

Otra impronta institucionista en la pintura de Sorolla es la dualidad. En ella se puede observar por un lado un carácter objetivo ya que representa lugares reales que muestran su interés cientifista, y en concreto su gusto por la geografía, todo ello relacionado como hemos visto con el krausopositivismo de la ILE. Y por otro, un carácter subjetivo, ya que es en sus paisajes donde mejor se percibe la sensibilidad del artista, su ternura, su capacidad de conmoverse, en líneas generales, su humanidad.

Aunque Sorolla pintó diversidad de paisajes, prestó especial atención a la montaña. Representó especialmente la Sierra de Guadarrama, lugar predilecto de la ILE. Fue dicha institución la que redescubrió esta sierra hasta entonces casi desconocida para los madrileños a través del excursionismo, otorgándole un valor no sólo ético sino también estético. Pero sus representaciones montañosas no sólo se quedaron en la Sierra de Guadarrama, sino que también pintó El Pardo, y zonas montañosas de Asturias, San Sebastián, Guipúzcoa, Jaca, Canfrac, Sierra Nevada y también de Nápoles y Asís.

Para realizar sus paisajes practicaba el excursionismo llevado a cabo por la ILE. Sorolla pasaba el invierno en el estudio, pero el resto del año los aprovechaba para viajar, salir al aire libre, recorrer los lugares que seleccionaba y realizar sus pinturas. Es precisamente en esta pintura al aire libre donde muestra una técnica más fresca, rápida y en la que demuestra sus buenas dotes de captación y espontaneidad.

Sin duda, donde mejor se observa el gusto de Sorolla por el paisaje es en sus apuntes. En estas pequeñas notas de color se compendia todo lo comentado anteriormente, tanto a nivel conceptual como formal. Pero por el tema de nuestro trabajo, hemos seleccionado aquellos en los que representa paisajes montañosos localizados en la zona valenciana. Es el caso de *Paisaje de valencia* (1889) (**Ficha 18**), *Paisaje valenciano* (1889) (**Ficha 19**), y *Paisaje valenciano* (1889-1890) (**Ficha 20**). Pero también hay lienzos en los que la montaña, sigue teniendo un gran protagonismo, éste es el caso de *Naranjos, Alcira*, (1908) (**Ficha 21**).

En conclusión, “(...) Sorolla debe ser enmarcado en una tradición doctrinal de las artes plásticas españolas que es anterior a la “España negra” y que sin participar del, a menudo, agónico regeneracionismo de esa visión no deja de tener una identidad con él en el propósito final de transformación de una sociedad, aunque no, en cambio, en el

desgarro. Se trata de las doctrinas y el gusto de Francisco Giner de los Ríos, centrados sobre todo en la dedicación al paisaje como medio de conocimiento y de profundización para el cambio de la realidad española pero siempre a través de unos procedimientos basados en un método reformista y pausado”<sup>762</sup>.

---

<sup>762</sup> MARTINEZ NOVILLO, ÁLVARO; TUSSELL, JAVIER: (1997), 66.



## CONCLUSIONES

A finales del siglo XIX la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, llegó a Valencia, al igual que ocurre en otras regiones. Penetró en la zona a través de diversos intelectuales que tras formarse en Madrid, desempeñaron su labor profesional en la región valenciana. En un primer momento el institucionismo valenciano comenzó a darse de forma más notoria en el ámbito universitario, pero posteriormente llegó a otras esferas de la sociedad como la jurídica y cultural. Los preceptos institucionistas, como la nueva visión que tenían de la naturaleza, que es lo que a nosotros nos interesa, comenzó a arraigar debido, en gran medida, a la creación de centros (Escuela de Artesanos, Institución para la Enseñanza de la mujer, etc), con clara influencia de la ILE, que permiten llevar a cabo las ideas que dicha institución preconizaba.

Como ya hemos visto anteriormente, a nivel cultural, la influencia de la ILE en Valencia, en cuanto a lo que a la nueva visión de la naturaleza se refiere, se tradujo en la realización de estudios geográficos, interés por el excursionismo, auge de la literatura de viajes y desarrollo de la pintura de paisaje.

A finales del siglo XIX, se produjo un importante desarrollo de este género que llegará incluso hasta las primeras décadas del siglo siguiente. Como dice López Albert “El interés por el paisaje fue tal que artistas no dedicados específicamente al género, como Joaquín Agrasot, Mariano Barbasán Lagueruela o Salvador Abril, le dedicarían alguna que otra obra, si bien es cierto que en ocasiones formaría parte de sus producciones aunque no fuese como elementos central. Al respecto, no se debe olvidar el interés que tuvieron los artistas de género en documentar fielmente los fondos de sus obras tomando del natural paisajes reales”<sup>763</sup>.

Pero dicho desarrollo no sólo se debió a la influencia ejercida por el círculo de pintores pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid con Carlos de Haes a la cabeza, sino también a la llegada del institucionismo a Valencia y a su influencia en diversos ámbitos de la sociedad valenciana. A nivel nacional fue

---

<sup>763</sup>LÓPEZ ALBERT, SUSANA: (2007), 152.

Carlos de Haes el que renovó la pintura de paisaje, y es su influencia la que hace que en la zona valenciana surja interés por el género paisajístico, pero fue gracias al influjo de la ILE por lo que la pintura valenciana de paisaje experimentó un importante desarrollo. La relación de la ILE con el mundo artístico valenciano llegó desde dos puntos, por un lado, muchos artistas y pintores del momento se formaron en centros de cariz institucionista como la Escuela de Artesanos, y por otro lado está el hecho de que la mayor parte de las exposiciones de Bellas Artes llevadas a cabo en Valencia eran patrocinadas por instituciones también muy relacionadas con el institucionismo como el Ateneo o la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

En la pintura valenciana de paisaje también quedan implícitos los preceptos promulgados por la ILE en relación a la naturaleza. En primer lugar el interés por la naturaleza es ya un claro aspecto institucionista (que le viene a la ILE del krausismo y del positivismo), pero además se acentúa porque es un interés por la naturaleza del entorno, por los paisajes que conocen. El lugar representado era totalmente identificable y conocido por el espectador. Además cada uno de los elementos que lo conforman también se podía identificar (vegetación, árboles, montañas, etc). Relacionado con esto está la práctica de excursiones. Los pintores valencianos visitaban y pintaban muchos de los paisajes que los institucionistas valencianos visitaban, como es el caso de Soler que visitaba Porta Coeli, y para los pintores se convirtió en un lugar apreciado que representar. Otra cuestión en común con la ILE es la dualidad con la que representaban en sus obras la naturaleza, es decir, por un lado tienen una visión objetiva que se refleja en el traslado fiel de lo que ven al lienzo, y por otro lado en las obras se observa cierto carácter subjetivo. Esa subjetividad radica en que el artista tiene por sí mismo la capacidad para elegir los lugares que quieren representar y de qué manera, por lo que su punto de vista es fundamental en la obra de arte, no sólo por sus elecciones sino por su visión individualizada de la naturaleza. Es decir, el artista traslada a la pintura parte de sí mismo, y lo hace a través del lugar seleccionado, los colores utilizados, etc. Todo ello con la intención de proyectar su “yo” a la obra. Por último, el interés por un tipo de paisaje montañoso. Pudiendo elegir otros tipos paisajísticos hay artistas que se centran en este, que es precisamente por el que más se interesó la ILE.

Desde este punto de vista, en cuanto a la pintura de paisaje valenciana del siglo XIX se refiere, deberemos pues rastrear, no sólo lo universal del mismo, sino lo diferencial en su historia, marcada por un territorio cultural periférico muy específico.

Por tanto, en la renovación del paisaje valenciano del fin de siglo pueden considerarse personalidades de primer orden a Antonio Muñoz Degrain y Sorolla, sin por ello olvidar la aportación de otros autores como Emilio Sala, Pla, Constantino Gómez o incluso Manuel Benedito que concurren y coinciden en ese momento decisivo del tránsito del siglo XIX al XX. Todos ellos cultivan otros géneros pero el paisaje tiene un valor en sí o impone su presencia en otras temáticas. En los años 90, el paisaje avanza con intensidad hacia la captación de otras realidades, interesándose por el mundo de la huerta con sus tipos y costumbres, reflejando esa cotidianeidad. La geografía valenciana entró a formar parte del repertorio de los paisajistas del mismo modo que sucedería en el resto del país, y en este sentido Valencia se hallaba en sintonía con el desarrollo artístico nacional.

Por último, sólo remarcar que el desarrollo de la pintura de paisaje en la zona valenciana no se produjo de manera espontánea o, solamente, por influencia del círculo madrileño de Carlos de Haes, sino que es también gracias a la llegada del institucionismo a Valencia, por lo que la pintura valenciana de paisaje desarrollada a finales del siglo XIX fue como la conocemos hoy en día. La pintura de género paisajístico aquí estudiada tiene carácter institucionista porque los pintores representan y registran la geografía local con intención definidora de lo regional y personal, y ese es, precisamente, el mensaje del krauso-positivismo de la ILE.



## CONCLUSIONES GENERALES

Como bien hemos señalado a lo largo de este trabajo, el objetivo del mismo, era demostrar que la pintura de paisaje realizada a finales del siglo XIX, principios del XX en la zona valenciana estaba influenciada por las ideas de la ILE, mostrando cómo aquellas relacionadas con su nueva mirada a la naturaleza, se reflejan en las obras. La pintura de género paisajístico realizada en dicha zona, en el momento histórico que abarca este trabajo, no puede, ni debe tratarse de manera general sino de manera minuciosa. De esta manera, podemos afirmar que una parte de ella está claramente influenciada por los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza. Este trabajo se ha basado en la idea de que la Institución Libre de Enseñanza, influenciada por las ideas románticas, otorgaba un gran valor a la naturaleza, sobre todo en relación a la educación y su papel en la regeneración de la sociedad. Estas ideas de la ILE se plasmaron en la pintura de paisaje del momento, hecho este que se puede observar también en la pintura de paisaje valenciana.

La nueva visión de la naturaleza desarrollada en el Romanticismo elaboró nuevas teorías sobre estética y naturaleza que se reflejaron en la pintura de paisaje y, concretamente, en la pintura de montaña. La revalorización del paisaje que surgió en el Romanticismo, fue el producto de una nueva mentalidad con respecto a la naturaleza desarrollada a lo largo de todo el siglo XVIII de la mano de intelectuales como Rousseau, Saussure, Goethe, etc. Estos pensadores consideraban que sólo a través de la razón no se podía dar respuesta a sus dudas, ni solución a sus problemas, por lo tanto opinaban que era mejor volver a los sentimientos, ya que eran los únicos capaces de liberar al hombre del encorsetamiento de la razón y sus reglas. Pero la solución no sólo era regresar a este estado primitivo, sino a un lugar más puro, a la naturaleza y, sobre todo, a la montaña. En el ámbito artístico, la pintura de paisaje se convirtió en el género principal del Romanticismo, los paisajes representados podían ser inventados, pero normalmente eran reales y muy naturalistas. En estas pinturas el artista reflejaba sus propios sentimientos y estados de ánimo

Fue la Institución Libre de Enseñanza la que divulgó en España las ideas sobre naturaleza del Romanticismo. En el siglo XIX España consiguió un pequeño atisbo de modernidad gracias a hombres como Santiago de Tejada y Julián Sanz del Río que introdujeron el Krausismo en España. Esta doctrina, de cierta relevancia en la Europa del momento llegó a nuestro país, con el objetivo de crear un cambio en la sociedad española. Importantes intelectuales de la época, crearon en 1876 la Institución Libre de Enseñanza, un centro privado con nuevos principios educativos basados principalmente en el Krausismo y el Positivismo, que quería conseguir la regeneración de la sociedad española por medio de la educación. Una educación basada en una nueva metodología en la que se daba una importancia fundamental al contacto con la naturaleza. Es en este punto en el que se observa una gran influencia que deriva del pensamiento romántico: la idea dual de la naturaleza, la influencia de la *Naturphilosophie*, el interés por la ciencia geográfica, la consideración del paisaje como elemento para despertar la conciencia nacional, la pasión por la excursiones y la montaña y la gran predilección por la pintura de paisaje. Este género experimentó en España su desarrollo gracias a las ideas que esta institución preconizaba. La pintura de paisaje era otra manera de conocer el entorno, de conseguir la tan ansiada conciencia nacional. No sólo se utilizaron nuevas técnicas, sino que en estos momentos empezaron a representar lugares que hasta entonces eran prácticamente desconocidos. Pero la Institución Libre de Enseñanza no tuvo un carácter centralizador, sino que llegó a otras regiones de España como Valencia, donde tuvo una gran influencia en diferentes ámbitos.

A finales del siglo XIX la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, llegó a Valencia. Penetró en la zona a través de diversos intelectuales que desempeñaron su labor profesional en la región valenciana. En un primer momento el institucionismo valenciano comenzó a darse de forma más notoria en el ámbito universitario pero, posteriormente, llegó a otras esferas de la sociedad como la jurídica y cultural. Los preceptos institucionistas, como la nueva visión que tenían de la naturaleza, comenzaron a arraigar debido, en gran medida, a la creación de centros (Escuela de Artesanos, Institución para la Enseñanza de la mujer, etc), con clara influencia de la ILE, que permitieron llevar a cabo las ideas que dicha institución exaltaba. La relación de la ILE con el mundo artístico valenciano llegó desde dos puntos, por un lado, muchos artistas y pintores del momento se formaron en centros de cariz institucionista como la Escuela de Artesanos, y por otro lado está el hecho de que la mayor parte de las exposiciones de

Bellas Artes llevadas a cabo en Valencia eran patrocinadas por instituciones también muy relacionadas con el institucionismo como el Ateneo o la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.

Es en estos años cuando la pintura de paisaje valenciana, experimentó un importante desarrollo. Pero dicho desarrollo no sólo se debió, como tradicionalmente se ha pensado, a la influencia ejercida por el círculo de pintores pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid con Carlos de Haes a la cabeza, sino también a la llegada del institucionismo a Valencia y a su influencia en diversos ámbitos de la sociedad valenciana. En la pintura valenciana de paisaje también quedan implícitos los preceptos promulgados por la ILE en relación a la naturaleza. En primer lugar el interés por la naturaleza es ya un claro aspecto institucionista (que le viene a la ILE del krausismo y del positivismo), pero además se acentúa porque es un interés por la naturaleza del entorno, por los paisajes que conocen. En estos momentos a finales del siglo XIX y principios del venidero empezaron a apreciar ciertos lugares, con los que los pintores se identificaban, como algo que, en cierta manera, les pertenecía por eso decidieron no sólo representarlos sino también recorrerlos y estudiarlos.

Finalmente, sólo cabe decir, que con este trabajo hemos intentado arrojar más luz a la valoración patrimonial y simbólica del paisaje valenciano, en concreto, por parte de varios pintores en la región, que no sólo comenzaron a conocer mejor la naturaleza que les envolvía sino que también empezaron a conocerse mejor a ellos mismos, y lo que eran por haber vivido en ese lugar.



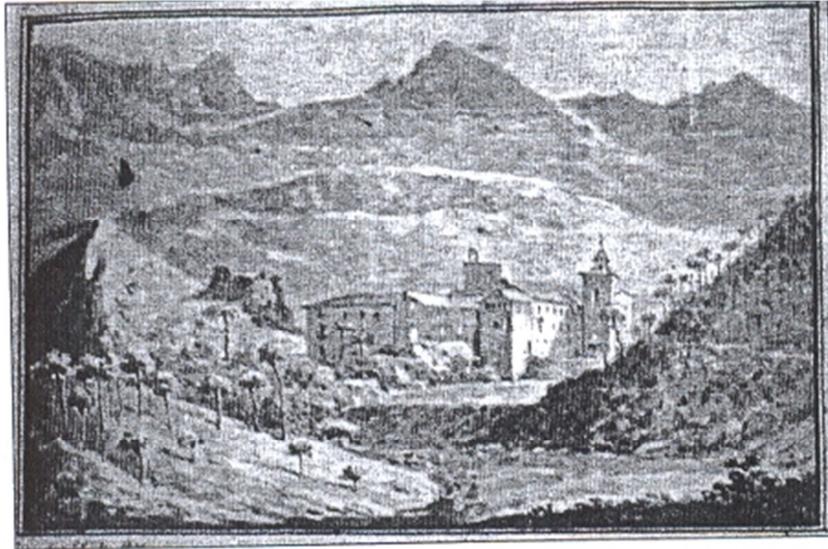
## CATÁLOGO RAZONADO DE OBRAS

**Ficha 1:** *El Monasterio de la Murta*, 1846<sup>764</sup>

Rafael Montesinos Ramiro

Aguatinta

Colección Mario Montesinos, La Plata, Argentina



Rafael Montesinos representa el Monasterio de Santa María de la Murta. Pero no sólo destaca el monasterio en sí, sino que le da una gran importancia al entorno natural en el que está enmarcado, el Valle de la Murta, que es el auténtico protagonista.

Se pueden diferenciar hasta seis planos diferentes: en el primero aparece vegetación, así como una zona despejada en la que se diferencian varios árboles; en el segundo

---

<sup>764</sup>Bibliografía especializada: ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: “Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la damnatio memoriae de D. Diego Vich”, en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del simposium (II), 1/5-IX-1999* /coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1999, pp. 269-292; DELICADO MARTÍNEZ, FRANCISCO JAVIER: “Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 71, 1990, pp. 89-98; DELICADO MARTÍNEZ, JAVIER; BALLESTER HERNÁN, CAROLINA: “El Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta, de Alzira, tras de las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 80, 1999, pp. 80-90.

aparecen dos montañas a la izquierda y a la derecha. En el tercero, en el valle que conforman las montañas se encuentra el Monasterio; en el cuarto plano se observa dicho valle en su continuidad; el quinto plano lo conforman de nuevo una serie de montañas y, por último, el sexto es la línea del cielo. Los trazos del dibujo están muy bien definidos y distingue los diferentes espacios y volúmenes mediante el uso del claroscuro. Capta la majestuosidad del paisaje y hace al espectador partícipe de la emoción que en él provocaba este paisaje.

**Ficha 2:** *Sierra de las Agujas, tomada desde la loma del Cavall-Vernat, 1864*<sup>765</sup>

Antonio Muñoz Degrain  
Óleo sobre lienzo, 144 x 217 cm  
Museo del Prado, Madrid



Es quizá el primer paisaje de gran envergadura emprendido por Muñoz Degrain. Lo pintó en Valencia a los veinticuatro años, y fue presentado a la Exposición Nacional de 1864, en la que obtuvo una medalla. En él se compendian algunas características que el pintor desarrollará a lo largo de su producción artística. Muestra su preferencia por los paisajes montañosos al elegir un paraje agreste de la geografía valenciana. Además también apreciamos la elección de un punto de vista alto para la composición, obteniendo como resultado una visión panorámica mucho más narrativa.

En lugar de optar por la representación más usual del mar o la huerta, se decantó por un paraje apartado y montañoso como el de la *Sierra de las Agujas*. Es una vista panorámica del lugar, en la que el protagonismo principal radica en la propia naturaleza.

---

<sup>765</sup>Bibliografía relacionada: BONET SOLVES, VICTORIA: “Antonio Muñoz Degrain o la fascinación del color”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 44, 1994, pp. 255-266; GARCÍA ALCARAZ, RAMON: *Antonio Muñoz Degrain: vida y obra* (tesis doctoral dirigida por Javier Pérez Rojas), Valencia, Universitat de València: Facultat de Geografia i Història, 1996; LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “Entre valles y monasterios: El paisaje valenciano a finales del siglo XIX”, en *Ars Longa*, nº 17, 2008, pp. 105-115; LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “Muñoz Degrain pintor de la luz”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 79, 1998, pp. 134-139; RODRIGUEZ GARCIA, S: *Antonio Muñoz Degrain. Pintor Valenciano y Español*, Valencia, Institucion Alfonso el Magnanimo, 1968, 245 p.

Ofrece una amplia vista de conjunto de la cima de la sierra. Representa un paisaje apartado y poco común de las tierras valencianas, insistiendo en la fuerza y la belleza de este tipo de orografía. Se trata de una panorámica de montaña de la Valencia interior, es la sierra que separa la Ribera Baja de la Vallidigna, entre Corbera y Tavernes, un lugar muy importante en el excursionismo valenciano.

En esta pintura de corte realista, es evidente la influencia de Carlos de Haes, por un lado, en la elección de un lugar concreto y real y por otro, en la fidelidad geológica y vegetal: se puede identificar el pino carrasco, fresnedas, tomillares y romerales, e incluso, permite apreciar los estratos de las montañas.

El momento del día elegido es el ocaso, para lo cual utiliza azules y malvas intensos, creando un contraste de luces y sombras que le dan a la obra cierto aire romántico cargado de emoción estética. Degrain lo capta con una luz que hace destacar la silueta de los picos más próximos, cuya pendiente está más oscurecida como efecto de la sombra que parece llegar con el declinar del día; sin embargo, los resplandores del sol todavía inciden sobre diversos puntos de esta escarpada montaña. La silueta de unos árboles, en especial la del que aparece más próximo, constituyen las notas de vida de este paisaje pedregosos. El árbol centenario de tronco grueso es otro de los motivos compositivos frecuentes de los paisajes de este artista, que en obras posteriores aparece con formas caprichosas y retorcidas que recuerdan a Friedrich. Utilizó en toda la composición una técnica de pequeñas pinceladas que se superponen en variadas gamas cromáticas de ocre, marrones y negros. Supone una auténtica investigación de los efectos lumínicos y es en este punto donde se observa la aportación propia de Degrain.

Se pueden diferenciar hasta cinco planos: en el primero, Degrain representa una superficie rocosa sobre la que se posa un árbol; el segundo está dominado por un conjunto de montañas en la base de las cuales aparecen más árboles y, en los últimos planos, aparecen diferentes grupos de montañas que se van difuminando para conseguir así la sensación de profundidad y lejanía.

Puede considerarse uno de los paisajes más puros de Muñoz Degrain donde la protagonista absoluta es la propia naturaleza en estado agreste, sin ningún otro elemento

---

que el mineral y el escaso vegetal; ni animales, ni figura humana alguna interrumpe la sucesión de las cimas en perspectiva.



**Ficha 3:** *Paisaje con castillo/Monasterio*, 1870<sup>766</sup>

Antonio Muñoz Degrain

Óleo sobre lienzo, 38 x 25 cm

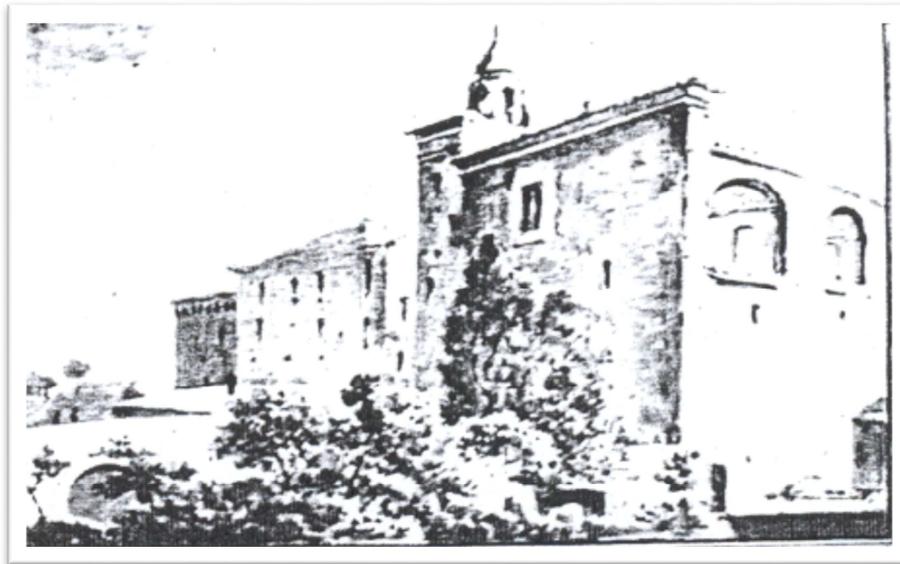
Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia



Esta obra forma parte de los fondos del Museo de Bellas Artes San Pío V, donde se encuentra inventariada como *Paisaje con castillo/Monasterio*. Nosotros podemos identificar la vista como el Monasterio de la Murta, gracias a un aguatinta de su maestro Rafael Montesinos Ramiro denominado *El Monasterio jerónimo de la Murta* (1846, Colección Mario Montesinos, La Plata, Argentina) que representa dicho monasterio desde el mismo punto de vista.

---

<sup>766</sup>Bibliografía relacionada: LÓPEZ YARTO, AMELIA; MATEO GOMEZ, ISABEL; RUIZ HERNANDO, JUAN ANTONIO: “El Monasterio de Santa María de la Murta”, *ARS LONGA*. Cuadernos de Arte, Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 1995, núm. 6, pp. 17-23; MONTAGUT PIERA, BERNARDO: “Alzira. El Monasterio de monjes jerónimos de la Murta”. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia* (Dirigido por Felipe M<sup>a</sup> Garín), Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp. 58-59; SAURET, TERESA: *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga (10 de Diciembre de 2007 al 30 de marzo de 2008)*, Málaga, MUPAM (Museo de Patrimonio Municipal), 2007, 121 p.



En éste aguatinata, Montesinos Ramiro, muestra otra perspectiva del mismo monasterio, pero en esta ocasión se centra solamente en la arquitectura, sin prestar atención al entorno.

En la obra de Degrain, aunque el protagonista es el Monasterio, también representa el entorno del Valle de la Murta. De nuevo se decanta por un paisaje de interior, menos común en el imaginario valenciano, pero real.

Este óleo muestra la gran novedad en el arte de Muñoz Degrain, que es la importancia que le da al color por encima del dibujo, otorgando a la obra un mayor valor emocional y sensitivo. Repite los mismos colores que en otras ocasiones, son colores fríos como el azul, el violeta o el verde oscuro, lo cual evidencia que el momento del día elegido para la representación es el atardecer. Pero a pesar de darle primacía al color, el artista no olvida el dibujo, por lo que tanto el lugar como la vegetación son perfectamente identificables por parte del espectador, objetivo que el artista perseguía. Crea sombras y trazos muy cercanos los unos a los otros que definen magistralmente los volúmenes.

En lo referido a la composición, se pueden diferenciar cuatro planos. En el primero predomina la vegetación característica de este valle; en el segundo aparece el

Monasterio; detrás del cual, en el tercer plano, deja entrever la montaña y en el último representa el cielo, lleno de nubosidades.

Esta obra refuerza la imagen del Monasterio como un lugar de paz y recogimiento interior, y el artista lo consigue al representarlo casi encajado en ese entorno natural en el que sólo se observa vegetación y montañas, que hacen intuir el silencio.



**Ficha 4:** *Paisaje con montaña*, 1887<sup>767</sup>

José Vilar y Torres

Óleo sobre lienzo, 196 x 345 cm

Colección Particular



Dicha obra de José Vilar y Torres se encuentra en una Colección Particular ya que fue subastada por la Sala Retiro de Madrid en marzo de 2002. Ésta, evidencia la predilección que sentía el artista por los paisajes montañosos. En la lejanía aparece representada una arquitectura que corresponde al Monasterio del Santo Espíritu, pero el protagonista es el paisaje. El edificio se camufla entre la vegetación y la montaña.

A nivel formal es de destacar el dibujo, que es totalmente detallista, consiguiendo una representación objetiva y totalmente fiel tanto de la vegetación como de la morfología del terreno. Aunque en esta obra el dibujo es muy importante, el color también es de destacar, sobre todo en la combinación que hace de tonos ocres y verdes en la vegetación, que le otorgan un gran realismo. Desde el punto de vista compositivo, se pueden destacar cuatro planos principales. Un primer plano que ocuparía hasta el centro de la obra, en el que espacio es ocupado por la vegetación; el segundo, en el que representa el monasterio; el tercero, en el que la montaña parece reivindicar cierto

---

<sup>767</sup>Bibliografía relacionada: LARREY VILAR, ALICIA: “El pintor José Vilar y Torres. Aproximación al estudio de un paisajista”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 80, 1999, pp. 128-132; LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “El árbol. Protagonista del paisaje de fin de siglo”, en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 57, 2007, pp. 149-168.

protagonista y el último plano, que sería el celaje. Para obtener una obra de este tipo es necesaria la observación directa del natural, lo cual se corrobora ya que el pintor era un apasionado del excursionismo.

**Ficha 5:** *El convento de Aguas Vivas cerca de Carcagente, 1844*<sup>768</sup>

Rafael Montesinos Ramiro

Aguada sobre papel, 18 x 12 cm

Colección descendientes Rafael Montesinos.



Aunque no es una pintura, y tampoco estaría dentro de la tipología paisajística que en este trabajo tratamos, la referencia a esta obra queda justificada por el hecho de que fue pionera en cuanto a la representación de la naturaleza. Supuso, a su vez, un importante factor de desarrollo para la pintura de paisaje desarrollada posteriormente en la zona valenciana en la que como estamos justificando a lo largo de este estudio, se observa la clara influencia de la Institución Libre de Enseñanza.

En esta aguada, aunque el motivo principal es el arquitectónico, concretamente se representa el Convento de Aguas Vivas, el entorno paisajístico adquiere cierta relevancia. La técnica todavía no es naturalista, pero muestra un importante avance en la representación del entorno, intentando ser más detallista en la representación de los elementos vegetales. Los planos están perfectamente diferenciados y su sucesión dirige la mirada del espectador hasta el Monasterio, que se alza como protagonista de la pintura flanqueado por montañas.

---

<sup>768</sup>Bibliografía relacionada: DELICADO MARTÍNEZ, FRANCISCO JAVIER: (1990), 89-98; DELICADO MARTÍNEZ, JAVIER; BALLESTER HERNÁN, CAROLINA: (1999), 80-90.



**Ficha 6:** *Sierra del Negrete*, 1900<sup>769</sup>

Gonzalo Salvà Simbor

Óleo sobre lienzo, 104'8 x 168'7 cm

Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia



Esta obra fue donada por el autor a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Demuestra la importancia que va adquiriendo la pintura de paisaje y, en concreto, la pintura de paisaje en la zona valenciana, puesto que su tamaño ya es considerable. Si hasta el momento, el gran formato estaba reservado para pintura de otro género, sobre todo, de historia, la pintura de paisaje reivindica su lugar y su importancia aumentando el tamaño del lienzo. Como su nombre bien indica, el lugar elegido es la Sierra del Negrete, una agrupación montañosa del interior valenciano que destaca por sus abruptas formaciones. Pasa por un total de once municipios, entre ellos Utiel, Requena, Siete Aguas, Chelva, etc.

En la pintura se observa un realismo casi fotográfico, se representa con total fidelidad el paisaje. Para conseguir esto, el dibujo es fundamental, es un dibujo muy detallado al que el artista le presta mucha atención. Se pueden diferenciar muchas de las especies vegetales que en ella aparecen, “en el estrato arbóreo la presencia de pino

---

<sup>769</sup>Bibliografía relacionada: BONET SOLVES, VICTORIA: “Gonzalo Salvà Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 70, 1989, pp. 89-92.; ROGER VÁZQUEZ, G: “Gonzalo Salva Simbor”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 9, 1923, pp. 91-94.

carrasco (*Pinus halepensis*) –en el centro de la composición– y, pino piñonero (*Pinus pinea*) –en el pequeño bosque sobre la pendiente, así como algunas muestras de carrascales (*Quercus rotundifolia*) –formadas por el conjunto en verde oscuro que atraviesa el paisaje en una franja horizontal”<sup>770</sup>, lo que demuestra que detrás de esta obra hay un exhaustivo y detallado estudio del natural que parte del interés del artista por el excursionismo.

Por su parte, el color no presenta grandes contrastes. Usa gama de colores más bien fríos; verdes para la vegetación y grisáceos para el cielo. En el margen izquierdo de la obra se puede observar un uso de colores más cálidos por parte del artista, ya que representa un pequeño, casi inapreciable, riachuelo, al que otorga un mayor brillo para conseguir el reflejo del agua.

Pero en general, la iluminación es un poco idealizada, no es real. Por su parte, la composición responde a criterios académicos, con unos primeros planos más detallados, en los que como hemos dicho, los elementos son identificables, y unos fondos más amplios y abiertos.

Esta obra muestra de manera magistral una visión objetiva del entorno, pero el artista a través de su técnica, también es capaz de trasladar a ella lo que el propio paisaje le transmite.

---

<sup>770</sup>LÓPEZ ALBERT, SUSANA: (2007), 153-154.

**Ficha 7:** Paisaje: Sierra del Negrete, 1909<sup>771</sup>

Gonzalo Salvà Simbor

Óleo sobre lienzo, 105,5 x 199,8 cm

Museo de Bellas Artes San Pio V, Valencia



Esta pintura también fue donada por el autor a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. La presentó a la Exposición Regional Valenciana de 1909, junto a otra obra. De nuevo el lugar elegido, son los alrededores de Chelva, concretamente la Sierra del Negrete. Escogió el lugar por su cercanía, por ser un paisaje que pertenece a su entorno, y no por su extraordinaria belleza.

Todo está representando con un gran detallismo, tanto el terreno pedregoso como los árboles que aparecen. Es evidente que detrás de esta obra existe un buen estudio del natural. Aparece una gran superficie de terreno en la que se observan arbustos, pinos y en la lejanía, montañas. La línea de árboles que hay en segundo plano, crea una división muy clara entre la superficie terrestre, y el celaje. Hay autores que incluso diferencian las especies representadas “La presencia de la solitaria encina en el centro de la composición, acapara el total protagonismo del paisaje. Frente a ella, en el punto de vista donde se situaría el artista, se adivina por un fragmento en la sombra, otro ejemplar de carrasca del que éste se sirve jugando con el claroscuro para iluminar

---

<sup>771</sup>Bibliografía relacionada: BONET SOLVES, VICTORIA: (1989), 89-92.; ROGER VÁZQUEZ, G: (1923), 91-94.

fuertemente el centro de la composición. A la izquierda de la carrasca central, se recoge otro joven ejemplar así como sendas muestras de pino carrasco (*Pinus halepensis*), con su forma irregular de carácter piramidal y aspecto despeinado en la copa. Contrastando con el carácter abierto del terreno en primer plano, habitual en las formaciones de carrascal de matiz continental en el territorio valenciano, se abre una extensa franja de pinares, con un verde más potente, que marca la horizontal en la obra, precedidos por un grupo de carrascas con una tonalidad verdosa más agrisada. Finalmente, en el estrato herbáceo, pequeñas matas de tomillares y romerales perfilan el trazado del camino”<sup>772</sup>

Salvá realiza una panorámica de la que el espectador parece formar parte. El camino adelantado y los árboles incompletos envuelven a quien contempla la obra. Es ejemplo del buen estudio del natural que realiza Salvá. En esta obra representa la naturaleza en estado puro, lo único que permite intuir la presencia humana son las huellas del carro en el camino. En primer plano aparece una encina que es la que marca la perspectiva, y rompe la horizontalidad, recurso éste muy utilizado en la época en las representaciones de alta montaña. La pincelada, aunque delicada, es un poco más suelta.

En lo referido al color, Salvá utiliza colores suaves, verdes y azules, que dan a la obra luminosidad pero sin contrastes. El cuadro es de gran formato, lo que puede interpretarse como un intento por parte del artista de dar al género paisajístico la importancia que se merece. Esta obra le permite transmitir también la emoción que le proporciona el lugar.

Como se observa, sigue siendo la suya una visión de la naturaleza topográfica y descriptiva, equilibrada y nítida, a través de la cual descubre y desentraña parajes de la geografía valenciana, como bien documentan sus cuadros sobre la sierra de Negrete.

---

<sup>772</sup> LÓPEZ ALBERT, SUSANA: (2007), 156.

**Ficha 8:** *La Calera*, 1902<sup>773</sup>

Fernando Cabrera

Óleo sobre lienzo, 253 x 322 cm

Círculo Industrial de Alcoy, Alicante



En esta obra ya se observa el interés de Cabrera por el paisaje. Aunque es una obra de género costumbrista en la que el protagonismo recae en la figura humana, el paisaje comienza a abrirse camino. Los bocetos tomados del natural para realizarla suponen los primeros paisajes del pintor. El humo de la hoguera oculta todo el lado derecho, pero en el izquierdo se puede observar el paisaje de la Sierra de Mariola.

El color es fundamental, y se puede observar el magistral uso que hace de éste en el tratamiento del humo que sale de la calera. Crea una gama de negros y grises, que se van convirtiendo en marrones conforme el humo se va disipando por la atmósfera. Cabrera no renuncia al dibujo, y aunque no se detiene en el detallismo, si que realiza un

---

<sup>773</sup>Bibliografía relacionada: ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “Centenario del pintor Fernando Cabrera Cantó: Sinfonía Cabrerista”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 37, 1966, pp. 58-67.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Itinerario por la vida y la pintura de Fernando Cabrera y Cantó (Apuntes para una biografía del maestro)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantino: Diputación Provincial de Alicante, 1970, 156 p., Depósito Legal A- 6-1970.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: *Fernando Cabrera Cantó*, Alicante, Diputación de Alicante, 2005, 261 p.; PANTORBA, BERNARDINO DE: *El pintor Cabrera Cantó: ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Gran Capitán, 1945, 76 p.; PENA LÓPEZ, CARMEN: “Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918”, en *Las artes españolas en la crisis del 98*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, pp. 185-201.

buen modelado de las formas. Pero la maestría de este pintor se observa en la iluminación que es la auténtica protagonista. En esta pintura crea interesantes efectos de luz y sombra, el centro de la obra donde se encuentra la hoguera está en penumbra debido al humo que sale de ella, mientras que los laterales en los que sitúa a los personajes, están más iluminados.

Cabrera pinta al aire libre aquellos paisajes cercanos que él considera como propios. De estos años datan los primeros paisajes de Cabrera, son paisajes serranos de los alrededores de Alcoy, a los que se acercaba con su caballete.

**Ficha 9:** *Paisaje de Mariola*, 1925<sup>774</sup>

Fernando Cabrera Cantó

Óleo sobre lienzo



Aunque el tema principal es el paisaje, el artista decide representar un par de ovejas comiendo hierba en primer plano. No sabemos con qué intención, pero es de suponer que todavía un poco precavido ante la realización de un paisaje puro.

El lugar elegido es de nuevo la Sierra de Mariola, pero en esta ocasión es una vistadiferente, en la que se centra más en los altos, finos y estilizados pinos. El punto de vista es desde arriba hacia abajo

Tal vez se trate del cuadro que se expuso en Alcoy en 1932, en la muestra homenaje al pintor Cabrera por parte de sus discípulos. Lo que sí sabemos con certeza es que estuvo presente en las muestras póstumas del pintor en Madrid y Valencia en 1944, donde se fecha en 1925. También en Alcoy en 1972.

---

<sup>774</sup>Bibliografía relacionada: HERNÁNDEZ PERELLÓ, M., GAVIÑO CASTELLANOS, P.: “La visión cultural de la *Font Roja* de Alcoy. Un reflejo del entendimiento romántico de la naturaleza”, en *PASOS: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* (online), Vol. 11, Nº 2, 2013, ISSN 1695-7121, pp 387-398.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO:(2005), 261 p.



**Ficha 10:** *El alt de la creu*<sup>775</sup>

Fernando Cabrera, 1928  
Óleo sobre lienzo, 50 x 62 cm  
Colección particular, Alcoy



El pintor dedica esta obra a su amigo Miguel Gisbert. En este lienzo el pintor representa un paisaje montañoso, de serranía. En la composición, se pueden diferenciar hasta cuatro planos. El primero lo ocupa la vertiente de una montaña con carrasca y lo mismo sucede con el segundo y el tercero. El último plano lo ocupa ya la representación del cielo. Por su parte, el color es muy importante, para las nubes plomizas utiliza tonalidades malvas, para la vegetación verdes y tierras para los terrenos. La pincelada es nerviosa, suelta, y empastada.

---

<sup>775</sup>Bibliografía relacionada: ESPÍ VALDÉS, ADRIÁ, «Acercamiento al mundo plástico y humano de Cabrera y Cantó», en *Revista Eines*, Alcoy, 1984, pp. 33-56.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: (2005), 261 p.



**Ficha 11:** *Paisaje de Alcoy*, 1928<sup>776</sup>  
Fernando Cabrera Cantó  
Óleo sobre lienzo, 95 x 132,5 cm  
Colección particular, Alcoy



El artista muestra un gran dominio del género paisajístico, al que aplica las características principales de su técnica. El color es muy importante y utiliza una rica variedad de verdes para vegetación, azules malvas para el cielo, y tonos marrones para el terreno. Aunque el dibujo queda relegado en importancia, las formas están bien modeladas.

Es interesante el contraste lumínico de luces y sombras que lleva a cabo en esta obra. La parte derecha está en penumbra, mientras que la izquierda recibe toda la iluminación. La luz solar proyecta directamente sobre el camino, y en dicha proyección quedan reflejadas las copas de los árboles sobre éste. En primer término hay un camino, al otro lado una pista forestal o un claro y al fondo la montaña. La composición es diagonal, lo cual crea una sensación de amplitud.

---

<sup>776</sup>Bibliografía relacionada: ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1966), pp. 58-67.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1970), 156 p.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: (2005), 261 p.; PANTORBA, BERNARDINO DE: (1945), 76 p.

Es una obra de su última etapa. Como ocurre con la mayoría de obras de Fernando Cabrera, ésta se encuentra en una Colección Particular de Alcoy. Está firmada y fechada.

**Ficha 12:** *Paisaje de Mariola*, 1928<sup>777</sup>  
Fernando Cabrera Cantó  
Óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm  
Colección Particular, Alcoy



Está firmado y dedicado a Fernando Sanchís. Prácticamente es una réplica de la obra anterior, *Paisaje de Alcoy* (1928). La única diferencia que se puede establecer entre ambas, es que en esta ocasión el pintor Cabrera lleva a cabo un mayor trabajo del cielo y otorga mayor realismo a la obra, con la representación de las nubes.

---

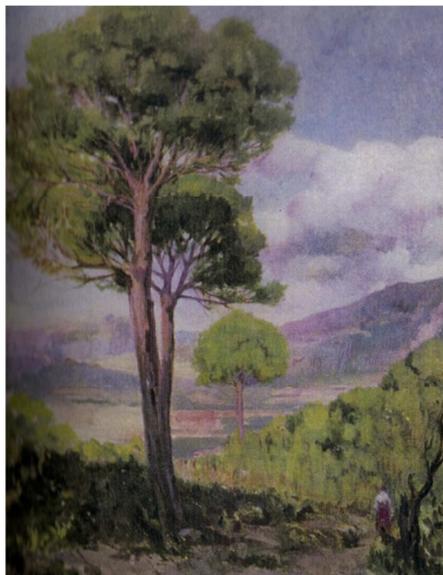
<sup>777</sup>Bibliografía relacionada: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: (2005), 261 p.; HERNÁNDEZ PERELLÓ, MC; GAVIÑO CASTELLANOS, P: (2013), 387-398.



**Ficha 13:** *Retorno*, 1933<sup>778</sup>

Fernando Cabrera

Óleo sobre lienzo



Este cuadro fue pintado en Bañeres de Mariola, una zona cercana a su Alcoy natal, en 1933. Es un paisaje de montaña, pero el pintor combina aquí las monumentales montañas, con una zona más plana de árboles. Además, aunque de manera casi imperceptible, Cabrera representa en el ángulo inferior derecho una figura humana que recorre el lugar montado a caballo.

El cromatismo es el usual en la pintura de este artista, una combinación de azules, con cierta tonalidad malva, verdes y colores marrones. La sucesión de los diferentes planos crea la sensación de lejanía, que se ve reforzada por la composición, en la que las vertientes de las montañas y los árboles, altos y espigados pinos característicos de la zona, marcan el eje central.

---

<sup>778</sup>Bibliografía relacionada: ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1966), 58-67.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1970), 156 p.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO:(2005), 261 p.; PANTORBA, BERNARDINO DE: (1945), 76 p.

El contraste de luces y sombras se observa entre el primer plano y el resto de ellos. El primer plano es más penumbroso debido a la sombra creada por las propias copas de los árboles.

Es interesante esta obra, porque en ella ya se puede observar la evolución que ha sufrido la pintura de este artista. Si al principio la pincelada no era detallista pero si más compacta, ahora es mucho más suelta.

Hernández Guardiola lo califica como “un cuadro impecable, apasionada exaltación de los valores cromáticos, lleno de aire, luz, perspectiva adecuada, canto de verdes, azules, pálidos y blancos macizos, con grises y malvas desvaídos”<sup>779</sup>.

---

<sup>779</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: (2005), 48.

**Ficha 14:** *Paisaje nevado*, 1934 <sup>780</sup>

Fernando Cabrera

Óleo sobre lienzo



Esta obra es una visión paisajística un poco diferente en la producción de Cabrera. Es una vista de la montaña de Alcoy totalmente cubierta de nieve.

Es un paisaje muy escueto, en primer término representa ramaje seco y al fondo se alza la montaña. Usa tonalidades casi monóchromas (blancos, tierras y grises) por lo que está realizado con una paleta restringida, tal y como reclama la desnudez del paisaje y el frío glacial de la naturaleza invernal. El uso que hace del color es muy bueno, porque con pocos colores es capaz de captar las diferentes superficies.

Esta obra ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, fruto de la donación de Javier Goerlich y Trinidad Miguel Domingo. Puede ser que se trate del *Paisaje de nieve* de 1934 que se expuso en la muestra póstuma del pintor en Valencia en 1944.

---

<sup>780</sup>Bibliografía relacionada: ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1984), 33-56.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1966), 58-67.; ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: (1970) 156 p.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO:(2005), 261 p.; PANTORBA, BERNARDINO DE: (1945), 76 p.



**Ficha 15:** *Paisaje*<sup>781</sup>

Fernando Cabrera Cantó  
Óleo sobre tabla, 33 x 55 cm  
Colección Particular, Alcoy



Aunque no sabemos con exactitud el año de producción de esta obra, por el tipo de pincelada se puede adivinar que es una obra de madurez, ya que el trazo es mucho más suelto y rápido que en sus obras paisajísticas del principio.

La vista de esta obra se centra en la vertiente de la montaña y el llano de la sierra alcoyana. Da la sensación de ser una vista en detalle, en la que el punto de vista es de abajo hacia arriba, y el cielo no tiene cabida. El cuadro se divide en dos franjas, la inferior en la que representa la zona pedregosa con tonos terrosos, y la superior en la que aparece la vegetación de la ladera en tonos verdes.

A pesar de la sensación de abigarramiento de la obra, las distintas superficies son totalmente perceptibles.

---

<sup>781</sup>Bibliografía relacionada: ESPÍ VALDÉS, ADRIÁ: (1984), 33-56.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: (2005), 261 p.



**Ficha 16:** *Pan nuestro de cada día*<sup>782</sup>

Fernando Cabrera

Óleo sobre lienzo

Colección del Ayuntamiento de Alcoy



Esta es otra obra en la que también se observa su gran interés por el paisaje y, sobre todo, por el paisaje de su entorno. A pesar de que en ella el tema principal es el asunto religioso, la obra está ambientada en la montaña de los alrededores de Alcoy, concretamente en su finca *La Menora*, situada entre Bañeres y Alcoy. En el umbral de la puerta aparecen unos niños que reciben la limosna por parte de un monje, ésta dádiva es pan para que puedan comer.

Pero al otro lado de la puerta, se observan altos pinos, el campo, la montaña en la lejanía, y un cielo azul con alguna nube. En este lienzo se capta a la perfección el ambiente, se representa con gran fidelidad el sol de las serranías alcoyanas, el verde frondoso de los pinos, el azul de un mediodía estival y el blanco de las nubes. La

---

<sup>782</sup>Bibliografía especializada: ALCAHALÍ, BARÓN DE: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Librerías París Valencia, 1989, 443 p.; PANTORBA, BERNARDINO DE: *Historia y crítica de las exposiciones nacionales*, Madrid, Alcor, 1948, 564 p.; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: (2005), 261 p.

pincelada no es muy pastosa, el modelado es suave, el dibujo es muy definido y crea buenos efectos de luz y sombra.

**Ficha 17: La higuera**<sup>783</sup>

Fernando Cabrera Cantó  
Óleo sobre lienzo, 22'5 x50 cm  
Colección particular, Alcoy



Esta obra del período de madurez del artista, representa una enorme higuera retorcida y abatida por el tiempo. Sorprende que el artista eligiera este elemento para que fuera el auténtico protagonista de la obra, lo cual es muestra de la importancia que le daba al paisaje y a la naturaleza.

Cromáticamente, hay un predominio de los tonos verdes y marrones. Los primeros los utiliza para la vegetación, y los segundos los emplea de manera magistral para la elaboración del tronco, donde consigue con la combinación de varios tonos de marrón crear las diversas texturas de éste. También lo emplea para representar de manera esquemática un elemento fundamental en su producción, la montaña.

En esta obra, como parece suceder en sus obras del período de madurez, el celaje está reducido al mínimo, por lo que otorga un mayor protagonismo a los otros elementos de la obra.

---

<sup>783</sup>Bibliografía relacionada: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*, Alicante, Excm. Diputación Provincial de Alicante, 1992, 297 p.; PANTORBA, BERNARDINO DE: (1945), 76 p.



**Ficha 18:** *Paisaje de Valencia*, 1889<sup>784</sup>

Joaquín Sorolla y Bastida

Óleo sobre tabla, 8'80 x 13'60 cm

Museo Sorolla, Madrid



Esta obra es una nota de color. Son pequeños apuntes de óleo sobre tabla que Sorolla tomaba del natural, en las excursiones que realiza, para después trasladarlo a un lienzo de mayores dimensiones.

Al ser una obra realizada al aire libre, la pincelada es muy suelta y rápida, pero perfectamente aplicada, porque se puede identificar cada elemento paisajístico. Para la parte inferior, que es la correspondiente al terreno, utiliza tonos marrones; para la parte media utiliza los verdes, puesto que es donde se encuentra la vegetación y los grisáceos para la montaña; finalmente, para la parte superior relativa al cielo utiliza una gama de azules y blancos.

Es un paisaje rural compuesto por tres figuras de espaldas en primer término. Evidencia que aunque utiliza las figuras el protagonista principal es el paisaje.

---

<sup>784</sup>Bibliografía relacionada: SANTA-ANA, FLORENCIO DE: *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009. pp. 71. N° Cat.; SANTA-ANA ÁLVAREZ-OSSORIO, FLORENCIO DE: *Museo Sorolla, Catálogo de Pintura*. 2002. p. 426. N° Cat. 2030; SANTA-ANA, FLORENCIO: *Museo Sorolla. Catálogo de Pintura*. 1982. p. 30. N° Cat. 33.



**Ficha 29:** *Paisaje valenciano*, 1889<sup>785</sup>  
Joaquín Sorolla y Bastida  
Óleo sobre tabla, 8'80 x 13'60 cm  
Museo Sorolla, Madrid



Aunque esta pequeña nota de color está muy deteriorada, se puede observar a partir de ella el interés del pintor por los paisajes montañosos.

De características similares a la obra anterior, Sorolla representa un valle pleno de vegetación en primer término, montañas gris azuladas al fondo y sobre ellas, coronando la obra el cielo de nubes blancas.

---

<sup>785</sup>Bibliografía relacionada: SANTA-ANA, FLORENCIO DE.( 2009), 71. N° Cat. 229; SANTA-ANA; ÁLVAREZ-OSSORIO, FLORENCIO DE: (2002), 426. N° Cat. 2031; SANTA-ANA, FLORENCIO DE. (1982), 52. N° Cat. 122



**Ficha 20:** *Paisaje valenciano*, 1880-1890<sup>786</sup>

Joaquín Sorolla y Bastida

Óleo sobre tabla, 8'80 x 13'70 cm

Museo Sorolla, Madrid



Sorolla, en una de sus excursiones por el interior valenciano capta este terraplén oscuro con toques de vegetación. Es un paisaje que transmite silencio y sosiego, pero hay un elemento que remite a la “civilización”, es la representación del poste en la parte inferior.

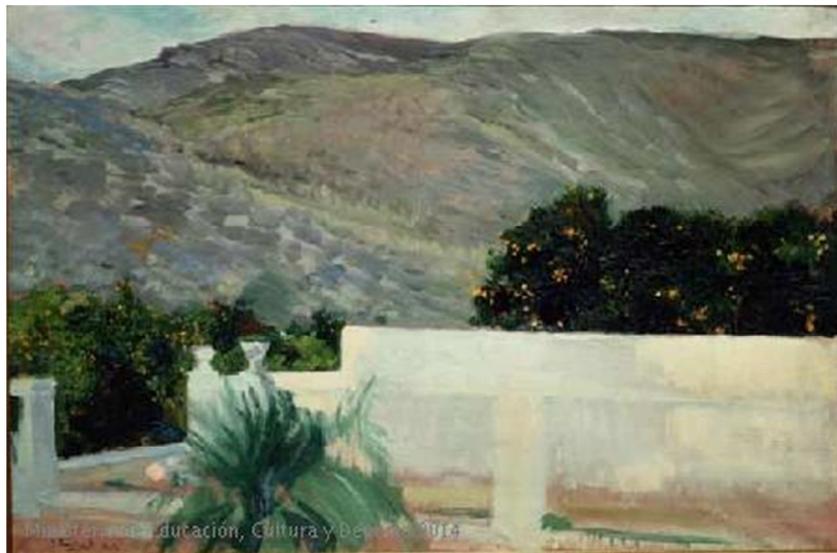
En esta obra es fundamental el color, a través de él Sorolla consigue captar las diferentes superficies del paisaje: los verdes para la vegetación del terreno; los grises para la pendiente de la montaña y los azules y blancos para el cielo. Esta pintura destaca por ser un auténtico estudio de nubes. Es a través de estos detalles donde se observa la grandeza artística de Sorolla.

---

<sup>786</sup>Bibliografía relacionada: SANTA-ANA, FLORENCIO DE: (2009), 74. N° Cat. 244; SANTA-ANA; ÁLVAREZ-OSSORIO, FLORENCIO DE: (2002), 427. N° Cat. 2035; SANTA-ANA, FLORENCIO DE: (1982). 81. N° Cat. 238.



**Ficha 21:** *Naranjos, Alcira*, 1908<sup>787</sup>  
Joaquín Sorolla y Bastida  
Óleo sobre lienzo, 65 x 97 cm  
Museo Sorolla, Madrid



De nuevo, Sorolla pinta una zona del interior valenciano, concretamente la zona montañosa de Alcira. Desde un jardín representado en primer plano, se observan varios huertos de naranjos recortados sobre grandes montañas grisáceas al fondo. Por último aparece el cielo, con nubes rosadas, aunque en este caso la representación se reduce a una estrecha franja.

En la mitad inferior, que coincide con la tapia del jardín y los árboles, la pincelada es más compacta y detallada, mientras que en la mitad superior, y sobre todo en las montañas, la pincelada es mucho más suelta. Es interesante señalar que esta obra fue enviada a la exposición de Londres de 1908.

---

<sup>787</sup>Bibliografía relacionada: SANTA-ANA, FLORENCIO DE: (2009), 192. Nº Cat. 704; SANTA ANA, FLORENCIO DE: *Sorolla paisajista*, (exposición) Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, Museo de Bellas Artes de Castellón, Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, de marzo a agosto de 2002, comisario Florencio de Santa Ana y Álvarez Ossorio, Valencia, Instituto Portuario de Estudios y Cooperación: Autoridad Portuaria de Valencia, 2002, 167 p.; SANTA-ANA, FLORENCIO DE: (2002), 228. Nº Cat. 610 SANTA-ANA; ÁLVAREZ-OSSORIO, FLORENCIO DE: (1982), 204, Nº Cat. 684.



## ÍNDICE DE CRÉDITOS ILUSTRACIONES

Figura 1: <i>Fragmento de pintura de la tumba de Nebamon</i> , (1400 a.C) .....	36
Figura 2: <i>Fresco de la ciudad de Akrotiri</i> , (ca. 1600 a.C- 1480 a.C).....	37
Figura 3: <i>Tumba de la caza y la pesca</i> de Tarquinia, (s. VI a.C) .....	38
Figura 4: <i>Pintura mural de la Villa Boscotrecase</i> en Pompeya, (s. I a.C) .....	39
Figura 5: <i>Cazadores ofreciendo un sacrificio a Diana</i> , en el mosaico de la Pequeña Cacería, en Villa Casale de Piazza Armerina, Sicilia, (310-330 d.C).....	40
Figura 6: <i>El juicio de Paris</i> de Antioquia en Siria, (s. III d.C).....	40
Figura 7: <i>Sacrificio de Isaac</i> , <i>Iglesia de San Vital de Rávena en Italia</i> (segundo cuarto del siglo VI) .....	41
Figura 8: <i>Llanto por el Cristo muerto</i> , Giotto, 1305-1306, Fresco, 200 x 185 cm, Capilla Scrovegni, Padua, Italia. ....	42
Figura 9: <i>Las muy ricas horas del Duque de Berry</i> , 1410, Museo Condé, Chantilly, Francia.....	43
Figura 10: <i>San Bernardino cura de una úlcera a la hija de Giovanni Petrazio da Rieti</i> , Pietro Perugino, 1473, Temple sobre tabla, 76 x 56'5 cm, Galeria Nacional de Umbría, Perugia, Italia.....	45
Figura 11: <i>El combate entre Amor y la Castidad</i> , Pietro Perugino, 1503, Temple sobre tabla, 160 x 191 cm, Museo del Louvre, Paris, Francia. ....	45
Figura 12: <i>Descanso en la huida a Egipto</i> , Joachim Patinir, 1518-1520, Óleo sobre tabla, 121 x 177 cm, Museo del Prado, Madrid, España. ....	46
Figura 13: <i>Orilla del río</i> , Jacob Ruysdael, 1649, Óleo sobre lienzo, 134 x 193 cm, Scottish National Gallery, Edimburgo, Escocia. ....	47
Figura 14: <i>Paisaje con Eneas en Delos</i> , Claude Lorrain, ca. 1671, Óleo sobre lienzo, 100 x 134 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.....	47
Figura 15: <i>Êtretat durante la puesta de sol</i> , Claude Monet, 1883, Óleo sobre lienzo, 70 x 73 cm, Museo de Bellas Artes de Nancy, Francia.....	50

- Figura 16: *Le réservoir (Horta d'Ebre)*, Pablo Picasso, 1909, Óleo sobre lienzo, 61'5 x 51'1 cm, MOMA, New York, EE.UU..... 51
- Figura 17: *La jorneta (paisaje de Cadaqués)*, Salvador Dalí, 1923, Óleo sobre lienzo, 69 x 59 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. ... 52
- Figura 18: *Cisnes que se reflejan como elefantes*, Salvador Dalí, 1937, Óleo sobre lienzo, 51 c 77 cm, Cavalieri Holding, Co. Inc., Ginebra, Suiza..... 52
- Figura 19: *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970, Bloques de basalto negro, 450 x 4,5 m, Gran Lago Salado, Utah, EE.UU..... 53
- Figura 20: *Noche: escena de la costa mediterránea con pescadores y barcas*, Claude Joseph Vernet, 1753, Óleo sobre lienzo, 96'5 x 134'6 cm, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, España. .... 144
- Figura 21: *Holzsteg über die Lütschina bei Gsteig*, Caspar Wolf, 1774-1777, Óleo sobre lienzo, 54 x 82 cm, Museum Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza..... 145
- Figura 22: *Vista del valle del Elba*, Caspar David Friedrich, 1807, Óleo sobre lienzo, 61,5 x 80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania..... 155
- Figura 23: *Túmulo megalítico en la nieve*, Caspar David Friedrich, 1807, Óleo sobre lienzo, 61'5 x 80 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania.. 155
- Figura 24: *Cruz en la montaña o El Altar de Tetschen*, Caspar David Friedrich 1807-1808, Óleo sobre lienzo, 115 x 110'5 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Alemania. .... 157
- Figura 25: *Niebla matinal en las montañas*, Caspar David Friedrich, 1808, Óleo sobre lienzo, 71 x 104 cm, Museum Schloß Heidecksburg, Rudolfstadt, Alemania. .... 158
- Figura 26: *Amanecer en el Reisengebirge*, Caspar David Friedrich, 1810-1811, Óleo sobre lienzo, 108 x 170 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, Alemania. .... 159
- Figura 27: *Cruz en las montañas*, Caspar David Friedrich, 1812, Óleo sobre lienzo, 44'2 x 37'4 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Alemania. .... 160
- Figura 28: *Cruz en el mar Báltico*, Caspar David Friedrich, 1815, Óleo sobre lienzo, 45 x 33'5 cm, Schloss Charlottenburg, Berlín, Alemania. .... 161
- Figura 29: *Paseante frente al mar de niebla*, Caspar David Friedrich, 1818, Óleo sobre lienzo, 98 x 74 cm, Hamburguer Kunsthalle, Hamburgo, Alemania. .... 163
- Figura 30: *Los blancos acantilados de Rügen*, Caspar David Friedrich, 1818, Óleo sobre lienzo, 90'5 x 71 cm, Museo Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza..... 164

- Figura 31: *Puerta de Rocas*, Karl Friedrich Schinkel, 1818, Óleo sobre lienzo, 74 x 48 cm, Alte Nationagalerie, Berlín, Alemania. .... 164
- Figura 32: *El mar de hielo*, Caspar David Friedrich, 1823-1824, Óleo sobre lienzo, 126'9 x 96'7 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania..... 166
- Figura 33: *El Watzmann*, Caspar David Friedrich, 1825, Óleo sobre lienzo, 133 x 170 cm, Staatliche Museen de Berlín, Alemania..... 168
- Figura 34: *Wanderer auf Bergeshöh*, Carl Gustav Carus, 1818, Óleo sobre lienzo, 43'2 x 33'7 cm, Saint Louis Art Museum, Missouri, EE.UU..... 170
- Figura 35: *Pilger im Felsental*, Carl Gustav Carus, 1820, Óleo sobre lienzo, 22 x 28 cm, Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania. .... 170
- Figura 36: *Monumento a la memoria de Goethe*, Carl Gustav Carus, 1832, Óleo sobre lienzo, 71 x 52'2 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania. .... 171
- Figura 37: *Watzmann*, Johan Christian Dahl, 1835, Óleo sobre lienzo, 33 x 44 cm, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Noruega. .... 173
- Figura 38: *Lyshornet bei Bergen*, 1836, Óleo sobre lienzo, 41 x 50.5 cm, National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Noruega. .... 174
- Figura 39: *Partie aus dem Uttewalder Grund in der Saechsischen Schwei*, August Heinrich, 1820, Óleo sobre lienzo, 41 x 52 cm, Galerie im Belvedere, Viena, Austria. .... 175
- Figura 40: *La pequeña mañana*, Philipp Otto Runge, 1808, Óleo sobre lienzo, 106 x 81 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania. .... 181
- Figura 41: *La gran mañana*, Philipp Otto Runge, 1809, Óleo sobre lienzo, 152 x 113 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania. .... 182
- Figura 42: *Rabbiting*, George Morland, 1792, Óleo sobre lienzo, 86' 4 x 11' 68 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido. .... 190
- Figura 43: *Lago Nemi y Genzano*, Robert Cozens, 1783-8, Acuarela sobre papel, 44'5 x 63'2 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido. .... 191
- Figura 44: *El puente de San Gotardo*, Turner, 1803-1804, Óleo sobre lienzo, 76'8 x 52'8 cm, Kunsthalle, Zurich, Suiza. .... 196
- Figura 45: *Caída de alud en los Grisones*, Turner, 1810, Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido..... 197

- Figura 46: *Aníbal atravesando los Alpes*, Turner, 1812, Óleo sobre lienzo, 144'7 x 236 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido..... 198
- Figura 47: *Tormenta de nieve, alud e inundación, una escena de la parte más alta del Valle de Aosta*, Turner, 1837, Óleo sobre lienzo, (92,2 x 123 cm), Art Institute Chicago, Chicago, Estados Unidos..... 199
- Figura 48: *Malvern Hall en Warwickshire*, Constable, 1809, Óleo sobre lienzo, 51'4 x 76'8 cm, Tate Britain, Londres, Reino Unido. .... 200
- Figura 49: *La carreta de heno*, Constable, 1821, Óleo sobre lienzo, 130'5 x 185'5 cm, The National Gallery, Londres, Reino Unido..... 201
- Figura 50: *Stonenhenge*, Constable, 1835, Acuarela, 38,7 x 59,1 cm, The British Museum, Londres, Reino Unido..... 202
- Figura 51: *Manfredo y la bruja de los Alpes*, John Martin, 1837, Óleo sobre lienzo, 38'8 x 55'8 cm, Art Gallery University of Manchester, Manchester, Reino Unido. .... 204
- Figura 52: *El Bardo*, John Martin, 1817, Óleo sobre lienzo, 127 x 102 cm, Yale Center of British Art, New Haven, Estados Unidos..... 205
- Figura 53: *María Cristina de Borbón, reina de España*, Vicente López, 1830, Óleo sobre lienzo, 96 x 74 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 245
- Figura 54: *El naufrago*, Asensio Julià, 1815, Óleo sobre lienzo, 58 x 45 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España. .... 246
- Figura 55: *Manuel de Godoy*, Agustín Esteve, 1800-1808, Óleo sobre lienzo, 117 x 84'2 cm, Art Institute Chicago, Chicago, Estados Unidos. .... 246
- Figura 56: *Retrato de Doña Ana Colín y Perinat*, Emilio Sala Francés, 1874, Óleo sobre lienzo, 122 x 88'5 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España..... 248
- Figura 57: *El charlatán político*, Bernardo Ferrándiz, 1866, Óleo sobre lienzo, 111 x 146 cm, Museo del Prado en depósito en el Museo de Bellas Artes de Granada, Granada, España..... 249
- Figura 58: *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, Antonio Gisbert, 1888, Óleo sobre lienzo, 390 x 601 cm, Museo del Prado, Madrid, España. .... 249
- Figura 59: *Magdalena contemplando a Jesús*, Antonio Muñoz Degrain, 1909, Óleo sobre lienzo, 137 x 87'3 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia, España..... 250

- Figura 60: *Paisaje oriental con ruinas clásicas*, Jenaro Pérez Villaamil, 1842, Óleo sobre lienzo, 78 x 96 cm, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, España..... 448
- Figura 61: *Caravana a la vista de Tiro*, Jenaro Pérez Villaamil, 1844, Óleo sobre lienzo, 97 x 128 cm, Colegio Fundación Santamarca, Madrid, España..... 449
- Figura 62: *La procesión de Covadonga*, Jenaro Pérez Villaamil, 1850, Óleo sobre lienzo, 43 x 52 cm, Patrimonio Nacional (Palacio de la Moncloa), España..... 449
- Figura 63: *La garganta de las Alpujarras*, Jenaro Pérez Villaamil, 1848, Óleo sobre lienzo, 97'5 x 129 cm, Colegio Fundación Santamarca, Madrid, España. 450
- Figura 64: *Vista del castillo de Gaucín*, Jenaro Pérez Villaamil, 1849, Óleo sobre lienzo, 147 x 224 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 451
- Figura 65: *Desfiladero (Jaraba de Aragón)*, Carlos de Haes, 1872, Óleo sobre lienzo, 39 x 60 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 456
- Figura 66: *Nieblas (Picos de Europa)*, Carlos de Haes, 1874, Óleo sobre lienzo, 37 x 59 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 457
- Figura 67: *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, Carlos de Haes, 1876, Óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 458
- Figura 68: *Paisaje del Guadarrama*, Martín Rico, 1858, Óleo sobre lienzo, 69 x 100 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 459
- Figura 69: *Orillas del Manzanares*, Aureliano de Beruete, 1878, Óleo sobre lienzo, 82 x 149 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 464
- Figura 70: *Vista del Guadarrama desde el Plantío de los Infantes*, Aureliano de Beruete, 1910, Óleo sobre lienzo, 67 x 101 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 465
- Figura 71: *Vista de Madrid desde la Pradera de San Isidro*, Aureliano de Beruete, 1909, Óleo sobre lienzo, 62 x 103 cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 465
- Figura 72: *Pinos de Cercedilla*, Agustín Lhardy, 1897, Paradero desconocido..... 470
- Figura 73: *Paisaje nocturno nevado. Haarlem*, Darío de Regoyos, 1886, Óleo sobre lienzo, 87 x 119 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España..... 473

- Figura 74: *Paisaje de Hernani*, Darío de Regoyos, 1900, Óleo sobre lienzo, 50 x 61 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España. .... 474
- Figura 75: *Los almendros en flor*, Darío de Regoyos. 1905, Óleo sobre lienzo, 46 x 61 cm, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en préstamo gratuito al Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España. .... 475
- Figura 76: *Bañándose en el río*, Agustín Riancho, 1866, Óleo sobre lienzo, 85 x 132'5 cm, Gobierno de Cantabria, España. .... 477
- Figura 77: *Paisaje nevado*, Agustín Riancho, 1886, Óleo sobre lienzo, 165 x 117 cm, Gobierno de Cantabria, España. .... 477

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS CONSULTADAS

AA.VV: *Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos* [exposición, Madrid 1992], Madrid, Museo del Prado, 1992, 309 p.

AA.VV: *El arte valenciano en la época de Sorolla 1863-1923*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2008, 229 p.

AA.VV: *El paisaje: arte y naturaleza*, Javier Maderuelo (dir.), Huesca, Diputación de Huesca, 1997, 219 p.

AA.VV: *Estudios sobre historia del paisaje español*, Nicolás Ortega Cantero (ed.), Madrid, Fundación Duques de Soria / Universidad Autónoma de Madrid, 2002, 186 p.

AA.VV: *I Centenario del nacimiento de Sorolla*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1963, 96 p.

AA.VV: *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, coord. Jorge Hermsilla Pla, Vol. 2, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2009.

AA.VV: *Paisaje e historia*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura. Pensar el paisaje 04. CDAN”), Javier Maderuelo (dir.), Madrid, Abada Editores, 2009, 318 p.

AA.VV: *Paisaje y arte*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura. Pensar el paisaje 02. CDAN”), Javier Maderuelo (dir.), Madrid, Abada Editores, 2007, 266 p.

AA.VV: *Paisaje y patrimonio*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura. Pensar el paisaje 05. CDAN”), Javier Maderuelo (dir.), Madrid, Abada Editores, 2010, 353 p.

AA.VV: *Paisaje y territorio*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura. Pensar el paisaje 03. CDAN”), Javier Maderuelo (dir.), Madrid, Abada Editores, 2008, 352 p.

ABELLÁN, JOSÉ LUIS: “Filosofía de la Institución Libre de Enseñanza: el krausopositivismo”, en *Masonería, política y sociedad*, coord. por José Antonio Ferrer Benimeli, Vol. 1, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 1989, pp. 405-418.

ABRAMS, M.H: *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral Editores S.A., 1975, 591 p.

ALBA PAGÁN, ESTER: “Imagen y poder: La pintura valenciana en la época de Fernando VII (1814-1833): de la alegoría a la pintura conmemorativa”, en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX* / Miguel Cabañas Bravo (aut.), Amelia López-Yarto Elizalde (aut.), Wifredo Rincón García (aut.), 2008, pp. 337-354.

ALBA PAGÁN, ESTER: “La teoría de las artes: idealismo y realismo en las publicaciones periódicas valencianas del reinado de Isabel II”, en *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 9-10, 2000, pp. 139-144.

ALBA PAGÁN, ESTER: *Pintura y crítica de arte en Valencia (1790-1868)*, Valencia, Universitat de Valencia, Departamento de Historia del Arte, 2007, 337 p.

ALBA PAGÁN, ESTER; GIL SALINAS, RAFAEL: “El conflicto del espíritu decimonónico: el paisaje comprometido, el retrato, el costumbrismo y el anhelado pasado”, en *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Tomo II*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, pp. 380-386.

ALCAHALÍ, BARÓN DE: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Librerías París Valencia, 1989, 443 p., (Reproducción facsímil de la edición Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897).

ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR: “Joaquín Sorolla y su tiempo”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 34, 1963, pp. 89-99.

ALMELA I VIVES, FRANCISCO: *Don Rafael Altamira. Escritor valenciano*, Valencia, Semana Gráfica S.A., 1967, 31p.

ALONSO SENTANDREU, JESUS: *Crónica de las Escuelas de artesanos (retazos históricos, 1868-1993)*, Valencia, Escuela de Artesanos, 1993, 300 p.

ÁLVAREZ LOPEZ, JOSÉ: “Carlos de Haes. Nueva visión del paisaje”, *Descubrir el arte*, nº 42, 2002, pp. 66-69.

ANTAL, FREDERICK: *Clasicismo y Romanticismo*, Madrid, Alberto Corazón, 1978, 398 p.

ARGAN, GIULIO CARLO: “Clásico y romántico”, en *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Ediciones Akal, 1998, pp. 31-67.

ARGAN, GIULIO CARLO: “La realidad y la conciencia” en *El arte moderno. Del iluminismo al movimiento moderno*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1991, pp. 91-95.

ARGULLOL, RAFAEL: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Destino, 2000, 139 p.

ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: “Nuevos paisajes de Carlos de Haes”, en *Archivo español de arte*, Tomo 80, nº 318, 2007, pp. 177-185.

ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: “Paisajes decimonónicos españoles”, en *Archivo español de arte*, Tomo 81, nº 322, 2008, pp. 115-138.

ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *Del Neoclasicismo al Impresionismo*, Madrid, Akal, 1999, 317 p.

ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, CSIC. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, 582 p.

ARNALDO, JAVIER: *El movimiento romántico*, Madrid, Historia 16, 1989, 159 p.

ARNALDO, JAVIER: *Estilo y naturaleza: la obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990, 284 p.

AZCÁRATE, PABLO DE: *Julián Sanz del Río (1814-1869)*, Madrid, Tecnos, 1969, 415 p.

AZCÁRRAGA, ADOLFO DE: *Arte y artistas valencianos*, Valencia, Ajuntament de València, 1999, 411 p.

BAYARRI, JOSE MARIA: “El pintor José Benlliure Gil (1855-1955). I centenario de su nacimiento”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 26, 1955, pp. 85-91.

BAYARRI, JOSE MARIA: *Historia de l' art valencià. Des dels orígens fins els nostres dies, compendiament*, Valencia, Ediciones Bayarri, 1957, 152 p.

BENLLIURE, JOSÉ: “Francisco Domingo: recuerdos de arte”, en *Archivo de arte valenciano*, Nº 2, 1, 1916, pp. 16-18.

BERLIN, ISAIAH: *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000, 226 p.

BERNARDO LÓPEZ VAQUEZ, JOSE MANUEL: “Tres pintores de los más importantes del paisajismo español del siglo XIX: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete”, en *Lucus: Boletín informativo de la Diputación Provincial de Lugo*, nº 33, 1979, pp. 21-26.

BERUETE Y MORET, AURELIANO DE: *Historia de la pintura española en el siglo XIX: elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*, Madrid, Blass, 1926, 162 p.

BLASCO CARRASCOSA, JUAN ANGEL: *El Krausisme valencià*, Valencia, Institución Alfons el Margnànim, 1982, 150 p.

BLASCO CARRASCOSA, JUAN ANGEL: *Krausisme i Renaixença*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1984, 129 p.

BLASCO CARRASCOSA, JUAN ANGEL: *Un arquetipo pedagógico pequeño-burgués. Teoría y praxis de la Institución Libre de Enseñanza*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1980, 200 p.

BLASCO IBÁÑEZ, VICENTE: “La Universidad Popular”, en *Escuela Moderna*, nº 142, 1903, pp. 39-41.

BOIX, VICENTE: *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX* (copia facsímil), Valencia, Paris Valencia, 1987, 70 p.

BONET SOLVES, VICTORIA: “Antonio Muñoz Degrain o la fascinación del color”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 44, 1994, pp. 255-266.

BONET SOLVES, VICTORIA: “El realismo en la pintura de José Benlliure”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 39, 1989, pp. 171-182.

BONET SOLVES, VICTORIA: “Gonzalo Salvà Simbor, introductor del paisaje de la realidad en Valencia”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 70, 1989, pp. 89-92.

BONET SOLVES, VICTORIA: “Influencias literarias en la pintura de José Benlliure Gil”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 77, 1996, pp. 106-112.

BONET SOLVES, VICTORIA: “Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, 1995, pp. 69-78.

BONET SOLVES, VICTORIA: “Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, 1995 (Ejemplar dedicado a: Homenaje al profesor Felipe M<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco).

BONET SOLVES, VICTORIA: “Paisaje de la realidad en la pintura de valenciana del siglo XIX”, en *Boletín de arte*, nº 10, 1989, pp. 317-322.

BONET SOLVES, VICTORIA: *José Benlliure Gil 1855-1937: el oficio de pintor*, Valencia, Ayuntamiento, 1998, 222 p.

BONET SOLVES, VICTORIA: *La obra de José Benlliure (1855-1937) y la pintura valenciana entre los siglos XIX y XX* (tesis doctoral dirigida por Carmen Gracia), Valencia, Universitat de València, 1992, 445 p.

BONET SOLVES, VICTORIA: *Pintura de paisaje en el siglo XIX valenciano* (tesis de licenciatura), Valencia, Universitat de València, 1988, 314 p.

BONET SOLVES, VICTORIA: “L’emoció pintada. El paisatge romàntic”, en *Métode*, nº 47, 2005, pp. 89-95.

BOTELLA, JUAN: “Carlos de Haes. La renovación del paisaje”, en *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, nº 211, 2002, pp. 64- 71.

BOZAL, VALERIANO: *Darío de Regoyos*, Barcelona, T.F. Editores, 2011, 128 p.

BURKE, PETER: *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, 168 p.

CABALLERO, MARIA ROSARIO: *Inicios de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2002, 307 p.

CACHO VIU, VICENTE: *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, 572 p.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ: “El instantismo valenciano”, en *Goya. Revista de arte*, nº 104, 1971, pp. 120-125.

CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: “La renovación de la cultura española a través del pensamiento alemán: Krause y el krausismo”, en *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, nº 22, 1998, pp. 137-154.

CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: *La España armónica. El proyecto del krausismo español para una sociedad en conflicto*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2006, 361 p.

CATALÀ GORGUES, MIGUEL ÁNGEL: *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos 1878-1978*, Valencia, Caja de Ahorros de Valencia, 1978, 299 p.

CELADA PERANDONES, PABLO; LUENGO UGIDOS, MIGUEL ANGEL: “La formación geográfica en la docencia de la Institución Libre de Enseñanza”, en *ERIA: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 16, 1988, pp. 149-160.

CHANDLER, DAVID: “Introducción a la batalla”, en *Austerlitz 1805: la batalla de los tres emperadores*, Madrid, Ediciones del Prado, 1994, pp. 5-44.

CHANDLER, DAVID: *Jena 1806*, Madrid, Ediciones del Prado, 1994, 96 p.

CHARTIER, ROGER: *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2002, 276 p.

CHARTIER, ROGER: *Entre poder y placer: cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000, 219 p.

CHARTIER, ROGER: *La aparición del periodismo en Europa: comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2012, 281 p.

CHARTIER, ROGER: *Libros, lectura y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1993, 316 p.

CID PRIEGO, CARLOS: *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Madrid, CSIC. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, 114 p.

CLARK, KENNETH: *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, 206 p.

COLOMA, RAFAEL: *Lorenzo Casanova, un pintor enfermo*, Alcoy: Instituto Alcoyano de Cultura Andrés Sempere, 1962, 64 p.

CORTES PICÓ, FRANCISCO: “Relleu, Villajoyosa y las tierras del entorno de Aitana”, en *Eduardo Soler y Pérez. Un jurista en el paisaje*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2010, pp. 39-48.

COSGROVE, DENIS: “Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 34, 2002, pp. 63-89.

COSGROVE, DENIS: *Geography and visions: seeing, imagining and representing the world*, (“International library of human geography”), Londres, Tauris, 2008, 256 p.

COSGROVE, DENIS: *Social formation and symbolic landscape*, (“Cromm Helm Historical Geography Series”), Londres, Croom Helm, 1984, 293 p.

DARNTON, ROBERT: *Edición y subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*, Madrid, Turner, 2003, 269 p.

DARNTON, ROBERT: *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*, México, Fondo de cultura económica, 1987, 269 p.

DARNTON, ROBERT: *Las razones del libro. Futuro, presente y pasado*, Madrid, Trama, 2010, 204 p.

DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: *La Educación en la España contemporánea 1789-1975*, (Historia de la Educación en España y América), Madrid, Ediciones Morata, 1994, v. 3, 974 p.

DELICADO MARTÍNEZ, FRANCISCO JAVIER: “Rafael Montesinos y Ramiro (Valencia, 1811-1877), pintor de miniaturas y paisajista romántico”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 71, 1990, pp. 89-98.

DELICADO MARTÍNEZ, JAVIER: “El pintor escenógrafo José Ortíz de Gamundi”, en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, Nº 45, 1995, pp. 143-156.

DELICADO MARTÍNEZ, JAVIER; BALLESTER HERNÁN, CAROLINA: “El Monasterio Jerónimo de Santa María de la Murta, de Alzira, tras de las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 80, 1999, pp. 80-90.

DOMÉNECH, ASUNCIÓN: *Turner*, (“Los grandes genios del arte”), Eileen Romano (dir), Madrid, Unidad Editorial S.A., 2005, 189 p.

ESCARPA SANCHEZ-GARNICA, DOLORES: *Filosofía y biología en la obra de Claude Bernard*, Tesis Doctoral dirigida por José Luis González Recio, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, 704 p.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ, «Acercamiento al mundo plástico y humano de Cabrera y Cantó», en *Revista Eines*, Alcoy, 1984, pp. 33-56.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “Apuntes para una biografía del pintor Agrasot”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 42, 1971, pp. 37-44.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “Centenario del pintor Fernando Cabrera Cantó: Sinfonía Cabrerista”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 37, 1966, pp. 58-67.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “Entre el impresionismo y el “cabrerismo”, José Mataix”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 46, 1975, pp. 85-90.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “La escuela pictórica alcoyana: 1769-1969”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia e Història*, nº 23, 1973, pp. 191-220.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: “Lorenzo Casanova-Ignacio Pinazo. Análisis de una actitud pictórica”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 41, 1970, pp. 25-30.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Casanova y su “círculo” alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983, 279 p.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Itinerario por la vida y la pintura de Fernando Cabrera y Cantó (Apuntes para una biografía del maestro)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantino: Diputación Provincial de Alicante, 1970, 156 p.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Las Bellas Artes y los artistas a través de las exposiciones alicantinas del siglo XIX*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1972, 83 p.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Material para una historia de la pintura alcoyana*, Valencia, Sucesor de Vives Mora, 1963, 30 p.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Siglo y medio de pintura alicantina*, Alicante, Caja de Ahorros del Sureste de España, 1973, 144 p.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Vida y pintura de Francisco Laporta*, Alcoy, Instituto Alcoyano de Cultura “Andrés Sempere”, 1971, 134 p.

ESTEBAN MATEO, LEON: *El Krausismo, la Institución Libre de Enseñanza y Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia: Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación, 1990, 184 p.

ESTEBAN MATEO, LEON: *La Institución Libre de Enseñanza en Valencia (Institucionistas valencianos)*, Valencia, Editorial Bonaire, 1974, 285 p.

ESTEBAN MATEO, LEON: *Las colonias escolares en España y especialmente en Valencia*, Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1989, 330 p.

ESTEBAN MATEO, LEON; LÁZARO LORENTE, LUIS MIGUEL: *La Universidad Popular de Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia, 1985, 127 p.

ESTEBAN MATEO, LEON; MAYORDOMO PÉREZ, ALEJADRO: *El Instituto-Escuela de Valencia (1932-1939). Una experiencia de renovación pedagógica*, Valencia, Universitat de València, 1984, 85 p.

ESTEBAN MATEO, LEON; MAYORDOMO PÉREZ, ALEJADRO: *El Instituto-Escuela de Valencia (1932-1939). Una experiencia de renovación pedagógica*, Valencia, Universitat de València, 1984, 85 p.

FRANCÉS, JOSÉ: “Reiteración a Darío de Regoyos”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 16, 1963, pp. 31-40.

GALLEGO, JULIÁN; PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER; GARCIA ALCARAZ, R: *Antonio Muñoz Degrain. Valencia 1840-Málaga 1924*, València, Direcció General de Museus i Belles Arts [etc.], 1996, 241 p.

GARCIA ALCARAZ, RAMÓN: “Muñoz Degrain en la Academia de San Carlos”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 74, 1992, pp. 146-149.

GARCÍA ALCARAZ, RAMÓN: *Antonio Muñoz Degrain*, Salamanca, Caja Navarra, 2001, 114 p.

GARCÍA ALCARAZ, RAMON: *Antonio Muñoz Degrain: vida y obra* (tesis doctoral dirigida por Javier Pérez Rojas), Valencia, Universitat de València: Facultat de Geografia i Història, 1996.

GARCÍA MELERO, JOSÉ ENRIQUE: “Los orígenes académicos del romanticismo histórico español: Malestar y crisis en torno a 1792”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, nº 5, 1992, pp. 211-262.

GARÍN LLOMBART, FELIPE V; JUSTO, ISABEL; GIMILIO SANZ, DAVID: *Joaquín Sorolla en el Museo de Bellas Artes de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, D.L. 2011, 115 p.

GARRIDO GONZÁLEZ, J.A; PINTO MARTIN, A.: “La educación estética de la Institución Libre de Enseñanza”, en *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, nº 27, Septiembre/Diciembre, 1996, pp. 151-166.

GIL SALINAS, RAFAEL: “Asensio Julià y Goya”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 67, 1986, pp. 79-82.

GIL SALINAS, RAFAEL: “Dos bocetos inéditos de Sorolla”, en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 71, 1990, pp. 125-127.

GIL SALINAS, RAFAEL: “El triomf de l’art entre el públic valencià. El mercat artístic del segle XIX”, en *Afers: fulls de recerca i pensament*, Vol 26, nº 70, 2011, pp. 673-683.

GIL SALINAS, RAFAEL: “Manuel Montesinos y su colección artística en la Valencia del siglo XIX”, en *Goya: Revista de arte*, nº 267, 1998, pp. 345-352.

GIL SALINAS, RAFAEL: *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1994, 318 p.

GIL SALINAS, RAFAEL: *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana (Direcció General de Patrimoni Artístic); Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, 1998, 235 p.

GIL SALINAS, RAFAEL; ALBA PAGÁN, ESTER: “La tradición clásica y el espíritu académico en el arte decimonónico en la ciudad de Valencia”, en *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Tomo II*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, pp. 367-373.

GIMBER, ARNO: “Mito y mitología en el romanticismo alemán”, en *Amaltea: revista de mitocrítica*, nº 0, 2008, pp. 13-24.

GINER DE LOS RIOS, FRANCISCO: *Obras selectas*, Madrid, Espasa Calpe, 2004, 817 p.

GOMBRICH, ERNST: *La historia del arte*, Madrid, Debate, 2003, 688 p.

GÓMEZ ESPELOSÍN, F. JAVIER: *Los griegos. Un Legado universal*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, 432 p.

GONZÁLEZ, CATALINA: “Las huellas de lo sublime retórico en la Tercera Crítica de Kant”, en *Inmanuel Kant: vigencia de la filosofía crítica*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores: Universidad Nacional de Colombia: Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana, 2007, pp. 463-478.

GRACIA BENEYTO, CARMEN: “Domingo y la cultura artística valenciana entre 1860 y 1875”, *Archivo de arte valenciano*, nº 65, 1984, pp. 69-73.

GRACIA BENEYTO, CARMEN: *Arte valenciano*, Madrid, Editorial Cátedra, 1998, 463 p.

GRACIA BENEYTO, CARMEN: *Historia de l' art del segle XIX*, Valencia, Universitat de València, 2000, 247 p.

GRAS BALAGUER, MENENE: *El Romanticismo como espíritu de modernidad*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1983, 160 p.

GUTIERREZ MÁRQUEZ, ANA: *Carlos de Haes en el Museo del Prado* (Cat. Exp.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, 422 p.

HERNÁN OROÑO, MATÍAS: “La corporalidad humana en lo sublime matemático de Kant”, en *Nuevo Itinerario*, nº 6, 2011, 17 p.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: *Fernando Cabrera Cantó*, Alicante, Diputación de Alicante, 2005, 261 p.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, LORENZO: *Joaquín Agrasot y Juan (1836-1919)*, Alicante, Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1992, 297 p.

HERNÁNDEZ PERELLÓ, MC; GAVIÑO CASTELLANOS, P: “La visión cultural de la *Font Roja* de Alcoy: Un reflejo del entendimiento romántico de la naturaleza” en *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, Vol. 11, Nº 2, 2013, pp. 387-398.

HERNÁNDEZ UREÑA, ENRIQUE: “Krause y el ideal masónico: hacia la educación de la humanidad”, en *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, nº 4, 1985, pp. 73-96.

HIGONNET, PATRICE: *Class, ideology and the rights of nobles during the French Revolution*, Oxford, Clarendon Press, 1981, 358 p.

HIGONNET, PATRICE: *Sisters republics: the origins of French and American republicanism*, Londres, Harvard University Press, 1988, 317 p.

HONOUR, HUGH: *El romanticismo*, Madrid, Alianza, 2002, 446 p.

HUIDOBRO PÉREZ-VILLAMIL, JAVIER: “Conceptos de naturaleza y paisaje (I)”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, nº 2, 1989, pp. 63-71.

HUNT, LYNN: *La invención de los derechos humanos*, Barcelona, Tusquets, 2009, 288 p.

HUNT, LYNN: *Politics, culture and class in the French Revolution*, London, Methuen & Co, 1984, 251 p.

HUNT, LYNN: *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989, 244 p.

JAMME, CHRISTOPH: *El movimiento romántico*, Madrid, Akal, 1998, 80 p.

JENSEN, JENS CHRISTIAN: *Caspar David Friedrich: vida y obra*, Barcelona, Blume, 1980, 256 p.

JIMÉNEZ GARCIA, ANTONIO: *El Krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Cincel, 1992, 208 p.

JIMENEZ-LANDI MARTINEZ, ANTONIO: *La institución libre de enseñanza y su ambiente*, Madrid, Taurus, 1973, 863 p.

JIMÉNEZ-LANDI MARTINEZ, ANTONIO: *Manuel Bartolomé Cossío, una vida ejemplar (1857-1935)*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1989, 199 p.

KANT, IMMANUEL: *Critica del juicio*; edición y traducción Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1997, 487 p.

LARREY VILAR, ALICIA: “El pintor José Vilar y Torres. Aproximación al estudio de un paisajista”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 80, 1999, pp. 128-132.

LITVAK, LILY: *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991, 240 p.

LLORENS, TOMÁS: Catálogo Sargent/Sorolla, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006 (Madrid, Thyssen Bornemisza, 3 de octubre 06 – 7 de enero 07), 330 p.

LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “Antonio Gomar y Gomar. Un pintor desconocido (Benigánim, 26 Marzo 1849-Madrid, 1911)”, *Archivo de arte valenciano*, nº88, 2007, pp. 99-112.

LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “El árbol. Protagonista del paisaje de fin de siglo”, en *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 57, 2007, pp. 149-168.

LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “Entre valles y monasterios: El paisaje valenciano a finales del siglo XIX”, en *Ars Longa*, nº 17, 2008, pp. 105-115.

LÓPEZ ALBERT, SUSANA: “Muñoz Degrain pintor de la luz”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 79, 1998, pp. 134-139.

LÓPEZ VÁZQUEZ, JOSE MANUEL BERNARDI: “Tres pintores de los más importantes del paisajismo español del siglo XIX: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete”, en *Lucus: Boletín informativo de la Excelentísima Diputación Provincial de Lugo*, nº 33, 1979, pp. 21-26.

LOZOYA, MARQUÉS DE (JUAN CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA): “Joaquín Sorolla”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 34, 1963, pp. 5-11.

LUCAS SÁNCHEZ, ESPERANZA: “La pintura sorollista entre el regionalismo y la modernidad”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 70, 1989, pp. 106-110.

MADERUELO, JAVIER: *El paisaje: génesis de un concepto*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura”), Madrid, Abada Editores, 2005, 341 p.

MADERUELO, JAVIER: *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996, 132 p.

MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO: “Cultura y ciencia del paisaje”, en *Agricultura y sociedad*, nº 27, 1983, pp. 9-32.

MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO: “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural”, en *Naturaleza y cultura del paisaje*, Nicolás Ortega Cantero (ed.), Madrid, Universidad Autónoma, 2004, pp. 53-122.

MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO: *Cuadernos de montaña*, Madrid, Temas de hoy, 2000, 280 p.

MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO: *Estudios sobre el paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000, 368 p.

MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO: *Imagen del paisaje: la Generación del 98 y Ortega y Gasset*, Madrid, Caja Madrid Obra Social, 1998, 222 p.

MARTINEZ DE PISÓN, EDUARDO; ÁLVARO LOMBA, SEBASTIÁN: *El sentimiento de la montaña. Doscientos años de soledad*, Madrid, Desnivel Ediciones, 2002, 384 p.

MARTINEZ NOVILLO, ÁLVARO; TUSSELL, JAVIER: *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, 236 p.

MATEU BELLÉS, JOAN F.: “Eduardo Soler y el paisaje del cañón del Río Júcar”, en *Eduardo Soler y Pérez. Un jurista en el paisaje*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2010, pp. 139-169.

MATEU BELLÉS, JOAN F.: *Paisaje y docencia. La obra de Eduardo Soler y Pérez*, Valencia, Universitat de València, 2006, 59 p.

MEZCUA LÓPEZ, ANTONIO JOSÉ: *El concepto de paisaje en China*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2007, p. 497 p.

MILANI, RAFAELE: *El arte del paisaje*, edición de Federico López Silvestre, (“Colección Paisaje y Teoría”), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, 250 p.

MOLERO PINTADO, ANTONIO: *La Institución Libre de Enseñanza. Un proyecto de reforma pedagógica*, (“Memoria y crítica de la Educación”), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva S.L., 2000, 222 p.

MOLLA RUIZ-GÓMEZ, MANUEL: “El grupo de los alemanes y el paisaje de la Sierra de Guadarrama”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 51-64.

MONTAÑÉS, LUIS: “Carlos de Haes. Renovador del paisaje español”, en *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, nº 188, 2000, pp. 78-82.

NAVARRO ALCACER, JOSE: *La Escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930-1939)*, Valencia, Generalitat Valenciana: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, y Diputación de Castellón, Valencia y Alicante, 1984, 124 p.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO: *El siglo XIX: bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Silex, 1992, 264 p.

NOGUÉ FONT, JOAN: *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2009, 304 p.

NOGUÉ FONT, JOAN: *La construcción social del paisaje*, (“Colección Paisaje y Teoría”), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, 343 p.

NOGUÉ FONT, JOAN: *Paisatge, territori i societat civil*, Barcelona, Editorial Tres i Quatre, 2010, 160 p.

NOVOTNY, FRITZ: *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1994, 464 p.

OLIVER, JUAN A.: *La educación de la mujer en Valencia*, Valencia, Impr. de Manuel Pau, 1913, 84 p.

OLMEDO DE CERDÁ, MARIA FRANCISCA: “Un centenario. Antonio Fillol, pintor de Valencia”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 41, 1970, pp. 33-38.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “El concepto de paisaje en la geografía moderna”, *Paisaje y pensamiento*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura. Pensar el paisaje 01. CDAN”), Javier Maderuelo (dir.), Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 107-130.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “El lugar del paisaje en la geografía moderna”, en *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, 269, Julio-Diciembre 2010, pp. 367-393.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “El paisaje de España en los viajeros románticos”, en *ERLA: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 22, 1990, pp. 121-137.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Entre la explicación y la comprensión: el concepto de paisaje en la geografía moderna”, en *Paisaje y pensamiento*, (“Colección Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura. Pensar el paisaje 01. CDAN”), Javier Maderuelo (dir.), Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 107-129.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “La Institución Libre de Enseñanza y el entendimiento del paisaje madrileño”, en *Anales de la geografía de la Universidad Complutense*, nº 6, 1986, pp. 81-98.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje”, en *Naturaleza y cultura del paisaje*, (“Colección de Estudios”), Nicolás Ortega Cantero (ed.), Madrid, Universidad Autónoma, 2004, pp. 9-36.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 25-49.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Paisaje, historia e identidad nacional. La imagen moderna de la Cartuja del Paular, en el valle del Lozoya”, en *Historia, clima y paisaje: estudios geográficos en memoria del profesor Antonio López Gómez*, 2004, pp. 187-200.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Romanticismo, paisaje y geografía: Los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX”, en *ERLA: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 49, 1999, pp. 121-128.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisajismo moderno”, en *Imágenes del paisaje*, (“Colección de estudios; 115”), Madrid, Nicolás Ortega Cantero (ed.), Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 9-47.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: “Paisaje, historia y nación (A propósito del *Tableau de la géographie de la France*, de Paul de la Blache)”, en *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid -Fundación Duques de Soria, 2005, pp. 9-44.

ORTEGA CANTERO, NICOLÁS: *Paisaje y excursiones: Francisco Giner, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*, Madrid, Caja Madrid Obra Social, 2001, 333 p.

ORTEGA MORALES, NATIVIDAD ISABEL: *La enseñanza-aprendizaje del arte. Una innovación educativa de la Institución Libre de Enseñanza*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 2002, 392 p.

OSSORIO Y BERNARD, MANUEL: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Giner, 1975, 749 p.

PANTORBA, BERNARDINO DE: *El pintor Cabrera Cantó: ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Gran Capitán, 1945, 76 p.

PANTORBA, BERNARDINO DE: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948, 564 p.

PANTORBA, BERNARDINO DE: *La vida y obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, Extensa, 1970, 227 p.

PANTORBA, BERNARDINO: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*, Madrid, Mayfe, 1953, 217 p.

PAZ, ALFREDO DE: *La revolución romántica: poéticas, estéticas e ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, 437 p.

PENA LÓPEZ, CARMEN: “Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918”, en *Las artes españolas en la crisis del 98*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, pp. 185-201.

PENA LÓPEZ, MARIA DEL CARMEN: “Jaime Morera y Galicia: catálogo de sus pinturas”, en *Archivo Español de Arte*, Tomo 60, nº 238, 1987, pp. 179-200.

PENA LÓPEZ, MARIA DEL CARMEN: “Paisajismo e identidad. Arte español”, en *Estudios geográficos*, Vol LXXI, 269, 2010, pp. 505-543.

PENA LÓPEZ, MARIA DEL CARMEN: *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*, Madrid, Taurus, 1998, 140 p.

PEÑA AGUADO, MARIA ISABEL: “La estética de lo sublime como expresión de lo interpretable: Lyotard versus Kant”, en *Er: Revista de Filosofía*, nº 15, 1993, pp. 69-82.

PEREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER: *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1939): preciosismo y simbolismo*: (exposición, Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj, Puerto de Valencia, del 19 de diciembre al 4 de febrero de 2001, dirección científica, Francisco Javier Pérez Rojas), Valencia, Instituto Portuario de Estudios y Cooperación, Autoridad Portuaria de Valencia, 2000, 199 p.

PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER: *Los Sorolla de Valencia* (exposición), Bass Museum of Art, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, 221 p.

PEREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER: *Tipos y paisajes*: (exposición 1890-1930: Valencia, Museo de Bellas Artes, del 3 de diciembre de 1998 al 17 de enero de 1999, comisario Francisco Javier Perez Rojas), Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, 530 p.

PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER; ALCAIDE, JOSÉ LUIS: *Impresionismo valenciano*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2014, 228 p.

PÉREZ ROJAS, JAVIER: *Sorolla en las colecciones valencianas: (exposició) València, Museu de Belles Arts, 3 març-20 abril 1997*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, 381 p.

PIQUERAS GÓMEZ, MARIA JESUS: “Rafael Monleón: el pintor del mar y su historia”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 2, 1991, pp. 49-52.

PLAZA SANTIAGO, FRANCISCO JAVIER DE LA: “El movimiento romántico”, en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, nº 21, 2002, pp. 95-112.

PORRIER, PHILIPPE: *La historia cultural: ¿un giro historiográfico mundial?*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València 2012, 252 p.

REIG FERRER, ANA MARIA: *El compromiso social de un político krausista: Rafael Albiñana y la Institución para la Enseñanza de la Mujer en Valencia*, Valencia, Autor, 2012, 161 p.

REYERO, CARLOS; BRIHUEGA, JAIME: *Goya y el arte del siglo XIX*, (“El arte de España”), Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, nº 5, 142 p.

RIBEIRO DOS SANTOS, LEONEL: “La vivencia de lo sublime y la experiencia moral en Kant”, en *Anales del seminario de historia de la filosofía*, nº 9, 1992, pp. 115-126.

RIVERO RODRÍGUEZ, ALFREDO: “El problema de la identidad nacional en la obra de Rafael Altamira”, en *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº 3, 2004, pp. 5-84.

RODRÍGUEZ GARCÍA, S: *Antonio Muñoz Degraín. Pintor Valenciano y Español*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1968, 245 p.

ROGER VÁZQUEZ, G: “Gonzalo Salva Simbor”, en *Archivo de arte valenciano*, nº 9, 1923, pp. 91-94.

ROGER, ALAIN: *Breve tratado del paisaje*; edición de Javier Maderuelo, (“Colección Paisaje y Teoría”), Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2007, 211 p.

ROIG CONDOMINA, VICENTE, SEMPERE, LUISA: “Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del siglo XIX: el ejemplo de las exposiciones colectivas”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, Nº. 51-52, 2001-2002 (Ejemplar dedicado a: Homenatge al professor Dr. en Vicent M. Roselló I Verger), pp. 597-612.

ROIG CONDOMINA, VICENTE, SEMPERE, LUISA: “Una iniciativa artística de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos: la exposición organizada en el vestíbulo del teatro principal de Valencia en julio de 1882”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 13, 2004, págs. 97-105.

ROIG CONDOMINA, VICENTE: “Algunes notes sobre els inicis del Cercle de Belles Arts de València i la seua activitat en el segle XIX”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 7-8, 1996-1997, págs. 239-245.

ROIG CONDOMINA, VICENTE: “El ateneo científico, literario y artístico de Valencia y su aportación a las artes en el último tercio del siglo XIX”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 6, 1995, pp. 107-114.

ROIG CONDOMINA, VICENTE: “El Iris (1879-1882): un ejemplo de sociedad recreativa valenciana del siglo XIX promotora del arte”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 9-10, 2000, pp. 239-246.

ROIG CONDOMINA, VICENTE: “La presencia pública del arte en la Valencia del siglo XIX”, *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, coord. Jorge Hermsilla Pla, Vol. 2, 2009, pp. 386-393.

ROIG CONDOMINA, VICENTE: “La sociedad valenciana de Bellas Artes o el Centro Artístico de la calle Caballeros (1889-1891): el antecedente más inmediato del Círculo de Bellas Artes de Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, Nº. 49, 1999, pp. 473-482.

ROIG CONDOMINA, VICENTE: “La sociedad valenciana de Bellas Artes o el Centro Artístico de la calle Caballeros (1889-1891): el antecedente más inmediato del Círculo de Bellas Artes de Valencia”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 49, 1999, pp. 473-482.

ROIG CONDOMINA, VICENTE: “Algunes notes sobre els inicis del Cercle de Belles Arts de València i la seua activitat en el segle XIX”, en *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 7-8, 1997, pp. 239-245.

ROIG CONDOMINA, VICENTE; SAMPERE VILAPLANA, LUISA: “Los escaparates comerciales como medio de exposición de los artistas valencianos del siglo XIX: el ejemplo de las exposiciones colectivas”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Historia*, nº 51-52, 2001, pp. 597-612.

RUIZ BERRÍO, JULIO: “Francisco Giner de los Ríos (1839-1915)”, *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada*, nº 3-4, 1993, pp. 575-589.

SAFRANSKY, RÜDIGER: *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009, 379 p.

SALAZAR, MARIA JOSE: “El pintor de paisajes Agustín Riancho”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 328, 1977, pp. 163-166.

SAN NICOLÁS, JUAN: “Dario de Regoyos: aspectos de su formación, vida y obra”, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 3, 2007, pp. 201-255.

SAN NICOLÁS, JUAN: “Dario de Regoyos: en busca de la libertad en el arte”, en *Galería Antiquaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, nº 211, 2001, pp. 60-64.

SANTA ANA, FLORENCIO DE: *Sorolla paisajista*, (exposición) Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, Museo de Bellas Artes de Castellón, Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante, de marzo a agosto de 2002, comisario Florencio de Santa Ana y Álvarez Ossorio, Valencia, Instituto Portuario de Estudios y Cooperación: Autoridad Portuaria de Valencia, 2002, 167 p.

SANTA ANA, FLORENCIO DE: *Sorolla y Castilla*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2003, pp. 50-51, 167 p.

SANTA ANA, FLORENCIO; OLMEDA, FERNANDO: *Sorolla*, Madrid, Sarpe, D.L. 1983, 93 p.

SANTA-ANA ÁLVAREZ-OSSORIO, FLORENCIO DE: *Museo Sorolla, Catálogo de Pintura*. Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones, D.L. 2002, 652 p.

SANTA-ANA, FLORENCIO DE: *Catálogo de pintura del Museo Sorolla*. Madrid, Ministerio de Cultura, 2009. 397 p.

SANTA-ANA, FLORENCIO DE: *Museo Sorolla. Catálogo de Pintura*, Madrid, Subdirección General de Museos, Patronato Nacional de Museos, D. L. 1982, 489 p.

SAULE-SORBÉ, HELENE: *Art e géographie dans les représentations modernes du paysage, le cas des Pyrénées*, en “*Estudios Geográficos*”, Vol. LXXI, 269, pp. 475-504.

SAURET, TERESA: *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga (10 de Diciembre de 2007 al 30 de marzo de 2008)*, Málaga, MUPAM (Museo de Patrimonio Municipal), 2007, 121 p.

SELA Y SAMPIL, ANICETO: “Una Nueva Institución para la Enseñanza de la mujer”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, nº 308, 1880, pp. 353-356.

SEMPERE VILAPLANA, LUISA: “La colección de pinturas y dibujos de las escuelas de artesanos de Valencia”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 9-10, 2000, pp. 313-320.

SHELLEY, MARY W.: *Frankenstein*, (“Clásicos Universales”), Barcelona, Fontana, 1994, 223 p.

SIMÓ RUESCAS, JULIO: “La *Naturphilosophie* en España. La recepción del evolucionismo en el entorno de la tradición krausista”, en *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, Vol. 56, Fasc. 2, 2004, pp. 197-222.

SIMÓ SANTONJA, VICENTE L.: *La cultura del paisaje valenciano. Del Cenit al Segura*, Valencia, CSIC, 1983, 167 p.

SMITH, ANTHONY: *La identidad nacional*, Madrid, Trama Editorial, 1997, 176 p.

SUNYER MARTÍN, PERE: “Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y Romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña”, en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, nº 4, 2000, pp. 55-78.

TOMÁS FERRÉ, FACUNDO: *Joaquín Sorolla: [1863-1923]*, Madrid, T.F Editores, 2006, 487 p.

TORRES GONZÁLEZ, BEGOÑA: *Sorolla: la magia de la luz*, 2005, Madrid, Libsa, pp. 71-75, 400 p.

VALDÉS FERNÁNDEZ, MANUEL: “Dario de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900”, en *De arte: revista de historia del arte*, nº 3, 2004, pp. 165-186.

VIVES CASAS, FRANCISCA: “Carlos de Haes, impulsor y renovador del paisaje realista en España”, en *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº. 0, 2010, pp. 115-120.

WOLF, NORBERT: *Caspar David Friedrich, 1774-1840: el pintor de la calma*, Köln, Taschen, 2003, 96 p.

WOLF, NORBERT: *Romanticismo*, Madrid, Taschen, 2007, 96 p.

WÖLFFLIN, HEINRICH: *Reflexiones sobre la historia del arte*, Barcelona, Península, 1988, 189 p.

**OBRAS DE REFERENCIA**

AA.VV: *"La nature l'avait créé peintre": Pierre-Henri de Valenciennes, 1750-1819*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 2003, 255 p.

AA.VV: 1851: *La creación del Canal de Isabel II*, Madrid, Fundación del Canal de Isabel II, 2001, 2v.

AA.VV: *225 años de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia: [exposició]*, València, Fundación Bancaja, 2003, 323 p.

AA.VV: *90 años de vida corporativa: 1887-1977*, Valencia, Unicrom, 1977, 87 p.

AA.VV: *Alberto Jiménez Fraud (1883-1964) y la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*, (Exposición: Madrid, noviembre 1983-enero 1984), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Programa de Extensión Científica: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, D.L. 1987, 59 p.

AA.VV: *Alexander von Humboldt, estancia en España y viaje americano*, Madrid, Real Sociedad Geográfica: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, 396 p.

AA.VV: *Autour de Claude-Joseph Vernet. La Marine a Voile de 1650 a 1890*, Paris, Anthese, 1999, 220 p.

AA.VV: *Castilla La Mancha 2: La España Gótica*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, pp. 279-293.

AA.VV: *Catálogo del Museo de Arte Jaime Morera de Lerida*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1975, 146 p.

AA.VV: *Cecilio Plá:[exposició]*, València: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993 (Pentagraf), 258 p.

AA.VV: *Centenario de la "información de 1901" del Ateneo de Madrid sobre "Oligarquía y Caciquismo"*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, 430 p.

AA.VV: *Constable, Gainsborough, Turner and the making of landscape*, London, Royal Academy of Arts, 2013, 28 p.

AA.VV: *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998, 227 p.

AA.VV: *Darío de Regoyos, 1857-1913: la aventura impresionista*, Bilbao, Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013, 261 p.

AA.VV: *Der Maler Franz Krüger 1797-1857*, Berlin, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, 2007, 256 p.

AA.VV: *Dibujos de Jenaro Pérez Villaamil: el cuaderno de Madrid*, Madrid: Museo Municipal de Madrid, D.L. 1998, 253 p.

AA.VV: *Diccionario Larousse de la pintura*, Barcelona, Planeta de Agostini, 1988, 2129 p.

AA.VV: *Economía, empresa y sociedad: La Exposición Regional Valenciana de 1909*, Valencia, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, 2009, 222 p.

AA.VV: *El contexto artístico-cultural valenciano en torno a la Exposición Regional de 1909: ciclo de conferencias*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2010, 292 p.

AA.VV: *El hombre fósil 80 años después: volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Hugo Obermaier*, Santander, Universidad de Cantabria, 1996, 505 p.

AA.VV: *El Modernisme en la Comunitat Valenciana = El Modernismo en la Comunidad Valenciana [exposició]: [Centre Cultural La Beneficència, del 17 de desembre de 1997 a l'1 de març de 1998]*, València, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1997, 381 p.

AA.VV: *El siglo de oro del paisaje holandés*, cat. exp., Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1994, 284 p.

AA.VV: *El valle de la Murta y su monasterio*, Valencia, Ayuntamiento de Alcira, 2001, 77 p.

AA.VV: *El Instituto-escuela de segunda enseñanza de Madrid: organización, métodos, resultados*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1925, 414 p.

AA.VV: *España. Reflexiones sobre el ser de España*, Madrid, Real academia de la Historia, 1997, pp. 300-302.

AA.VV: *Estudios a la memoria de don Constancio Bernaldo de Quirós*, México, Editorial Botas, 1960 (Impr. Manuel León Sánchez), 142 p.

AA.VV: *Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870): Dibujos y Pinturas de Un Visionario*, Madrid, Galería de Arte Jorge Juan, 2002, 40 p.

AA.VV: *Exposición antológica de los maestros Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: Salas del Museo de la Ciudad de Valencia, del 27 de junio al 31 de agosto de 1991*, València, Ajuntament de València, 1991, 31 p.

AA.VV: *Exposición de Francisco de Goya*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1961, 186 p.

AA.VV: *Francis Towne 1739/40-1816. John White Abbott. 1763-1851. Paintings and Watercolours*, Londres, The Greater London Council, 1973, 36 p.

AA.VV: *German master of the nineteenth century. Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981, 280 p.

AA.VV: *Gespenster, Magie und Zauber: Konstruktionen des Irrationalen in der Kunst von Füssli bis heute*, Nürnberg, Verl. für Moderne Kunst, 2011, 159 p.

AA.VV: *Gli acquerelli di Louis Ducros: 1778: quattro gentiluomini, un pittore di paesaggi, la Puglia del Grand Tour*, Taranto, Scorpione, 2009, 143 p.

AA.VV: *Ignacio Pinazo en la colección del IVAM*, Madrid, Aldeasa, D.L. 2001, 422 p.

AA.VV: *Investigación y docencia en Bellas Artes* (Colección: En torno al arte, nº 4), Madrid, Editorial Musivisual, 2011, 256 p.

AA.VV: *José Benlliure Gil (1855-1937)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2009, 51 p.

AA.VV: *José Segrelles Albert 1885-1969: su vida y su obra*, Albaida, Ayuntamiento de Albaida [etc.], 1986, 188 p.

AA.VV: *La obra pictórica completa de Mantegna*, Barcelona, Noguer, 1973, 128 p.

AA.VV: *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2009, 292 p.

AA.VV: *L'école de Barbizon, peindre en plein air avant l'impressionisme* (Exposition: Lyon, musée des Beaux-Arts 22 juin-9 septembre 2002), Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2002, 319 p.

AA.VV: *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 317-318.

AA.VV: *Luis Simarro i la psicologia científica a Espanya: cent anys de la primera càtedra de Psicologia [Exposició a la Universitat de València. Sala "Estudi General", La Nau. Valencia del 19 de junio al 19 de octubre de 2003]*, València, Universitat de València, 2003, 147 p.

AA.VV: *Masters of the Seventeenth Century Dutch Landscape Painting*, cat. exp., Boston, Museum of Fine Arts, 1987, 563 p.

AA.VV: *Murillo en el Museo del Prado*, Madrid, Offo, 1958, 88 p.

AA.VV: *Patinir. (Exposición) estudios y catálogo crítico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, 401 p.

AA.VV: *Pintores de Alcoy: de Antonio Gisbert a Rigoberto Soler*, Valencia, Fundación Instituto Portuario de Estudios y Cooperación de la Comunidad Valenciana, 2000, 174 p.

AA.VV: *Pintores del siglo XIX. Diccionario de Arte*, Alcobendas, Editorial Libsa, 2002, 400 p.

AA.VV: *Poussin y la Naturaleza*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007, 554 p.

AA.VV: *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX: actas del Congreso Internacional celebrado del 3 al 5 de noviembre de 1987 en la Universidad de Toulouse Le Mirail*, Barcelona, Anthropos, 1988, 615 p.

AA.VV: *Robert Smithson: el paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973: IVAM Centre Julio González 22 abril / 13 junio 1993*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993, 301 p.

AA.VV: *Sociedad Valenciana de Agricultura y Deportes: su pasado, presente y porvenir*, Valencia, [s.n.], 1970 (Talleres Gráficos Ripoll), 49 p.

AA.VV: *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia: Patrimonio Nacional, 2001, 381 p.

AA.VV: *The Wrightsman Pictures*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2005, 440 p.

AA.VV: *Trenor: l'exposició d'una gran família burgesa [exposició]: [Centre Cultural La Nau, Universitat de València... 26 de maig - 25 d'octubre de 2009]*, València, Universitat de València, 2009, 280 p.

AA.VV: *Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete: exposición*, Madrid, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, D.L. 1990, 442 p.

AA.VV: *Watercolours by John Robert Cozens*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1971, 77 p.

AA.VV: *William Hogarth: conciencia y crítica de una época: 1697-1764*, Madrid, Ayuntamiento, Área de Cultura, Educación, Juventud y Deportes: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1998, 350 p.

ABÓS SANTABÁRBARA, ÁNGEL: *La desamortización de Mendizabal a Madoz: modernidad y despojo*, Zaragoza, Delsan, 2009, 251 p.

ACKERMAN, JAMES: *Palladio*, Madrid, Xarait, 1987, 151 p.

ACKROYD, PETER: *Tomás Moro*, Barcelona, Edhasa, 2003, 647 p.

ADORNO, THEODOR: *Tres estudios sobre Hegel*, Madrid, Taurus, 1991, 191 p.

AGUILERA EMILIANO, M.: *Vicente López: ensayo biográfico y crítico*, Barcelona, Iberia, Joaquín Gil, 1946, 30 p.

ALBA PAGÁN, ESTER: “El ropaje de la reina: representaciones de María Cristina de Borbón e Isabel II como vehículo de exaltación de la legitimidad monárquica”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia (Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009, 18 p.

ALBERTI, LEON BATTISTA: *Los diez libros de arquitectura*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977, 428 p.

ALCAIDE, JOSÉ LUIS: *Ignacio Pinazo, 1849-1916*, Navarra, Museo Muñoz Sola, 2008, 183 p.

ALCOLEA, SANTIAGO: *Mariano Salvador Maella 1739-1819*, Kansas, The University of Kansas Lawrence, 1967, 18 p.

ALDEGUER JOVER, FRANCISCO; MARTÍNEZ-MENA, ALFONSO: *Carlos Navarro Rodrigo, una vida dedicada al periodismo y la política*, Alicante, Rema, 1984, 69 p.

ALEIXANDRE TENA, FRANCISCA: *Catálogo documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia: 1776-1876*, Valencia, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 1978, 1006 p.

ALFONSO, JOSÉ: *Azorín: en torno a su vida y a su obra*, Barcelona, Aedos, 1958, 284 p.

ALLEGRA, GIOVANNI: “A propósito de dos ediciones: Los Schlegel y España”, en *Insula: Revista de letras y ciencias humanas*, nº 505, 1989, p. 6.

ALMELA I VIVES, FRANCESC: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1967, 38 p.

ALMENDRAL OPPERMAN, ANA ISABEL: “Biedermeier: definición y evolución del término”, en *Cuadernos de filología: Colegio Universitario de Ciudad Real*, Nº. 5, 1985, pp. 121-132.

ALONSO PEREIRA, JOSÉ RAMÓN: “El Colegio de España en París como punto de intersección arquitectónico entre las ciudades universitarias de París y Madrid”, *Liño: Revista anual de historia del arte*, Nº 19, 2013, pp. 65-79.

ALPERS, SVETLANA: *La creación de Rubens*, Madrid, Visor, 2001, 205 p.

ALSINA CLOTA, JOSÉ: *El neoplatonismo: síntesis del espíritu antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989, 159 p.

ALTHUSSER, LUIS: *Montesquieu, la política y la historia*, Barcelona, Ariel, 1974, 150 p.

ÁLVAREZ CAPEROCHIPÍ, ANTONIO: “La Reforma protestante y la génesis del mundo moderno”, en *Reforma protestante y Estado moderno*, Madrid, Civitas, 1986, pp. 5-63.

ÁLVAREZ DE MORALES, ANTONIO: *La Ilustración y la reforma de la Universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública, 1988, 349 p.

ÁLVAREZ RAMOS, MIGUEL ÁNGEL: *Los viajes literarios de Pascual de Gayangos (1850-1857) y el origen de la archivística española moderna*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, 508 p.

AMADO LÓRIGA, SANTIAGO: *La Guerra de la Independencia española y los sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1958, 638 p.

ANCA ALAMILLO, ALEJANDRO: *La Armada en la Primera Guerra Carlista*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 2011, 382 p.

ANDALUZ ROMANILLOS, ANA MARIA: “Intersubjetividad y juicio estético en Kant”, en *Cuadernos salmantinos de filosofía*, nº 35, 2008, pp. 199-238.

ANDALUZ ROMANILLOS, ANA MARIA: “Naturaleza y libertad a la luz del Juicio Estético de Kant”, en *Cuadernos salmantinos de filosofía*, nº 32, 2005, pp. 195-212.

ANDREWS, KEITH: *I Nazareni*, Milan, Fratelli Fabbri, 1967, 100 p.

ANDREWS, MALCOLM: *Landscape and Western Art*, Oxford, Osford University Press, 1999, 256 p.

ANDRINO HERNÁNDEZ, MANUEL: “Navarro Zamorano y los orígenes del krausismo en España”, en *Revista de estudios políticos*, nº 53, 1986 , pp. 71-100.

ANGLÈS I CERVELLÓ, MISERICÒRDIA: *El pensament de F. Xavier i Barba i la filosofia escocesa*, Barcelona, Instituto de Estudios Catalanes, 1998, 353 p.

ANGUERA, PERE: *El general Prim: biografía de un conspirador*, Barcelona, Edhasa, 2003, 729 p.

ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO: *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 1639 p.

ANTAL, FREDERICK: *Rafael, entre el clasicismo y el manierismo*, Boadilla del Monte, Machado Grupo de Distribución, 1988, 362 p.

APARICIO OLMOS, EMILIO MARIA: *Don Miguel Fenollera y su pensamiento: personalidad e ideales del Fundador de las Avemarianas*, Benimamet (Valencia), [El autor], 1980, 382 p.

ARACIL FERNÁNDEZ, MARIA JOSÉ: *Las aportaciones de Antonio Flores de Lemus a los estudios de economía y hacienda*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Escuela Universitaria de Estudios Empresariales, 1997, 17 p.

ARAMBURU, FERNANDO: “Selva Negra”, en *Viajes National Geographic*, nº 154, 2013, pp. 28-39.

ARANA MARCOS, JOSÉ RAMÓN: *Platón, doctrinas no escritas: antología*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, 676 p.

ARCINIEGA GARCÍA, LUIS: “Santa María de la Murta (Alzira): artífices, comitentes y la damnatio memoriae de D. Diego Vich”, en *La orden de San Jerónimo y sus monasterios: actas del simposium (II), 1/5-IX-1999* /coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1999, pp. 269-292

ARGENTE, BALDOMERO: *Henry George: su vida - sus doctrinas*, Madrid, Renacimiento, 1912, 275 p.

ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: “Manuel Barrón y Carrillo, pintor sevillano”, en *Archivo Español de Arte*, tomo LVI, n. 224, 1983, pp. 313-340.

ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *Antonio de Brugada: pintor romántico y liberal*, Madrid, El Avapiés, 1989, 134 p.

ARIAS ANGLÉS, ENRIQUE: *Jaime Morera Galicia (1854-1927)*, Lleida, Museu D'Art Jaime Morera, 1999, 167 p.

ARIAS DE COSSÍO, ANA MARIA: *José Gutiérrez de la Vega: pintor romántico sevillano*, Madrid, Fundación Vega-Inclán: Patronato Nacional de Museos, D.L. 1978, 205 p.

ARMAS AYALA, ALFONSO: Algunas notas sobre el prerromanticismo español, en el *Museo Canario*, nº 21, 1960 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Simón Jiménez Padilla (I)), pp. 79-92

ARMIÑÁN, LUIS DE: *El pintor Cecilio Plá: ensayo biográfico y crítico*, Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969, 124 p.

ARNÁIZ, JOSÉ MANUEL: *El Album de Vicente Camaron y Otros Dibujos Españoles Ineditos*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1988, 231 p.

ARNAL IBÁÑEZ, CARLES: *La Serra Calderona*, Valencia, CAM: Fundación Cultural, 1995, 20 p.

ARNAL VICENTE, ROMUALDO: *Discurso crítico y apologético sobre D. Pedro Calderón de la Barca, leído en la solemne sesión literaria del 25 de mayo ... en el gran patio de la Universidad de Valencia, conmemorando el segundo centenario de tan insigne vate*, Valencia, Imp. de Juan Guix, 1881, 47 p.

ARNAUD, PIERRE: *Sociología de Comte*, Barcelona, Edicions 62, 1986. 248 p.

ARRIBAS, VICTORIA: *La Vicalvarada: aproximación al entorno político, social y económico*, Madrid, Centro de Estudios Superiores Sociales y Jurídicos Ramón Carande, 1995, 143 p.

ARROYO JIMÉNEZ, PALOMA: “La sociedad abolicionista española, 1864-1886”, en *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, nº 3, 1982, pp. 127-150.

ARROYO JIMÉNEZ, PALOMA: “La sociedad abolicionista española (1864-1886)”, en *Esclavitud y derechos humanos: la lucha por la libertad*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos. Departamento de Historia de América, 1990, pp. 169-183.

ASSUNTO, ROSARIO: *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Boadilla del Monte (Madrid), Machado Grupo de Distribución, 1989, 116 p.

ASTORGANO ABAJO, ANTONIO: “Perfil biográfico del canonista Juan Josef Alfranca y Castellote (1754-1817)”, rector del colegio de Bolonia, *Hispania sacra*, Vol. 61, Nº 123, 2009, pp. 279-352.

ASTRANA MARÍN, LUIS: *Vida inmortal de William Shakespeare*, Barcelona, Plaza & Janés, 1964, 273 p.

ATKINSON, JAMES: *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Madrid, Alianza, 1971, 406 p.

AYARZAGÜENA SANZ, MARIANO; RENERO ARRIBAS, VICTOR M.: “Salvador Calderón y Arana”, en *GazSEHA: Revista de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología*, Nº. 3, 2006, pp. 5-9.

AZCUE BREA, LETIZIA: *Salvador Dalí, Salamanca*, Publicaciones del Colegio de España, 1990, 94 p.

BAILY, J. T: *George Morland, A Biographical Essay*, London, Otto Limited, 1906, 139 p.

BALIS, ARNOUT: *La pintura flamenca en el Prado*, Zaragoza, Ibercaja, 1989, 318 p.

BANDA Y VARGAS, A. DE LA: *Estudios sobre el Pintor Joaquin Manuel Fernández Cruzado*, Cadiz, Museo de Cádiz, 1983, 111 p.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA: *Antonio María Esquivel*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Area de Cultura y Deportes, 2002, 182 p.

BANDERA BISTOLLETI, SANDRINA: *Giotto: catálogo completo de pinturas*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1992, 159 p.

BARAÑO, COSME DE; PEPPIATT, MICHAEL: *Francis Bacon: lo sagrado y lo profano*, Valencia, IVAM, 2004, 284 p.

BARDESCHI, M. DEZZI: *Leon Battista Alberti*, Barcelona, Stylos, 1988, 204 p.

BARNARD, JOHN: *Alexander Pope: the critical heritage*, London, Routledge, 2009, 544 p.

BARÓN FERNÁNDEZ, JOSÉ: *El movimiento cantonal de 1873 (1ª República)*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1998, 336 p.

BARÓN THAIDIGSMANN, JAVIER: “La pintura asturiana en el siglo XIX”, en *Historia de Asturias. La Nueva España*, Oviedo, Prensa Asturiana, 1990, p. 724.

BARÓN, JAVIER; RICO ROBERT, CLAUDE: *El paisajista Martín Rico (1833-1908)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, 302 p.

BARRACHINA LAPIEDRA, JOSÉ: *Sant Espirit: Real Monasterio de Santo Espiritu del Monte*, Gilet (Valencia), Real Monasterio de Santo Espiritu del Monte, 2003, 166 p.

BARRAL MARTÍNEZ, MARGARITA: “Eugenio Montero Ríos (1832-1914)”, *Figuras de "La Gloriosa": aproximación biográfica al sexenio democrático*, coord. por Rafael Serrano García, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2006, pp. 195-214.

BASTONS I VIVANCOS, CARLES: “Hermenegildo Giner de los Rios a los 80 de su muerte”, en *Catedra Nova*, N.º. 17, 2003, pp. 219-228.

BASTONS I VIVANCOS, CARLES; MERCHÁN CANTOS, CARMEN: “La figura de Hermenegildo Giner de los Rios”, en *Catedra Nova*, N.º. 4, 1996, pp. 89-102.

BAUDELAIRE, CHARLES: *Eugene Delacroix*, Paris, Les Editions G.Gres, 1927, 148 p.

BAUMANN, CECILIA: *Wilhelm Müller, the Poet of the Schubert Song Cycles: His Life and Works*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1981, 191 p.

BAUMGARTNER, HANS MICHAEL: *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, München, Beck, 1996, 261 p.

BEATTY, ARTHUR: *William Wordsworth: his doctrine and art in their historical relations*, Madison (WI), University of Wisconsin, 1922, 284p.

BECK, HANNO: *Carl Ritter, genio de la geografía: sobre su vida y su obra*, Alemania, Inter Naciones, 1979, 128 p.

BECKER, CHRISTOPH: *Johann Heinrich Fussli Das Verlorene Paradies*, Stuttgart, Staatsgalerie: Verlarg Gerd Hatje, 1997, 151 p.

BEHLER, ERNST: “Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo”, en *La realidad musical*, coord. por Juan Cruz Cruz, 1998, pp. 273-291.

BELLO VÁZQUEZ, FÉLIX: *El pensamiento social y político de Pío Baroja*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, 352 p.

BELMONTE BARRENETXEA, MARIA: “Novalis, el chamán romántico”, en *Bitarte: revista cuatrimestral de humanidades*, n.º 20 (ABR), 2000, pp. 39-50.

- BELTRÁN, MIGUEL: *Un espejo extraviado: Spinoza y la filosofía hispano-judía*, Barcelona, Ríopiedras, 1998, 285 p.
- BENACH TORRENTS, MANUEL: *Pablo Milá y Fontanals: gran figura del romanticismo artístico catalán*, Barcelona, Gráficas Vilafranca, 1958, 200 p.
- BENET, RAFAEL: *Darío de Regoyos: el impresionismo y más allá del impresionismo*, Barcelona, Iberia, Joaquín Gil, 1944, 69 p.
- BENITO GOERLICH, DANIEL: *Arena numerosa [exposició]: Col·lecció de fotografia històrica de la Universitat de València, La Nau, Sala Estudi General, gener-abril, 2006*, València, Universitat de València, 2006, 239 p.
- BENJAMIN, WALTER: *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 2000, 190 p.
- BERGERON, LOUIS: *La Época de las revoluciones europeas: 1780-1848*, Madrid, Siglo XXI, 1989, 352 p.
- BERKO, P; BERKO, V: *Dictionary of Belgian painters born between 1750 & 1875*, Gante, Laconti, 1981, 810 p.
- BERNAL MARTÍNEZ, JOSÉ MARIANO; LÓPEZ MARTÍNEZ, DAMIÁN: “La Junta para Ampliación de Estudios (JAE) y la enseñanza de la ciencia para todos en España”, en *Revista de educación*, N° Extra 1, 2007 (Ejemplar dedicado a: Reformas e innovaciones educativas (España, 1907-1939)), pp. 215-240.
- BERNAL MUÑOZ, JOSÉ LUIS: *Tiempo, forma y color, el arte en la literatura de Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, 171 p.
- BERUETE Y MORET, AURELIANO: *Emilio Sala*, Barcelona, Ediciones Thomas, 1911, 7 p.
- BERUETE Y MORET, AURELIANO: *Velázquez en el Museo del Prado*, Barcelona, J. Thomas, 1940, 48 p.
- BERUETE, A: *Martín Rico*, Madrid, Rev. Cultura Española, 1908, 29 p.
- BETRÁN, RAMÓN: *Leon Battista Alberti y la teoría de la creación artística en el Renacimiento*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1992, 302 p.
- BEYER, ANDREAS: *Die Kunst des Klassicismus und der Romantik*, München, C.H. Beck OHG, 2011, 129 p.
- BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO: *Etruria-Roma*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2000, 489 p.
- BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO: *Grecia*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 1998, 130 p.

BIETOLETTI, SILVESTRA: *Neoclassicism and Romanticism*, Florencia, Giunti Editore, 2005, 195 p.

BILBENY, NORBERT: *Sócrates: el saber como ética*, Barcelona, Península, 1998, 140 p.

BINDMAN, DAVID: *William Blake. His Arts and Times*, Londres, The Yale Center: The Art Gallery, 1982, 192 p.

BIROT, PIERRE: *Tratado de Geografía Física en general*, Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1973, 475 p.

BLACK, JEREMY: *The grand tour in the Eighteenth century*, Gloucester, Alan Sutton, 1997, 355 p.

BLACKWELL, MARK: “The sublimity of taste in Edmund Burke’s “A philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the sublime and beautiful”, en *Philological Quarterly*, vol. 82, nº 3, 2003, pp. 325-347.

BLANCO FREIJEIRO, ANTONIO: *Arte griego*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, 404 p.

BLANCO FREIJEIRO, ANTONIO: *Mosaicos romanos de Itálica*, Madrid, Instituto Español de Arqueología Rodrigo Caro, 1978, 66p.

BLANKERT, ALBERT: *Vermeer: obra completa*, Barcelona, Polígrafa, 2007, 238 p.

BLAS RELAÑO, JORGE: “Música y dimensiones oníricas en el romanticismo alemán: de Wilhelm Heinrich Wackenroder y a ETA Hoffmann”, en *Espacios y tiempo de lo fantástico: una mirada desde el siglo XXI*, coord. por Pilar Andrade Boué, Arno Gimber, María Goicoechea de Jorge, 2012, pp. 61-76.

BLASCO GIL, YOLANDA: “Vicente Santamaría de Paredes, político y administrativista”, en *La enseñanza del derecho en el siglo XX: homenaje a Mariano Peset* / coord. por Adela Mora Cañada, Madrid, Dykinson, 2004, pp. 45-80.

BLOOM, HAROLD: *Los poetas visionarios del romanticismo inglés: Blake, Byron, Shelley, Keats*, Barcelona, Barral, 1974, 524 p.

BOARDMAN, JOHN: *El arte griego*, Barcelona, Destino, 2002, 304 p.

BOERLIN-BRODBECK, YVONNE: *Caspar Wolf (1735-1783). Landschaft Im Vorfeld Der Romantik*, Basilea: Kunstmuseum, 1988, 200 p.

BOIRA MAIQUES, JOSEP VICENT: *València i Barcelona: retorn al futur: l'Exposició Regional de 1909*, València, Edicions 3 i 4, 2006, 171 p.

BONED COLERA, ANA: “Felipe Sánchez Román Gallifa: semblanza humanitaria de un político republicano”, en *Cuadernos republicanos*, Nº 33, 1998, pp. 73-84.

- BONET CORREA, ANTONIO: *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, 283 p.
- BONET DELGADO, LLORENÇ: *Karl Friedrich Schinkel*, Rivas-Vaciamadrid, A. ASPPAN, 2003, 80 p.
- BONET SOLVES, VICTORIA: “José Gallel y Beltrán: perspectivas y paisajes, una profesión”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, N.º. 2, 1991, pp. 69-72.
- BOUILLET, MARIE NICOLAS: *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Carolina del Sur, Nabu Press, 1842, p. 1036.
- BOURGEOIS, BERNARD: “Lo bello y el bien en Kant”, en *Anuario filosófico*, vol. 26, n.º 1, 1993, pp. 139-154.
- BOWLER, PETER J.: *Charles Darwin: el hombre y su influencia*, Madrid, Alianza, 1995, 271 p.
- BOZAL, VALERIANO: *Johannes Vermeer de Delft*, Madrid, TF Editores, 2002, 309 p.
- BOZAL, VALERIANO: “El grabado en España. Siglos XIX y XX”, en *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, T. XXXII, pp. 132-137.
- BRADFORD, RICHARD: *The complete critical guide to John Milton*, London, Routledge, 2001, 215 p.
- BRANDI, CESARE: *Giotto*, Barcelona, Carroggio, 1984, 191 p.
- BREHIER, EMILE: *La filosofía de Plotino*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 254 p.
- BRETZ, MARY LEE: *La evolución novelística de Pío Baroja*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1979, 470 p.
- BRIHUEGA, JAIME: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Istmo D.L, 1981, 582 p.
- BRIOSO SÁNCHEZ, MÁXIMO: *Bucólicos griegos*, Madrid, Editorial Akal, 1986, 416 p.
- BROWN, CEDRIC: *John Milton: a literary life*, Basingstoke, Macmillan Press, 1995, 212 p.
- BROWN, MARSHALL: *Preromanticism*, California, Stanford University Press, 1991, 500 p.
- BROWN, DAVID BLAYNEY: *Romanticism*, Londres, Phaidon, 2001, 448 p.
- BRUN, CARL: “Ludwig Vogel” en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, pp. 116-120.

BRUYN, GÜNTER DE: *Das Lebes des Jean Paul Friedrich Richter*, Frankfurt am Main, Fischer, 1976, 408 p.

BRYSON, PHILIP J.: *The economics of Henry George: history's rehabilitation of America's greatest early economist*, New York, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, 236 p.

BULLÓN DE MENDOZA, ALFONSO: *La primera guerra carlista*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1992, Tesis Doctoral, 1221 p.

BURCKHARDT, JACOB: "El descubrimiento del mundo y del hombre" en *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Editorial Edaf, 1996, pp. 251-306.

BURCKHARDT, JACOB: *Rubens*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1950, 298 p.

BURKE, PETER: *El Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1993, 121 p.

BURWICK, FREDERICK: *Thomas de Quincey: knowledge and power*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave, 2001, 192 p.

CABALLERO CARRILLO, MARIA ROSARIO: "El primer Manual de Historia del Arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos", en *Imafronte*, N.º. 15, 2000-2001, pp. 17-28.

CABARGA, J.S: *Agustin Riancho. 1841-1929. Exposicion Antologica*, Madrid: Museo Español de Arte Contemporaneo, 1973, 127 p.

CABET, ÉTIENNE: *Revolución de 1830, y situación presente de la Francia*, Barcelona, Don Antonio Bergnes y Compañía, 1839, 319 p.

CABRA LOREDO, MARIA DOLORES: *La Ilustración de Madrid. Textos de Gustavo Adolfo Becquer Acompañados de Dibujos de Valeriano*, Madrid, El Museo Universal, 1983, 303 p.

CABRA LOREDO, MARIA DOLORES: *Misiones pedagógicas: septiembre de 1931-diciembre de 1933*, Madrid, El Museo Universal, 1992, 227 p.

CABRERIZO PLAZA, FLORENCIO JESÚS: *La institución libre de enseñanza en Valencia: Alfredo Calderón y Arana: vida, obra y pensamiento*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Ciencias de la Educación, [1979], 1055 p., Tesis Doctoral.

CABRILLO RODRIGUEZ, FRANCISCO: *El programa de Economía Política de D. Laureano Figuerola*, Moneda y crédito, N.º 162, 1982, 49 p.

CALVO SERRALLER, FRANCISCO: *Eugenio Lucas Velázquez en la Habana*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, D.L. 1996, 149 p.

CALVO, SERRALLER, F: *Velázquez*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado, 67 p.

CAMESASCA, ETTORE: *Mantegna*, Florencia, Scala, 1992, 79 p.

CAMÓN AZNAR, JOSÉ: *Francisco de Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981, 4v., 1296 p.

CAMPBELL, MICHAEL; MARTINEZ MORO, JUAN: *John Martin, 1789-1854: la oscuridad visible: estampas y dibujos de la colección Campbell*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2006, 637 p.

CAMPO ALANGE, MARIA LAFFITTE: *Concepción Arenal: 1820/1893: estudio biográfico documenta*, Madrid, Revista de Occidente, 1973, 403 p.

CANNON DOROTHY, F.: *Vida de Santiago Ramón y Cajal: explorador del cerebro humano*, México, Biografías Ganesa, 1951, 285 p.

CANTÓN MAYO, ISABEL: "Manuel Bartolomé Cossío y la Fundación Sierra-Pambley", en *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 29, Nº 76, 1989, pp. 1-16.

CANTÓN MAYO, ISABEL: "Ricardo Rubio, Patrono de la Fundación "Sierra-Pambley", en *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 31, Nº 83-84, 1991, pp. 59-74.

CAPDEVILA Y GILI, ANTONIO: *La correspondencia entre A. von Haller y Antonio Capdevila*, Valencia, Universitat de València, 1996, 135 p.

CAPELLÁN DE MIGUEL, GONZALO: *Gumersindo de Azcárate: biografía intelectual*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2005, 424 p.

CAPKOVÁ, DAGMAR: "Rasgos fundamentales de la teoría de la actividad humana en Comenio", en *Revista Educación y Pedagogía*, Vol. 19, Nº. 47, 2007 (Ejemplar dedicado a: Juan Amós Comenio), pp. 63-70.

CAPPELLETTI, ÁNGEL: *El socialismo utópico*, Rosario (Argentina), Grupo editor de Estudios Sociales, 1968, 268 p.

CARANTOÑA ÁLVAREZ, FRANCISCO; AGUADO CABEZAS, ELENA: *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX: los Sierra Pambley y su tiempo*, Madrid, Biblioteca Nueva; León: Universidad de León: Fundación Sierra Pambley, D.L. 2008, 533 p.

CARBALLO, BORJA: *El ensanche de Madrid: Historia de una capital*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2008, 487 p.

CARPINTERO, HELIO: *Luis Simarro: de la psicología científica al compromiso ético*, València, Universitat de València, 2014, 247 p.

CARRÀ, MASSIMO: *La obra completa pictórica de Braque de la descomposición cubista a la recuperación del objeto 1908-1929*, Barcelona, Noguer, 1976, 111 p.

CARRASAT, PATRICIA FRIDE; MARCADÉ, I: *Movimientos de la pintura*, Barcelona, Vox, 2005, 240 p.

CARRASCO CONDE, ANA: “Panteísmo y panenteísmo: Schelling, Schlegel y la polémica en torno al panteísmo”, en *Daimon: Revista de filosofía*, nº 54, 2011, pp. 93-110.

CARRETERO REBES, SALVADOR: *Agustin de Riancho. 1841-1929*, Santander, Ayuntamiento de Santander, 1997, 132 p.

CARTER, GEORGE: *Man and the land*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968, 588 p.

CARUS, CARL GUSTAV: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Madrid, Visor, 1992, 268 p.

CARUS, CARL GUSTAV: *Viaje a la isla de Rügen: tras las huellas de Caspar David Friedrich*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2008, 70 p.

CASSIRER, ERNST: *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 497 p.

CASTAÑO, ANTONIA: *Ignacio Pinazo: los inicios de la pintura moderna*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005, 315 p.

CASTELLÓ-JOUBERT, VALERIA: “La comprensión de la naturaleza, Maeterlincktrafactor de Novalis”, en *Filología*, nº 1, 2004-2005, pp. 73-81.

CASTILLO GARCÍA, JOSÉ VICENTE: *La política de los camaleones. Los conservadores valencianos durante la Restauración (1875-1923)*, Valencia, Universitat de València, 2002, 163 p.

CASTILLO, LAMBERTO A.: “La Sierra, la villa y el castillo de Corbera”, en *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*, Año 7, Nº. 27, 1959, pp. 149-154.

CATALÀ GORGUES, MIGUEL ÁNGEL: “A propósito del pintor y profesor Salustiano Asenjo Arozamena: dibujos satíricos y una visita inédita del antiguo Museo de Bellas Artes”, en *Archivo de arte valenciano*, Nº. 88, 2007, pp. 125-151.

CAVEDA Y NAVA, JOSÉ: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, s.n., 1867 (Imprenta de Manuel Tello), 2 v., 791 p.

CAYO CORNELIO, TACITO: *De las costumbres, sitios y pueblos de la Germania* (recurso electrónico), Santa Fe, El Cid Editor, 2004, 57 p.

CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, ALFONSO DE: “Don Santiago de Tejada y Santamaría”, en *Graccurreis: Revista de estudios alfareños*, nº 10, 2000, pp. 51-66.

CECCHI, DORETTA; ROETHLISBERGER, MARCEL; ALCÁNTARA, FRANCISCO: *La obra pictórica completa de Claudio de Lorena*, Barcelona, Noguer, 1982, 128 p.

CHAMBERS, E.K: *William Shakespeare: a study of facts and problems*, Oxford, Clarendon Press, 1988, 602 p.

CHASTEL, ANDRÉ: *El Renacimiento italiano*, Madrid, Akal, 2005, 830 p.

CHATELET, FRANÇOIS: *El pensamiento de Platón*, Barcelona: Labor, 1995, 162 p.

CHECA CREMADES, FERNANDO: *Velázquez: obra completa*, Barcelona, Electa, cop. 2008, 222 p.

CHESSEX, P: *Images of the Grand Tour. Louis Ducros 1748-1810*, Ginebra, Editions du Tricorne, 1985, 111 p.

CHESTERTON, G. K: *William Blake*, Sevilla, Espuela de Plata, 2010, 246 p.

CHESTERTON, GILBERT KEITH: *Santo Tomás de Aquino*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 188 p.

CHEYNE, GEORGE J.G.: *Ensayos sobre Joaquín Costa y su época*, Madrid, Fundación Joaquín Costa, 1992, 148 p.

CHIARINI, PAOLO: *Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, Roma, Artemide Edizioni, cop. 1994, 367 p.

CHUECA GOITIA, FERNANDO: *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1949, 457 p.

CID PRIEGO, CARLOS: *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1956, 113 p.

CLARK REEDER, JANE: *The Villa of Livia ad Gallinas Albas: A study in the Augustan Villa and garden* (Archeological Transatlantica Series), Providence (EE.UU), Joukowsky Institute for Archaeology & the Ancient World, 2001, 138 p.

CLARK, KENNETH: *Leonardo da Vinci*, Madrid, Alianza, 1986, 141 p.

CLARKE, M: *Corot and the Art of Landscape*, Londres, British Museum Pres, 1991, 180 p.

CLAVAL, PAUL: *Evolución de la Geografía Humana*, Barcelona, Oikos-Tau Editorial, 1974, 240 p.

CLEMENT, RUSSELL T: *Neo-impressionist painters: a sourcebook on Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Signac, Theo Van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Maximilien Luce, and Albert Dubois-Pillet*, Westport (EE.UU), Greenwood Press, 1999, 403 p.

COLTMAN, VICKY; LLOYD, STEPHEN: *Henry Raeburn: context, reception and reputation*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, 388 p.

COMAS Y ARQUES, AUGUSTO: *Discursos leídos en la Universidad Central por D. Augusto Comas y Arqués abogado de los tribunales nacionales y del ilustre colegio de esta corte, y Catedrático de Auxiliar de la Facultad de Derecho de esta universidad al recibir las investiduras de Doctor, en las Facultades de Filosofía y Derecho, Secciones de Administración y Jurisprudencia*, Madrid, 1862.

CONISBEE PHILIP: *Joseph Vernet. 1714-1789*, Paris, Musée de la Marine, 1976, 123 p.

CONTRERAS PELÁEZ, FRANCISCO JOSÉ: *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, 190 p.

CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, JUAN DE: “Don Luis de la Cruz, pintor de cámara de Fernando VII”, en *El Museo Canario*, N.º. 6, 16, 1945, pp. 1-12.

CORAZÓN, RAFAEL: *Agnosticismo (Recurso electrónico): raíces, actitudes y consecuencias*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, D.L. 1997, 186 p.

COSTAS COMESAÑA, ANTÓN: *Laureano Figuerola i Ballester: moralista y reformador, Papeles y memorias de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, N.º. 11, 2003 (Ejemplar dedicado a: La Real Academia y la peseta), pp.238-243.

COURTOT, ROLAND: “Los dibujos de trabajo de campo de la Escuela francesa de Geografía (Paul Vidal de la Blache y Pierre Deffontaines)”, en *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, n.º 70, 2010, pp. 85-100.

COURTOT, ROLAND: “Un voyage de Paul Vidal de la Blache en Espagne dans la huerta de Valence (1960)”, en *Historia, clima y paisaje: estudios geográficos en memoria del profesor Antonio López Gómez*, 2004, pp. 449-456.

COY-YII, RAMÓN: “Aproximación a la labor mineralógica de Salvador Calderón y Arana”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, N.º 9, 1989, pp. 91-101.

CRAEMER-RUEGENBERG, INGRID: *Alberto Magno*, Barcelona, Herder, 1985, 165 p.

CRANSTON, MAURICE: *John Locke: a biography*, Oxford, Oxford University Press, 1985, 500 p.

CRESPO CABORNERO, JUAN A.: *Democratización y reforma social en Adolfo A. Buylla: economía, derecho, pedagogía, ética e historia social*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, 295 p.

CRESPO, ÁNGEL: *El duque de Rivas*, Madrid, Júcar, 1986, 209 p.

CROCE, BENEDETTO: *La filosofía di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1965, 322 p.

CROSS, DAVID: *A striking likeness: the life of George Romney*, Brookfield, Ashgate, 2000, 258 p.

CRUZ, FRANCISCO: "Estética de lo sublime" en *Analecta: revista de humanidades*, nº1, 2006, pp. 135-142.

CRUZ, JOSE IGNACIO: *Las colonias escolares valencianas (1906-1936): un ejemplo de renovación educativa*, Valencia, Universitat de Valencia, Departamento de Educación Comparada e Historia de la Educación, 2012, 199 p.

CRUZ, JOSE IGNACIO: *Masonería e Ilustración: del siglo de las luces a la actualidad*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, 203 p.

CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO: *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885, 341 p.

CRUZADA VILLAAMIL, GREGORIO: *Rubens: diplomático español: sus viajes a España y noticia de sus cuadros, según los inventarios de las Casas Reales de Austria y de Borbón*, Madrid, Casa Editorial de Medina y Navarro, 1874, 386 p.

CUCHLAINE, KING: *Geografía física*, Barcelona, Oikos Tau Editorial, 1984, 544 p.

CUCÓ, ALFONS: *El Valencianismo política: 1834-1976*, Valencia, Editorial Garbí, 1971, 472 p.

CUENCA, FRANCISCO; VILLAESPESA, FRANCISCO: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, Cuenca, La Habana, Rambla y Bouza, 1923, 417 p.

CUSCÓ I CLARASSÓ, JOAN: *Francesc Xavier Llorens i Barba i el pensament filosòfic a Catalunya*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 1999, 225 p.

DAIX, PIERRE: *Picasso*, Barcelona, Editorial Planeta, 1991, 151 p.

DANIEL, SERGEI: *Claude Lorrain (Recurso electrónico)*, New York, Parkstone International, 2012, 255 p.

DARWIN, FRANCIS: *Charles Darwin, autobiografía y cartas escogidas*, Madrid, Alianza, 1984, 260 p.

DAUDET, ALPHONSE: *Tartarin sur Les Alpes: nouveaux exploits du héros tarasconnais*, Paris, J'ai Lu, 1972, 186 p.

- DAVIES, HUGH SYKES: *Thomas de Quincey*, Harlow, (Essex): Longman Group, 1972, 38 p.
- DEARDEN, JAMES: *John Ruskin: an illustrated life of John Ruskin, 1819-1900*, Aylesbury, Shire, 2004, 64 p.
- DELEUZE, GILES: *Empirismo y subjetividad*, Barcelona, Gedisa, 1996, 148 p.
- DELEUZE, GILLES: *Spinoza: filosofía práctica*, Barcelona, Tusquets, 1984, 169 p.
- DELGADO CRIADO, BUENAVENTURA: *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)*, Madrid, Fundación Santa María-Ediciones SM, 1994, 977 p.
- DERRUAU, MAX: *Geografía Humana*, Barcelona, Vicens Vives, 1985, 477 p.
- DESCHARNES, ROBERT: *Salvador Dalí*, Koeln, Benedikt Taschen, 1992, 224 p.
- DÍAZ DE CERIO, FRANCO: *Fernando de Castro: filósofo de la historia, 1814-1874*, León, Centro de Estudios e Investigación 'San Isidoro', 1970, 557 p.
- DÍAZ SAMPEDRO, BRAULIO: "Lorenzo Arrazola: semblanza de un gran político y un gran jurista", en *Cuadernos de Historia del Derecho*, nº 11, 2004, pp. 119-139.
- DÍEZ, JOSÉ LUIS: *Carlos de Haes (1826-1898)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002, 417 p.
- DÍEZ, JOSÉ LUIS: *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 501 p.
- DIOSDADO GÓMEZ, CONCEPCIÓN: "Novalis: la coherencia entre su vida y su pensamiento", en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 2, 2003, pp. 185-196.
- DODDS, E.R: *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza, 1980, 292 p.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, ANA: *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, 138 p.
- DOMINGUEZ UCETA, ENRIQUE: "Selva Negra", en *Viajes National Geographic*, nº 138, 2011, pp. 54-65.
- DOMINGUEZ, ATILANO: *Biografías de Spinoza* (selección, traducción, introducción y notas por Atilano Dominguez), Madrid, Alianza, 1995, 297 p.
- DREYMÜLLER, CECILIA: "La Selva Negra", en *Viajes National Geographic*, nº 114, 2009, pp. 54-63.
- DUBE, WOLF-DIETER: *Los expresionistas*, Barcelona, Destino, 1997, 215 p.

DÜCKERS, ROB; ROELOFS PIETER: *The Limbourg brothers [Recurso electrónico]: reflections on the origins and the legacy of three illuminators from Nijmegen*, Leiden, Boston, Brill, 2009, 216 p.

DURÁ OJEA, V.: “Els paisatgistes romàntics”, en *Artistes Catalans. Pintors. Romanticisme i Realisme en el segle XIX*. Barcelona, 2008, pp. 64-85

DURA OJEA, VICTORIA: *Catàleg del Museu de la Reial Academia de Belles Arts de San Jordi III. Dibuixos de Lluís Rigalt*, Barcelona, Reial Academia Catalana Belles Arts, 2002, 263 p.

DUROZOI, GERARD: *El Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, 307 p.

DURRANI, OSMAN: “Richter, Adrian Ludwig” en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, pp. 943-946.

DURRANI, OSMAN: “Spitweg, Karl” en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, pp. 1081-1083.

DURRANT, GEOFFREY: *William Wordsworth*, Cambridge, Cambridge University, 1979, 161 p.

DUVAL, AMAURY: *El taller de Ingres*, Buenos Aires, El Ateneo, 1944, 318 p.

ECHANO BASALDÚA, JAVIER: *Augusto Comte (1798-1857)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997, 94 p.

ECKER, ALEXANDER: *Lorenz Oken, a Biographical Sketch, Or, "In Memoriam" of the Centenary of His Birth*, Memphis, General Books LLC, 2009, 164 p.

ECKERMAN, JOHANN PETER: *Conversaciones con Goethe: en los últimos años de su vida*, Barcelona, Acantilado, 2005, 1003 p.

ELGER, DIETMAR: *Expresionismo: una revolución artística alemana*, Köln, Benedikt Taschen, 1990, 255 p.

ELORDUY, CARMELO: *Libro de los cambios*, Madrid, Editora Nacional, 1983, 320 p.

ELORZA GUINEA, JUAN CARLOS: *Dióscoro Puebla (1831-1901)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, D.L. 1993, 152 p.

ENGELS, FRIEDRICH: *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Ricardo Aguilera, 1989, 115 p.

ENZENSBERGER, ULRICH: *Georg Forster: Weltumsegler und Revolutionaer*, Berlin, Klaus Wagenbach, 1979, 188 p.

ESCUADERO ZAMORA, GABINO; GONZÁLEZ REGIDOR, JESÚS: “Aportación al conocimiento de la figura de Pascual Carrión”, en *Agricultura y sociedad*, Nº 5, 1977, pp. 244-254.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *El Pintor Emilio Sala y Su Obra*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1975, 288 p.

ESPÍ VALDES, ADRIÀ: *Siglo y medio de pintura alicantina: [exposició] del 5 al 30 de noviembre de 1973*, Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1973, 144 p.

ESPÍ VALDÉS, ADRIÀ: *Vida y obra del pintor Gisbert. Un quehacer artístico de alcance internacional que abarcó toda la segunda mitad del siglo XIX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1971, 179 p.

ESPOSITO, DONATO; SMILES, SAM: *Sir Joshua Reynolds: the acquisition of genius*, Bristol, Sansom & Company: The Univeristy of Plymouth: Plymouth City Museum and Art Gallery, 2009, 200 p.

FAGGIN, GIUSEPPE: *Meister Eckhart y la mística medieval alemana*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1953, 401 p.

FAIRER, DAVID: *The poetry of Alexander Pope*, Harmondsworth (Gran Bretaña), Penguin Books, 1989, 159 p.

FALGUERAS, IGNACIO: *Los comienzos filosóficos de Schelling*, Málaga, Universidad de Málaga-Servicios de Publicaciones, 1988, 158 p.

FANO MARTÍNEZ, MIGUEL A.: “Los inicios de la investigación sobre el Mesolítico en el Cantábrico occidental: la contribución de Hugo Obermaier”, en *Archæia: Revista de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología*, Vol. 3, Nº 3-5, 2003-2005 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Victoria Cabrera Valdés), pp. 231-239.

FARINELLI, ARTURO: *Viajes por España y Portugal: desde la Edad Media hasta el siglo XX: divagaciones bibliográficas*, Madrid, (s.n), 1920, 511 p.

FARRINGTON, BENJAMIN: *Francis Bacon, filósofo de la revolución industrial*, Madrid, Endymión, 1991, 196 p.

FELDKAMP, RONALD: *Theo Van Rysselberghe 1862-1926*, Bruxelles, Ed. Racine, 2003, 535 p.

FERNÁNDEZ CANTOS, JOSÉ LUIS: *Ley General de Educación: espíritu y realidad de la reforma educativa española*, Salamanca, Sígueme, 1971, 626 p.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, ELOY: *Educación y revolución en Joaquín Costa*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969, 180 p.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, JOSÉ: “El asunto religioso en la obra del pintor romántico sevillano José María Romero”, en *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, nº 3, 1990, pp. 199-208.

FERNÁNDEZ RIQUELME, SERGIO: *Pluralismo social, posibilidad técnica y legitimación política [Recurso Electrónico] a propósito de la fórmula corporativa de León Dugui*, México, D. F, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, Nº 58, pp. 41-66.

FERNÁNDEZ TRILLO, MANUEL: GÓMEZ MOLLEDA, MARIA DOLORES (dir.): *La desamortización de Madoz en las Cortes del Bienio Progresista*, Salamanca, Universidad de Salamanca: Departamento de Historia Contemporánea, 1981, 1266 p. (Memoria de Licenciatura).

FERNÁNDEZ-MIRANDA CAMPOAMOR, CARMEN: *Vicente Santamaría de Paredes, Juristas y políticos madrileños del siglo XIX* / coord. por María del Carmen Bolaños Mejías, Madrid, Editorial Colex, 2009, pp. 143-200.

FERRATER MORA, JOSÉ: *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1994, 3830 p.

FERRER ESCRIVÀ, VICENTA: *Josep Serrano Simeón*, Paiporta, Denes, 1998, 43 p.

FERRERA, CARLOS: *La frontera democrática del liberalismo, Segismundo Moret: (1838-1913)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, 317 p.

FERRETTI, FEDERICO: “Europa y Occidente en la Nueva Geografía universal de Elisée Reclus”, en *Germinal: revista de estudios libertarios*, nº 7, 2009, pp. 27-54.

FIGES, ORLANDO: *Crimea: la primera gran guerra*, Barcelona, Edhasa, 2012, 767 p.

FISCHER, BERND: *Das Eigene und das Eigentliche: Klopstock, Herder, Fichte, Kleist, Episoden aus der Konstructiongeschichte nationaler Intentionalitaeten*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, 351 p.

FLAMARIQUE, LOURDES: *Schleiermacher: la filosofía frente al enigma del hombre*, Navarra, Universidad de Navarra. EUNSA, 1999, 308 p.

FONTÁN DEL JUNCO, MANUEL: *Significado de lo estético: crítica del juicio y filosofía de Kant*, Barañáin, Ediciones Universidad de Navarra, 1994, 704 p.

FONTBONA, FRANCESC: “Del neoclassicisme a la restauració: 1808-1888”, en *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1983, T. VI, pp. 102.

FONTCUBERTA, JOSÉ ANDRÉS DE: *Socialismo utópico español*, Madrid, Alianza, 1970, 240 p.

FORMENT GIDALD, EUDALDO: *Santo Tomás de Aquino*, Barcelona, Ariel, 2007, 318 p.

FOSSI, GLORIA: *Filippo Lippi*, Florencia, Scala, 1989, 79 p.

- FOSTER, KENELM: *Petrarca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1989, 272 p.
- FOULCHÉ DELSBOSC, RAYMOND: *Bibliographie des Voyages en Espagne et en Portugal*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1991, 370 p.
- FRANKFORT, HENRI: *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*, Madrid, Cátedra, 1982, 464 p.
- FREGOLENT, ALESSANDRA: *Los vedutistas: Canaletto, Bellotto, Guardi, Marieschi, Carlevarisis*, Madrid, Electa, 2001, 143 p.
- FUENTE MONGE, GREGORIO DE LA; SERRANO GARCIA, RAFAEL: *La revolución gloriosa: un ensayo de regeneración nacional (1868-1874): antología de textos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, 414 p.
- FUENTES ANDRÉS, F. DE LA; PENA LÓPEZ, MARIA DEL CARMEN; LÓPEZ VÁZQUEZ, J.M: *Pedro Pérez de Castro 1823-1902. Pintor, Acuarelista y Litógrafo*, La Coruña, Museo de Bellas Artes a Coruña, 1992, 111 p.
- FUENTES, F. DE LA: *Jenaro Pérez Villaamil Dibujante. El Viaje a Galicia de 1849*, La Coruña: Ministerio de Cultura, 1988, 68 p.
- FUNKE, GERHARD: *Reivindicación de Krause*, Madrid, Fundación Friedrich Ebert; Instituto Fe y Secularidad; Instituto Alemán de Cultura, 1982, 139 p.
- FURBANK, PHILIP NICHOLAS: *Diderot: biografía crítica*, Barcelona, Emecé, 1994, 522 p.
- GALÁN Y GUTIÉRREZ, EUSTAQUIO: *La filosofía política de Santo Tomás de Aquino*, Madrid, Revista de Derecho Privado, 1945, 231 p.
- GALERA ANDREU, PEDRO; GARCÍA-LOMAS HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS: *David Roberts: Egipto y Tierra Santa*, Jaén, Fundación Caja Rural Jaén, 2009, 45 p.
- GALLARDO FERNÁNDEZ, ISABEL MARÍA: *Un krauso-institucionalista de última hora, José Deleito y Piñuela: vida, obra y pensamiento*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Ciencias de la Educación, 1989, 870 p., Tesis Doctoral.
- GALLEGOS HUERTAS, P: Kant. "La sensibilización de lo suprasensible en lo bello", en *Alfa: Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, vol. 2, nº 3, 1998, pp. 53-72.
- GAMARRA ARAGONÉS, ANA: *Mujeres y lenguas extranjeras para el comercio en el siglo XIX español*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, 108 p.
- GAMBÓN PLANA, MARCELINO: *Biografía y bibliografía de D. Joaquín Costa*, Huesca, Gambón, 1911, 89 p.

GARCÍA ALMIÑANA, EUGENIO: *Aspectos geográficos e históricos del valle de Aguas Vivas: (base para un estudio etnológico)*/ tesis de licenciatura, Valencia: Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1978, 247 p.

GARCIA CASTAÑEDA, SALVADOR: *Literatura de viajes: el viejo mundo y el nuevo*, Madrid, Castalia, 1999, 307 p.

GARCIA COSMEN, CARMEN: *William Hogarth en el 300 Aniversario*, Oviedo, Caja de Asturias, 1997, 218 p.

GARCÍA DEL DUJO, ÁNGEL: *Museo Pedagógico Nacional (1882-1941): teoría educativa y desarrollo histórico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Instituto de Ciencias de la Educación, 1985, 191 p.

GARCÍA GÓMEZ- HERAS, JOSE MARÍA: “Friedrich D.E. Schleiermahcher o La interpretación romántica de la religión y del cristianismo”, en *Burgense: Collectanea Scientifica*, vol. 10, nº 0, 1969, pp. 445-467.

GARCÍA GÓMEZ, EMILIO: “Don Julián Ribera y Tarragó”, en *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, Vol. 2, Nº 1, 1934, pp. 1-8.

GARCÍA MELERO, JOSE ENRIQUE: *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, 461 p.

GARCIA MIÑOR, A.: *El Pintor Darío de Regoyos y Su Epoca*, Oviedo, Diputacion, 1958, 144 p.

GARCIA MORENTE, MANUEL: *La filosofía de Kant: (una introducción a la filosofía)*, Madrid: Espasa-Calpe, imp. 1975, 210 p.

GARCIA NINET, ANTONIO: *Descartes*, Valencia: Imp. Nacher, D. L. 2010, 472 p.

GARCÍA RODRÍGUEZ, JOSÉ MARÍA: *Guerra de la Independencia: ensayo histórico-político de una epopeya española*, Barcelona, Luis de Caralt, 1945, 792 p.

GARCÍA SAN MIGUEL, LUIS: *El pensamiento de Leopoldo Alas "Clarín"*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987, 340 p.

GARCIA SÁNCHEZ, JAVIER: *Hölderlin y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979, 159 p.

GARCIA WIDSTÄDT, INGRID: “La presencia de ETA Hoffmann en Gustavo Adolfo Becquer: una fantasía romántica”, en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 6, 2004, pp. 155-164.

GARCIA WIDSTÄDT, INGRID: “Ludwig Tieck y sus intentos de renovación de la literatura medieval alemana”, en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 13, 2007, pp. 329-336.

GARCIA, ÁNGELA: “La estructura escénica en los cuentos-comedia de Ludwig Tieck”, en *Revista de filología alemana*, nº 12, 2004, pp. 85-98.

GARCÍA, CARMEN: *Génesis del sistema educativo liberal en España: del Informe Quintana a la Ley Moyano (1813-1857)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994, 304 p.

GARÍN, EUGENIO: *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986, 267 p.

GARRUT, JOSEP MARIA: *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, pp. 68-69.

GASKILL, HOWARD: *The poems of Ossian and Related Works*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1996, 573 p.

GASPAROTTI, ROMANO: “De Platón a Sócrates y de Sócrates a Platón. El círculo de identidad y diferencia como cuestión originaria de la filosofía”, en *Sócrates y Platón: La identidad en sí misma diferente y la cuestión de lo divino al comienzo de la filosofía griega*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1996, pp. 16-19.

GEIGER, LUDWIG: “Friedrich Unger”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, Leipzig 1895, pp. 291–293.

GENOVÉS AMORÓS, VICENTE: “Salustiano Asenjo y sus cartas (con ilustraciones) a Cirilo Amorós”, en *Archivo de arte valenciano*, N.º. 66, 1985, pp. 97-100.

GIBSON, IAN: *La vida desafortada de Dalí*, Barcelona: Anagrama, D.L. 1998, 957 p.

GIL SALINAS, RAFAEL: *Aproximación al estudio de un pintor desconocido: Asensio Juliá*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, 1985, 303 p., Tesis de licenciatura realizada por Rafael Gil Salinas; dirigida por Carmen Gracia Beneyto.

GIL SALINAS, RAFAEL: *Asensi Julià: el deixeble de Goya*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució valenciana d'estudis i investigació, 1990, 178 p.

GIL SALINAS, RAFAEL: *La colección artística del Ateneo Mercantil de Valencia*, Valencia, Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni Artístic, Departament de Prehistòria i Arqueologia, Universitat 1998, 235 p.

GIL SALINAS, RAFAEL; MILLÁN, MARIA JOSÉ: *El Ateneo Mercantil y la exposición valenciana de 1909: el espectáculo de la modernidad o la modernidad como espectáculo*, Valencia, Ateneo Mercantil de Valencia, 2009, 301 p.

GIMÉNEZ CRUZ, ANTONIO: *La España Pintoresca de David Roberts: el Viaje y los Grabados del Pintor*, Málaga: Universidad de Málaga, 2002, 471 p.

GINER DE LOS RIOS, FRANCISCO, AZCÁRATE, PABLO: *Sanz del Río: (1814-1869)*, Madrid, Tecnos, 1969, 415 p.

GINER DE LOS RIOS, FRANCISCO; AZCÁRATE, GUMERSINDO DE: *Notas a la Enciclopedia jurídica de Enrique Ahrens*, Madrid, Tecnos, 1985, 378 p.

GINZO FERNÁNDEZ, ARSENIO: *Protestantismo y filosofía: la recepción de la Reforma en la filosofía alemana*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2000, 309 p.

GIRALT I RAVENTÓS, EMILI: *Empresaris, nobles i vinyaters: 50 anys de recerca històrica: escrits seleccionats*, Valencia, Universitat de València, 2002, 481 p.

GISBERT SAMPEDRO, JESÚS: *La recepción del sensualismo francés en España durante los años 1784-1823*, Valencia, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría del Conocimiento, 1986, 171 p.

GIULIANO, ANTONIO: *Etruscos, esplendor de una civilización: frescos, oros, bronces, vasos: las obras maestras del Arte Etrusco*, Madrid, Anaya, 1992, 318 p.

GLICK, THOMAS F.: “Fundaciones americanas y ciencia española: la Fundación del Amo, 1928-1940”, en *Estudios sobre Julio Rey Pastor (1888-1962)*, coord. por Luis Español González, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990, pp. 313-326.

GOLDBERG, NORMAN L.: *John Crome the elder*, Oxford, Phaidon, 1978, 16 p.

GOLDING, JOHN: *El cubismo: una historia y un análisis, 1907-1914*, Madrid, Alianza, 1993, 199 p.

GÓMEZ BENITO, CRISTOBAL: *Joaquín Costa y la modernización de España*, Madrid, Congreso de los Diputados, 2012, 679 p.

GÓMEZ DE LA SERNA, GASPAR: *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, 184 p.

GÓMEZ MORENO, MARÍA ELENA: “Pintura y escultura española del siglo XIX”, en *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, T. XIX, 567 p.

GÓMEZ MORENO, MARIA ELENA: *Leonardo Alenza: (58 dibujos del Museo Romántico)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1977, 44 p.

GÓMEZ ROBLEDO, ANTONIO: *Sócrates y el socratismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, 245 p.

GÓMEZ-LÓPEZ QUIÑONES, ANTONIO: *Políticas de lo sublime en Burke, Kant y Lyotard*, *Afinidades: revista de literatura y pensamiento*, nº 2, 2009, pp. 120-131.

GÓMEZ-SANTOS, MARINO: *Fernando de Castro: su vida, su obra*, Madrid, Fundación Médica Mutua Madrileña, 2009, 261 p.

GOMIS BLANCO, ALBERTO: *Ignacio Bolívar y las ciencias naturales en España*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, 1988, 205 p.

- GONZÁLEZ BLANCO, ANDRÉS: *Marcelino Menéndez Pelayo: (su vida y su obra)*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1912, 157 p.
- GONZÁLEZ CAVADA, ANTONIO: *Segismundo Moret*, Madrid, Purcalla, 1947, 191 p.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ DE SEVILLA, JOSÉ MANUEL: *Hacia una teoría lingüística y literaria de la obra de William Shakespeare*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1989, 2 v., 873 p.
- GONZÁLEZ GUITIÁN, LUIS: *Ramón de La Sagra, utopía y reforma penitenciaria*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro, 1985, 252 p.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS: *Federico de Madrazo y Kuntz*, Barcelona, Editorial Subirana, 1981, 365 p.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS: *Federico Madrazo (1815-1894): exposición. Museo Romántico, (5 de octubre - 13 de noviembre de 1994)*, Madrid, Amigos del Museo Romántico, 1994, 144 p.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, CARLOS: *Mariano Fortuny Marsal*, Barcelona, Diccionario Rafols, 1989, 2v.
- GONZÁLEZ- MONTSE AYXELÀ, CARLOS; PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER; CASTRO MARTÍN, ÁNGEL: *José Villegas, 1844-1921*, Sevilla, Obra Social y Cultural de Cajasur, 2001, 443 p.
- GONZÁLEZ MORENO, BEATRIZ: *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha. Servicio de Publicaciones, 2007, 302 p.
- GONZÁLEZ RUIZ, NICOLAS: *El Duque de Rivas o la fuerza del sino: (el hombre y su época)*, Madrid, ASPAS S.A, 1943, 366 p.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, ENRIQUE: *Joan Lluís Vives: de la escolástica al humanismo*, València, Generalitat Valenciana, 1987, 215 p.
- GONZÁLEZ, CARLOS: *Raimundo de Madrazo. 1841 1920*, Zaragoza, Proedi S.L., 1996, 111 p.
- GORDON, RIVCA: *Hobbema and Heidegger: on truth and beauty* (Recurso Electrónico), New York, Peter Lang Pub., 2008, 144 p.
- GORING, PAUL: *Eighteenth-century literature and cultura*, London, Continuum, 2008, 158 p.
- GRABAR, ANDRÉ: "Los iconoclastas", en *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, Madrid, Akal, 1998, pp. 133-212

GRADOWSKA, ANNA: *Transformaciones de “lo bello” (observaciones desde las perspectivas postmodernas)*, Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, 2006, 243 p.

GRANADA, MIGUEL ÁNGEL: *Giordano Bruno: universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, Herder, 2002, 381 p.

GRAYLING, A.C: *Descartes: la vida de René Descartes y su lugar en su época*, Valencia, Pre-Textos, 2007, 412 p.

GROETHUYSEN BERNARD: *Jean Jacques Rousseau*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 402 p.

GSODAM: “Loos (Joseph) Friedrich” en *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1972, pp. 309-310.

GUARNER, LUIS: *La Renaixença valenciana i Teodor Llorente*, Barcelona, Edicions 62, 1985, 139 p.

GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *Antonio María Esquivel*, Madrid, Instituto Diego Velázquez de Sevilla y Madrid, del C.S.I.C., 1957, 45 p.

GUERRERO LOVILLO, JOSÉ: *Valeriano Bécquer: romántico y andariego, (1833-1870)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1974, 82 p.

GUIZOT, FRANÇOIS: *De la democracia en Francia*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981, 234 p.

GUTIERREZ BUSTOS, RAUL: *Schelling: apuntes biográficos*, Málaga, Edinford, 1990, 222 p.

GUTIERREZ MÁRQUEZ, ANA: *Carlos de Haes en el Museo del Prado, 1826-1898: catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, 422 p.

HAGEN HEIN, WOLFGANG: *Alexander von Humboldt: la vida y la obra*, Ingelheim am Reim, C.H Boeringer Sohn, 1987, 334 p.

HAGEN, ROSE MARIE: *Francisco de Goya, 1746-1828*, Madrid: El País, 2007, 96 p.

HALDEMANN, ANITA; WOLF, CASPAR; WYTTENBACH, JACOB SAMUEL: *Caspar Wolf: Gipfelstürmer zwischen Aufklärung und Romantik*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2009, 191 p.

HANNOOSH, MICHELE: *Painting and the Journal of Eugene Delacroix*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995, 221 p.

HARRISON, J.F.C: *A history of the working men's college 1854-1954*, London, Routledge Library Editions: History of Education, 2007, 256 p.

- HARTLE, ANN: *Michel de Montaigne (Recurso electrónico): accidental philosopher*, Cambridge, UK; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 2003, 303 p.
- HARTMANN, JULIUS: “Hartmann, Ferdinand”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, pp. 682.
- HAYES, JOHN: *The Landscape Paintings of Thomas Gainsborough. A Critical Text and Catalogue Raisonné*, Londres, Sotheby's Publications, 1982, 620 p.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Hegel*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2009, 154 p.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983, 203 p.
- HEILMANN, CH: *Johan Christian Dahl. 1788-1857. Ein Malerfreund Caspar David Friedrichs*, Munich, Edition Lipp, 1988, 281 p.
- HEINRICH, CHRISTOPH: *Claude Monet, 1840- 1926*, Hong Kong, Taschen, 2004, 96 p.
- HEINZ, MARION: *Herder und die philosophie des deutschen idealismus*, Amsterdam, Atlanta (Rodopi), 1997, 345 p.
- HELLERMANN, DOROTHEE VON: *Gerhard von Kügelgen (1772 - 1820)*, Berlin, Reimer, 2001, 416 p.
- HERBERT, ROBERT: *El impresionismo: arte, ocio y sociedad*, Madrid, Alianza, 1989, 324 p.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, ELENA: “Rafael María de Labra y Cadrana (1841-1919): una biografía política”, en *Revista de Indias*, Vol. 54, N° 200, 1994, pp. 107-136.
- HEYS, ALISTAIR: *From Gothic to Romantic: Thomas Chatterton*, Bristol, Redcliffe Press, Limited, 2005, 144 p.
- HIRSCH, AUGUST: “Kieser, Dietrich Georg von”, en: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1882, pp.726–730.
- HOLMES, MEGAN: *Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter*, New Haven, Yale University Press, 1999, 301 p.
- HOLST, CHRISTIAN VON: *Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten Der Natur*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1989, 352 p.
- HOMERO: *La Odisea* (introducción de Manuel Fernández Galiano; traducción de José Manuel Pabón), Madrid, Gredos, 1982, 518 p.
- HONOUR, HUGH: *Horace Walpole*, Harlow (Essex) [etc.], Longman Group, 1970, 40 p.

HONOUR, HUGH: *El romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981 (Ed. Original inglesa: Harmondsworth, 1979).

HUFNAGL, FLORIAN: “Kolbe, Karl Wilhelm“, en *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Dunker und Humboldt, 1969, p. 462

HUGO, VICTOR: *La leyenda de los siglos*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994, 328 p.

HUGO, VICTOR: *Los miserables*, Barcelona, Backlist, 2008, 1262 p.

HUGO, VICTOR: *Noventa y tres*, Buenos Aires, Losada, 2007, 439 p.

HUSSLEIN ARCO, AGNES; GRABNER, SABINE: *Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1865*, Wien, Christian Brandstätter Verlag, 240 p.

HUTTER, HERIBERT: *Julius Schnorr von Carolsfeld: Romisches Portratbuch im Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien, Akademie Der Bildenden Künste, 1973, 87 p.

IGLESIAS, MARIA DEL CARMEN: *El pensamiento de Montesquieu: ciencia y filosofía en el siglo XVIII*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005, 557 p.

INCLÁN GARCÍA ROBÉS, LUIS: “La influencia del Humanismo español en Juan Amós Comenio”, en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. 3, 1989, pp. 537-542.

INGERSOLL-SMOUSE, FLORENCE: *Joseph Vernet: peintre de marine 1714-1789, étude critique et catalogue raisonné avec trois cent cinquante-sept reproductions de son oeuvre*, Paris, Etienne Bignon, 1926, 2v.

INSAUSTI, GABRIEL: *Biographia literaria / Samuel Taylor Coleridge*, Valencia, Pre-Textos, 2010, 725 p.

IRVING, WASHINGTON: *Cuentos de la Alhambra*, Madrid, Espasa Libros, 2011, 291 p.

JACKSON, H.J: *Samuel Taylor Coleridge*, Oxford, Oxford University Press, 1985, 733 p.

JAEGER, WERNER WILHELM: *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, 1151 p.

JAFFE, PATRICIA: *Drawings by George Romney*, Cambridge, University Press, 1977, 76 p.

JÁMBLICO: *Sobre los misterios egipcios*, Madrid, Gredos, 1997, 236 p.

JANÉS NADAL, ALFONSINA: “ETA Hoffmann y el libreto ideal”, en *Estudios filológicos alemanes: revista del Grupo de Investigación Filología Alemana*, nº 4, 2004, pp. 23-40.

- JIMÉNEZ FRAUD, ALFREDO: *Cincuentenario de la Residencia de Estudiantes: 1910-1960*, Oxford, 1960, 96 p.
- JIRKU, BRIGITTE; RODRIGUEZ GONZALEZ, JULIO: *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, València, Publicacions de la Universitat de València, 2009, 313 p.
- JOHNSON, DAVID MARVIN: *Socrates and Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 158 p.
- JOHNSON, L: *The Paintings of Eugene Delacroix: a critical catalogue: 1832-1863*, Oxford, The Clarendon Press, 1993, 370 p.
- JOHNSON, ROBERTA: *El ser y la palabra en Gabriel Miró*, Madrid, Fundamentos, 1985, 186 p.
- JOHNSTONE, CHRISTOPHER: *John Martin*, Londres, Academy Editions, 1974, 210 p.
- JONES, ROGER; PENNY, NICHOLAS: *Raphael*, New Haven, Yale University Press, 1983, 256 p.
- JOPPIEN, R: *Philippe Jacques de Loutherbourg, Ra. 1740-1812*, Londres, The Greater London Council, 1973, 64 p.
- JOVER ZAMORA, JOSÉ MARÍA: *La Guerra de la Independencia española en el marco de las guerras europeas de liberación (1808-1814)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1958, 165 p.
- JUARISTI, JON: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 2012, 520 p.
- JURETSCHKE, HANS OTTO: "El hispanismo de August Wilhelm y Friedrich Schlegel: coincidencias y diferencias", en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, vol. 3, 1986, pp. 373-379.
- JUTLGAR, ANTONI: *Historia crítica de la burguesía en Cataluña*, Barcelona, Anthoropos Editorial del Hombre, 1984, 563 p.
- KAHNWEILER, DANIEL HENRY: *El camino hacia el Cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, 102 p.
- KANT, INMANUEL: *Lo Bello y lo sublime: la paz perpetua*, España, Espasa Calpe, 2003, 159 p.
- KANT, INMANUEL: *Observaciones a cerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, España, Alianza Editorial, 2008, 119 p.
- KASTNER, JEFFREY: *Land and environmental art*, London, Phaidon Press, 2001, 304 p.

KEISCH, CLAUDE; RIEMANN-REYHER, MARIE URSULA: *Adolph Menzel, 1815-1905: Between Romanticism and Impressionism*, New Haven, Yale University Press, 480 p.

KELLY, FRANKLIN: "Joseph Mallord William Turner: El resplandor y la fuerza", en *Numen: Revista de arte*, nº 2, 2008, pp. 38-59.

KELLY, LINDA: *The Marvellous Boy. The life and myth of Thomas Chatterton*, Londres, Faber and Faber Ltd, 2012, 176 p.

KEMP, MARTIN: *Leonardo da Vinci: las maravillosas obras de la naturaleza y del hombre*, Madrid, Akal, 2011, 380 p.

KEYNES, GEOFFREY: *An exhibition of the illuminated books of William Blake: poet, printer, prophet*, Clairvaux, Trianon Press, 1964, 56 p.

KIDSON, ALEX: *George Romney (1734-1802)*, London, National Portrait Gallery, 2002, 243 p.

KIRK, RUSSELL: *Edmund Burke: redescubriendo a un genio*, Madrid, Ciudadela, 2007, 270 p.

KNUDSEN, VIBEKE: *Johan Heinrich Fussli. Tegninger*, Copenhagen, Statens Museum For Kunst, 1988, 96 p.

KOCH, HERBERT: *Schiller y España*, Madrid, Cultura Hispánica, 1978, 307 p.

KOLLMANN, MARTA ISABEL; IGLESIAS, ALICIA: "La reinterpretación de un clásico: Elisée Reclus", en *Theomai: estudios sobre sociedad, naturaleza y desarrollo*, nº 19, 2009, pp. 13-24.

KOSEGARTEN, LUDWIG GOTTHARD: *Gott in der Natur*, Bremen, Edition Temmen, 2012, 128 p.

KRÖNIG, WOLFGANG: *Jakob Philipp Hackert: der Landschaftsmaler der Goethezeit*, Colonia, Bohlau, 1994, 271 p.

KULEMKAMPPFF, JENS: "La lógica del juicio estético y la significación metafísica de lo bello en Kant", en *Enrahonar. Quaderns de filosofia*, nº 19, 1992, pp. 7-19.

LA PARRA LÓPEZ, EMILIO: *Los cien mil hijos de San Luis: el ocaso del primer impulso liberal en España*, Madrid, Síntesis, 2007, 398 p.

LACALZADA DE MATEO, MARIA JOSÉ: *Concepción Arenal: mentalidad y proyección social*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, 617 p.

LACALZADA DE MATEO, MARIA JOSÉ: *La otra mitad del género humano, la panorámica vista por Concepción Arenal (1820-1893)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1994, 240 p.

LACRETELLE, PIERRE DE: *Madame de Staël et les hommes*, Paris, B. Grasset, 1939, 313 p.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Aureliano de Beruete: 1845-1912*, Madrid, Obra Social de la Caja de Pensiones, D.L. 1983, 161 p.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Breve historia de la pintura española (II)*, Madrid, Editorial Akal, 1987, 690 p.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE: *Velázquez*, Barcelona, Ediciones Selectas, 1944, 178 p.

LAO-TSE: *Tao te ching: los libros del Tao*, Madrid, Editorial Trotta, 2006, 544 p.

LARA NIETO, MARIA DEL CARMEN: “El buen gusto en la educación estética: Baltasar Gracián y Joseph Addison”, en *Revista de educación de la Universidad de Granada*, nº 15, 2002, pp. 155-174.

LARA RAMOS, ANTONIO: *Pedro Antonio de Alarcón*, Granada, Editorial Comares, 2001, 223 p.

LEE PALMER, ALLISON: “Johann Konrad Hottinger” en *Historical Dictionary of Romantik Art and Architecture*, Maryland (EE.UU, Scarecrow Press, 2011, pp. 125-126.

LEFEUVRE, OLIVIER: *Philippe-Jacques de Louthembourg: 1740 -1812*, Paris, Arthena Editions, 2012, 404 p.

LEGGIERE, M.V: “Leipzig, la Batalla de las Naciones”, en *Desperta Ferro. Historia Moderna*, nº 4, 2013 (Ejemplar dedicado a: 1813: Napoleón contra Europa), pp. 30-39.

LETHBRIDGE, STEPHANIE: *James Thomson's Defence of Poetry*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, 278 p.

LEVIE, SIMON: *From Zurbaran to Picasso: Masterpieces from the Collection of Carmen Thyssen Bornemisza*, Milán, Skira Editore, 1996, 181 p.

LEWALSKI, BARBARA KIEFER: *The life of John Milton: a critical biography*, Oxford, Blackwell Publishers, 2003, 777 p.

LEWIS C.B.E, MICHAEL: *John Frederick Lewis R. A. 1805-1876*, Leigh On Sea, F. Lewis, Publishers Ltd, 1978, 210 p.

LEWY RODRIGUEZ, ENRIQUETA: *Santiago Ramon y Cajal: el hombre, el sabio y el pensador*, Madrid, Extensión Científica y Acción Cultural del C.S.I.C, 1987, 241 p.

LIBERA, ALAIN DE: *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999, 192 p.

LILIENTHAL, K.V: “Karl David August Röder”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, p. 709.

- LINDSAY, JACK: *Thomas Gainsborough. His Life and Art*, Londres: Turner, 1981, 244 p.
- LISSORGUES, IVAN: *Leopoldo Alas, Clarín, en sus palabras (1852-1901): biografía*, Oviedo, Nobel, 2007, 1174 p.
- LLANO TORRES, ANA: “Rafael Rodríguez de Cepeda y Marqués: Un filósofo del Derecho español del siglo XIX”, en *Anuario de filosofía del derecho*, N° 11, 1994, pp. 467-496.
- LLEDÓ, EMILIO: *El epicureísmo*, Madrid, Taurus, 1995, 142 p.
- LLEDÓ, EMILIO: *El epicureísmo: una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*, Barcelona, Montesinos, 1984, 144 p.
- LLÓPEZ MORENO, ANTONIO: *Los Montes de Portacoeli: un paisaje a recuperar*, Valencia, Fundación Bancaixa, 1996, 178 p.
- LLORCA, CARMEN: *Emilio Castelar precursor de la democracia cristiana*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, 382 p.
- LLORENS GARCÍA, RAMÓN F.: *Los libros deviajesdeMigueldeUnamuno*, Alicante, Caja deAhorros ProvincialdeAlicante, 1991-1992, 132 p.
- LLORENS, TOMAS y otros: *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*. Madrid, Thyssen –Bornemisza, 2000.
- LODRUP BANG, MARIE; DAHL, JOHAN C: *Johan Christian Dahl: 1788 - 1857; Life and Works*, Oslo, Norwegian University Press, 1990, 1308 p.
- LÓPEZ BERMÚDEZ, FRANCISCO; CUADRAT, JOSE MARIA; RUBIO, JOSÉ MANUEL: *Geografía Física*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1992, 596 p.
- LÓPEZ BRAVO, CARLOS: *Filosofía de la historia y filosofía del derecho de Giambattista Vico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, 125 p.
- LÓPEZ BUSTOS, CARLOS: *La flora y la fauna de la sierra del Guadarrama en la obra poética de Enrique de Mesa y Rosales*, Madrid, ICONA, D.L, 1992, 54 p.
- LÓPEZ CONTRERAS, JOAQUÍN: “Las colonias y la Fundación Sierra Pambley”, en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, N° 55, 2004, pp.135-138.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO: “En torno al tratado Sobre lo sublime de Dionisio Longino”, en *Myrtia: Revista de filología clásica*, n° 17, 2002, pp. 175-190.
- LÓPEZ GARCÍA, JOSE ANTONIO:”Georg Jellinek: apuntes biográficos e intelectuales”, en *Estudios en homenaje al profesor Gregorio Peces-Barba*, Vol. 1, 2008, pp. 763-810.

LÓPEZ OCÓN-CABRERA, LEONCIO: “El cultivo de las Ciencias Humanas en el Centro de Estudios Históricos”, en *Revista complutense de educación*, Vol. 18, Nº 1, 2007, pp. 59-76.

LÓPEZ TERRADA, MARIA JOSÉ: *Introducción a la Historia de las Ideas Estéticas: la Antigüedad*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2007, 192 p.

LÓPEZ YARTO, AMELIA; MATEO GOMEZ, ISABEL; RUIZ HERNANDO, JUAN ANTONIO: “El Monasterio de Santa María de la Murta”, en *ARS LONGA. Cuadernos de Arte*, Universitat de València, Departamento de Historia del Arte, 1995, núm. 6, pp. 17-23.

LÓPEZ-OCÓN CABRERA, LEONCIO: “El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España”, en *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*, coord. por Amelia López-Yarto Elizalde, 2012, pp. 49-74.

LUCIE SMITH, EDWARD: *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1997, 215 p.

LUZURIAGA, LORENZO: *Pestalozzi: vida y obras*, Madrid, CEPE, 1992, 237 p.

MACK, ROBERT L.: *Thomas Gray: a life*, New Haven, Yale University Press, 2000, 718 p.

MACRAE RICHMOND, HUGH: *Allan Ramsay* en “The age of Milton. An Encyclopedia of Major 17 th-Century British and American Authors”, Westport (EE.UU), Greenwood Publishing Group, 2004, pp. 267-269.

MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *Augusto González de Linares: Vida y obra de un naturalista*, Madrid, Instituto Español de Oceanografía, 2004, 223 p.

MADRAZO, PEDRO: *Catalogo de los Cuadros de Don Francisco de Goya y Lucientes Que Existen en el Museo del Prado*, Madrid, Sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1900, 22 p.

MAEZTU, RAMIRO DE: *El nuevo tradicionalismo y la revolución social*, Madrid, Editora Nacional, 1959, 323 p.

MAGNIN, JEANNE: *Le Paysage Française des Enlumineurs a Corot*, Paris, Payot, 1928, 222 p.

MANCA, JOSEPH: *Andrea Mantegna and the Italian Renaissance* (Recurso electrónico), New York, Parkstone, 2006, 207 p.

MANDADO GUTIÉRREZ, RAMÓN EMILIANO; SÁNCHEZ GEY -VENEGAS, JUANA; MADARIAGA DE LA CAMPA, BENITO: *La institución Libre de Enseñanza y la Asociación para la Enseñanza de la Mujer: Bosquejos sobre la educación española del siglo XIX*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2011, 200 p.

MANINER, JOSÉ CARLOS: *Pío Baroja*, Madrid, Taurus, 2012, 455 p.

- MANNICHE, LISE: *El Arte egipcio*, Madrid, Alianza, 1997, 516 p.
- MANNINGS, DAVID: *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of His Paintings*, New Haven: Yale University Press, 2000, 629 p.
- MANO, JOSE MANUEL DE LA: *Mariano Salvador Maella: poder e imagen en la España de la Ilustración*, Madrid: Fundación Arte Hispano, 2011, 575 p.
- MANSFIELD, HOWARD: *A Catalogue of Etchings and Drawings by Charles Meryon and Portraits of Meryon*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1911, 51 p.
- MANSO PORTO, CARMEN; RUBIO CELADA, ABRAHAM: “Cuatro cartas inéditas y una fotografía enviadas por Isabel II desde el exilio al pintor Bernardo López Piquer”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Tomo 201, Cuaderno 2, 2004, pp. 339-352.
- MAÑAS CANO, C.; ARIAS ANGLÉS, E.: “El pintor Van Halen en el Patrimonio Nacional (su vida y su obra)”, en *Reales Sitios*, número 64, 1980, pp. 21-29.
- MARAVALL, JOSE ANTONIO: *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1947, 49 p.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN: “C.D Friedrich y la ventana abierta a lo sublime y la infinitud”, en *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, pp. 324-327.
- MARCO, JOSE MARÍA: *Francisco Giner de los Ríos: pedagogía y poder*, Barcelona, Península, 2002, 403 p.
- MARET, FRANÇOIS: *Theo Van Rysselberghe*, Anvers, Ministère de L'Instruction Publique, 1948, 40 p.
- MARIAS, FERNANDO: *Leonardo da Vinci*, Madrid, Debate; Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, 126 p.
- MARÍN VALDÉS, FERNANDO: *Aureliano de Beruete*, Tudela, Museo Muñoz Sola, 2005, 161 p.
- MARRERO, VICENTE: *El tradicionalismo español del siglo XIX*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1955, 413 p.
- MARSET, JOAN CARLES: *Ateísmo y laicidad*, Madrid, Catarata, D.L. 2008, 174 p.
- MARTÍ SORO, JOSÉ: *Crónica del Ateneo Mercantil (1879-1978)*, Valencia, [s.n.], 1979, 517 p.

MARTÍN ARRUE, FRANCISCO: *Guerra Hispano-marroquí (1859-1860) (Discurso leído en el acto de su recepción por D. Francisco Martín Arrúe y contestación de D. Francisco Fernández de Béthencourt el día 21 de febrero de 1915)*, Madrid, Real Academia de Historia, 1915, 165 p.

MARTÍN BUEZAS, FERNANDO: *La teología de Sanz del Río y del krausismo español*, Madrid, Gredos, 1977, 378 p.

MARTÍNEZ DHIER, ALEJANDRO: “150 años del nacimiento de Eduardo de Hinojosa y Naveros, historiador del Derecho español”, en *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada*, Nº 6, 2003, pp. 549-559.

MARTINEZ EMBID, ALBERTO: “El bicentenario del Monte Perdido”, en *Trébede: Mensual aragonés de análisis, opinión y cultura*, Nº. 65-66, 2002, pp. 31-36.

MARTINEZ EMBID, ALBERTO: *Asedio al Mont Blanc: aventuras de Horace Benedict de Saussure en torno al “techo de Los Alpes”*, Huesca, Barrabés, 2004, 207 p.

MARTÍNEZ GALÁN, ROSARIO: *Arte y técnica en la narrativa de Gabriel Miró: (“Nuestro Padre San Daniel y El Obispo leproso”)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1990, 195 p.

MARTINEZ LIÉBANA, ISMAEL: *Tacto y constitución del mundo, la teoría del conocimiento de Condillac*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1990, 535 p.

MARTINEZ LÓPEZ, FERNANDO: *Nicolás Salmerón y el republicanismo parlamentario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 297 p.

MARTINEZ MONTALBÁN, MIGUEL ÁNGEL: *El idealismo romántico como anhelo de infinitud: la filosofía del joven Friedrich Schlegel como programa del primer romanticismo*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, Tesis Doctoral.

MARTÍNEZ SIERRA, GREGORIO: *Teatro de ensueño: La intrusa (de Maurice Maeterlinck)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 318 p.

MARTÍNEZ TEBAR, ERNESTO: *Estudio crítico-biográfico del ilustre hijo de Albacete Excmo. Señor Don Francisco Fernández y González, Rector que fue de la Universidad Central*, Albacete, La Minerva, 1925, 28 p.

MARTINEZ TIRADO, JUAN FRANCISCO: *La ley general de educación y financiamiento de la reforma educativa: análisis para su desarrollo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, 334 p.

MARTÍNEZ VAL, JOSÉ MARÍA: *Montero Ríos y su tiempo*, Madrid, Martínez Val, 1980, 197 p.

- MARTORELL LINARES, MIGUEL ÁNGEL; COMÍN COMÍN, FRANCISCO: *Laureano Figuerola y el nacimiento de la peseta como unidad monetaria*, Papeles y memorias de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, N°. 11, 2003 (Ejemplar dedicado a: La Real Academia y la peseta), pp.32-59.
- MARTORELL PORTAS, VICENTE: *Historia del urbanismo en Barcelona: del Plan Cerdà al área metropolitana*, Barcelona, Labor 1970, 153 p.
- MARTUS, STEFFEN: *Werkpolitik: zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. Bis ins 20. Jahrhundert; mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe, und George* (recurso electrónico), Berlin, New York, W. de Gruyter, 2007, 786 p.
- MASINI, VINCA LARA: *Georges Braque*, Barcelona, Ediciones Nauta, 1971, 95 p.
- MASPERO, HENRY: *El taoísmo y las religiones chinas*, Madrid, Editorial Trotta, 2000, 640 p.
- MATA INDURÁIN, CARLOS: *Francisco Navarro Villoslada (1818-1895): y sus novelas históricas*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura, Deporte y Juventude, 1995, 545 p.
- MATAIX LOMA, CARMEN: *Isaac Newton (1642-1726)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1995, 93 p.
- MATE, REYES: *El ateísmo, un problema político, el fenómeno del ateísmo en el contexto teológico y político del Concilio Vaticano I*, Salamanca, Sígueme, 1973, 221 p.
- MAYER, PAOLA: *Jena romanticism and its appropriation of Jakob Böhme: theosophy, hagiography, literature* (Recurso Electrónico), Montreal, McGill-Queen's University Press, 1999, 242 p.
- MAYORDOMO PÉREZ, ALEJANDRO; AGULLÓ DÍAZ, MARI CARMEN: *La renovació pedagògica al país valencià*, Valencia, Universitat de València, 2004, 437 p.
- MCCARTHY, B. EUGENE: *Thomas Gray: the progress of a poet*, London, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, 279 p.
- McVAUGH, ROBERT: "Nazarene Art", en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, pp. 837-838.
- MEHLIS, GEORG: *Plotino*, Madrid, Revista de Occidente, 1931, 211 p.
- MÉLIDA, JULIA: *Biografía de Lhardy*, Madrid, Libros y Revistas, 1947, 181 p.
- MENA MARQUÉS, MANUELA (DIR.): *Goya y la pintura española del siglo XVIII. Guía*, Madrid, Museo del Prado, 2000, 1016 p.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, LUIS: *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Sevilla, Diputación, Área de Cultura y Deportes, 2000, 207 p.

MERCIER, GUY: “La géographie de Paul Vidal de la Blanche face au litige guyanais: la science à l'épreuve de la justice”, en *Annales de la géographie*, nº 667, 2009, pp. 294-317.

MIALARET, MARTINE: *La Vie Artistique Parisienne 1860-1870 Vue Par Le Peintre Espagnol Raimundo de Madrazo, D'Après*, Paris, F. de Nobele, 1976, 11 p.

MIGUEL EGEA, PILAR DE: *Carlos Luis de Ribera: pintor romántico madrileño*, Madrid, Fundaciones Vega-Inclán: Patronato Nacional de Museos, D.L. 1983, 205 p.

MILES, ROBERT: *Ann Radcliffe. The Enchantress*, Manchester, Manchester University Press, 1995, 203 p.

MILEY, NEIL: *Henry Irving and Bastien Lepage*, Bloomington, XLibris, 2013, 50 p.

MILLER, N: *Charles Meryon Paris Um 1850. Zeichnungen. Radierungen. Photographien*, Frankfurt, Stadelches Kunstinstitut Und ..., 1975, 172 p.

MIQUEL, PIERRE: *Paul Huet: de l'aube romantique à l'aube impressioniste*, Paris, Somogy éditions d'art, 2011, 191 p.

MOLEÓN GAVILANES, PEDRO: *Juan de Villanueva*, Madrid, Ediciones Akal, 1998, 264 p.

MONEO, RAFAEL: *El Museo del Prado de Juan de Villanueva*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011, 43 p.

MONFERRER, ÀLVAR: *La Magdalena. Del mito a la actualidad*, Valencia, Carena Editors, 2004, 241 p.

MONGLOND, ANDRÉ: *Le préromanticisme français*, Francia, Grenoble, 1930, 527 p.

MONLLÉO PERIS, ROSA: *La Gloriosa en Valencia (1864-1869)*, València, Alfons el Magnànim, 1996, 424 p.

MONTAGUD PIERA, BERNARDO: *José Segrelles Albert: obra y vida (1885-1969)*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Letras, 1974, 993 p., Tesis Doctoral.

MONTAGUT PIERA, BERNARDO: “Alzira. El Monasterio de monjes jerónimos de la Murta”, en *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia* (Dirigido por Felipe M<sup>a</sup> Garín), Valencia, Caja de Ahorros, 1986, pp. 58-59.

MONTOTO, SANTIAGO: *Estudios sobre Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, C.S.I.C.Inst.Miguel de Cervantes, 1958, 695 p.

MONZÓN ARAZO, AUGUST: *El derecho en Joan Llíis Vives*, Valencia, Universitat de València, 1986, 339 p, Tesis Doctoral.

- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Mariano Salvador Maella. Vida y Obra*, Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1996, 340 p.
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, Cátedra, 1994, 443 p.
- MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Vicente López: (1772-1850)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Área de Cultura, D.L. 1989, 340 p.
- MOREAU, ADOLPHE: *Decamps et son œuvre [a descriptive catalogue]*, Oxford, Universidad de Oxford, 1869, 391 p.
- MORENO MARTÍNEZ, PEDRO LUIS: “De la caridad y la filantropía a la protección social del Estado: las colonias escolares de vacaciones en España (1887-1936)”, en *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, nº 28, 2009, pp. 135-159.
- MORENO MENDOZA, ARSENIO: *José Elbo y la pintura romántica*, Madrid, Electa, D.L. 1998, 97 p.
- MORENO, SALVADOR: *El pintor Pelegrín Clavé*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, 166 p.
- MORF, H: *Pestalozzi en España*, Madrid, Museo Pedagógico Nacional, 1928, 55 p.
- MORNET, DANIEL: “S’ils sont souvent gâtés par le “poeme en prose”, ils devancent vraiment parfois Bernardin de Saint Pierre” en *Le sentiment de la nature en France: de J.J Rousseau à Bernardin de Saint Pierre*, Genève, Slatkine Reprints, 1980, pp. 433-435.
- MORRIS, SUSAN: *Thomas Girtin*, New Haven, Yale Center For British Art, 1986, 79 p.
- MOSLEY, PHILIP: *Georges Rodenbach. Critical Essays*, London, Associated University Presses, 1996, 211 p.
- MULLINS, EDWIN: *Braque*, London: Thames and Hudson, 1968, 216 p.
- MUÑOZ ACEBES, FRANCISCO JAVIER: “Actualidad del pensamiento de Friedrich Schlegel: acercamiento a la deconstrucción”, en *Revista de filología alemana*, nº 5, 1997, pp. 15-28.
- MURRAY, CHRISTOPHER JOHN: “Kersting, Georg Friedrich 1785-1847”, en *Encyclopedia of the romantic era 1760-1850*, New York, Taylor and Francis, 2004, pp. 607-608.
- NADEAU, MAURICE: *Historia del Surrealismo*, Valencia, Ahimsa, 2001, 195 p.
- NATORP, PAUL: *Pestalozzi: su vida y sus ideas*, Barcelona, Labor, 1931, 184 p.

NAVARRETE PRIETO BENITO; PÉREZ SÁNCHEZ, ALFONSO: *El joven Murillo*, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao; Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2009, 588 p.

NAVARRO, MARTÍN: *Vida y obra de Don Francisco Giner de los Ríos*, México: Orión, 1945, 283 p.

NERLICH, FRANCE; SAVOY, BENEDICTE, BERTINET, ARNAUD: *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Berlin, De Gruyter, 2013, 400 p.

NETTLAU, MAX: *Eliseo Reclus: la vida de un sabio justo y rebelde*, Barcelona, La Revista Blanca, 1928, 310 p.

NICHOLSON, NORMAN: *William Cowper*, Harlow (Essex), Longman Group, 1970, 40 p.

NORDHOFF, CLAUDIA; REIMER, HANS: *Jakob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, 2v.

NORTON, RICTOR: *Mistress of Udolpho. The Life of Ann Radcliffe*, London, Leicester University Press, 1999, 307 p.

NÚÑEZ DE ARCE, GASPAR: *Crónicas periodísticas guerra de África: (1859-1860)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, 285 p.

NÚÑEZ ENCABO, MANUEL: *Manuel Sales y Ferré: los orígenes de la sociología en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, 397 p.

NÚÑEZ IGLESIAS, ÁLVARO: "Felipe Sánchez-Román Gallifa: un jurista en el centro de la Segunda República, Historia y biografía en la España del siglo XX", en *II Congreso sobre el Republicanismo*, coord. por José Luis Casas Sánchez, Francisco Durán Alcalá, Córdoba, Diputación de Córdoba, Patronato "Niceto Alcalá-Zamora y Torres", 2003, pp. 487-507.

O'KKEFFE, DENNIS: *Edmund Burke* (Recurso Electrónico), New York, Continuum, 2010, 167 p.

OLAVIDE, PABLO DE OLAVIDE: *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla*, Barcelona, Cultura Popular, 1969, 174 p.

OLLE PINELL, ANTONIO: *Dibujos de Luis Rigalt. 1814 1894. Catalogo de los Que Posee la Academia*, Barcelona, Real Academia de San Jorge, 1956, 82 p.

OLLER TARRASSA, ANDRÉS: "Juan Manuel Orti Lara, filósofo y periodista", en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, Nº. 49, 1966, 9 p.

OLLER TARRASSA, ANDRÉS: "Los comienzos de la influencia neoescolástica: Juan Manuel Orti y Lara, 1826-1904", en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, Nº 11, 2, 1971, pp. 9-30.

ORDEN JIMENEZ, RAFAEL: *Sanz del Río traductor y divulgador de la analítica del sistema de la filosofía de Krause*, Pamplona, Universidad de Navarra, Servicio de Publicaciones, 1998, 144 p.

ORTEGA DE LA TORRE, EDUARDO: *Vicente Boix, aproximación biogràfica al romanticisme valencià*, Valencia, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, D.L, 1987, 140 p.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus, 1974, 406 p.

ORTIZ DE LA TORRE, ELIAS: *Catálogo de la Exposición de Agustín Riancho. 1841 1929*, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1933, 16 p.

OSMA, GUILLERMO DE: *Mariano Fortuny: arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos, 2012, 300 p.

OTERO URTAZA, EUGENIO M.: “Las primeras expediciones de maestros de la Junta para Ampliación de Estudios y sus antecedentes: los viajes de estudio de Cossío entre 1880 y 1889”, en *Revista de educación*, nº Extra 1, 2007 (Ejemplar dedicado a: Reformas e innovaciones educativas (España, 1907-1939)), pp. 45-66.

OTERO URTAZA, EUGENIO M.: *Manuel Bartolomé Cossío: pensamiento pedagógico y acción educativa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Publicaciones: CIDE, 1994, 349 p.

OTERO URTAZA, EUGENIO M.: *Manuel Bartolomé Cossío: trayectoria vital de un educador*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes, 1994, 420 p.

OTERO URTAZA, EUGENIO: *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Sada (La Coruña): Do Castro, 1982, 165 p.

OTERO URTAZA, EUGENIO; GARCÍA ALONSO, MARÍA: *Las misiones pedagógicas: 1931-1936: (Exposición)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales; Residencia de Estudiantes, 2006, 535 p.

PALACIO LIS, IRENE: *Mujer, trabajo y educación (Valencia 1874-1931)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, 273 p.

PALACIO MORENA, JUAN IGNACIO: “El Instituto de Reformas Sociales, Un siglo de derechos sociales: a propósito del centenario del Instituto de Reformas Sociales (1903-2003)”, coord. por María Jesús Espuny i Tomás, Olga Paz Torres, Josep Cañabate Pérez, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Biblioteques de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, pp. 19-38.

PALACIOS BAÑUELOS, LUIS: *Instituto-Escuela: historia de una renovación educativa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, 318 p.

PALEY MORTON, D: *Samuel Taylor Coleridge and the fine arts* (Recurso Electrónico), Oxford: New York, Oxford University Press, 2008, 276 p.

PALLADIO, ANDREA: *Los cuatro libros de arquitectura*, Madrid, Editorial Akal, 2008, 512 p.

PAN-MONTOJO GONZÁLEZ, JUAN LUIS: “Pascual Carrión: política agraria e ingeniería social”, en *Historia agraria: Revista de agricultura e historia rural*, N° 43, 2007, pp. 581-598.

PANOFSKY, ERWIN: *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1982, 484 p.

PANTORBA, BERNARDINO DE: *Eduardo Rosales: ensayo biográfico y crítico*, Madrid: [s.n.], 1937, 93 p.

PANTORBA, BERNARDINO DE: *El Paisajista José de Entrala. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, s.n, 1961, 38 p.

PANTORBA, BERNARDINO DE: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*, Madrid, Imp. Extensa Gráficas Monterverde, 227 p.

PANTORBA, BERNARDINO DE: *Velázquez*, Madrid, Antonio Carmona, 1946, 119 p.

PAOLLETI, JOHN T.: *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, 555 p.

PAUSANIAS: *Descripción de Grecia* (traducción Antonio Tovar), Barcelona, Ediciones Orbis, 1986, 3v.

PECKLER, ANA MARIA: *Historia universal del arte de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2003, 1363 p.

PEIRÓ MARTÍN, IGANCIO; PASAMAR ALZURIA, GONZALO: *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos (1840-1980)*, Madrid, Ediciones Akal, 2002, 707 p.

PELÁEZ MARTIN, ANDRES: *José María Avrial y Flores: los inicios de la escenografía romántica española*, Madrid, Museo Nacional del Teatro, 2008, 121 p.

PENA LÓPEZ, CARMEN: *El paisaje español del siglo XIX: del naturalismo al impresionismo*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1982, Tesis Doctoral, 713 p.

PEÑATE RIVERO, JULIO: “Viajeros españoles por Europa en los años cuarenta del siglo XIX: tres formas de entender el relato de viaje”, en *Revista de literatura*, Tomo 73, N° 145, 2011 , pp. 245-268.

PEREYRA-GARCIA, CASTRO: “Educación, salud y filantropía: el origen de las colonias escolares de vacaciones en España”, en *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, en n° 1, 1982, pp. 145-168.

- PÉREZ CALERO, GERARDO: *El pintor Eduardo Cano de la Peña: (1823-1897)*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, D.L. 1979, 221 p.
- PÉREZ FERRERO, MIGUEL: *Vida de Pío Baroja: el hombre y el novelista*, Barcelona, Destino, 1960, 316 p.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO: *Los cien mil hijos de San Luis (Recurso electrónico)*, Santa Fe, El Cid Editor, 2003, 308 p.
- PÉREZ GARZÓN, JUAN SISINIO: *Luis Morote: la problemática de un republicano (1862-1913)*, Madrid, Editorial Castalia, 1976, 158 p.
- PÉREZ PUCHE, FRANCISCO: *Valencia 1909: la Exposición Regional Valenciana*, València, Ajuntament de València, 2009, 333 p.
- PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER; GARCÍA BARRAGÁN, ELISA: *Ignacio Pinazo*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2013, 118 p.
- PÉREZ VILLANUEVA TOVAR, ISABEL: *La residencia de estudiantes: grupos universitario y de señoritas, Madrid, 1910-1936*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Publicaciones, 1990, 389 p.
- PERIS SORIANO, BERNARDO: “Artes decorativas. El estilo Biedermeier”, en *Galería Antiqvaria: Arte contemporáneo, antigüedades, mercado, coleccionismo*, N° 221, 2003, pp. 48-58.
- PERIS VALERO, JOSÉ: *El ultramontanismo y la guerra civil*, Valencia, Imp. de El Mercantil, 1876, 362 p.
- PERNAS FRIAS, GONZALO: “John Constable a la caza de la mutabilidad. Gante, Museo de Bellas Arte”, en *Album, letras, arte*, n° 107, 2012, pp. 58-64.
- PERUCHO, JOAN: *Picasso, el cubismo i L' Horta de Sant Joan*, Barcelona, Columna, 1993, 226 p.
- PESET, MARIANO: *El Plan Pidal de 1845 y la enseñanza en las facultades de Derecho*, Madrid, Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1970, 39 p.
- PETIT SULLÀ, JOSÉ MARÍA: *Filosofía, política y religión en Augusto Comte*, Barcelona, Acervo, D.L., 1978, 260 p.
- PETIT, HENRY: *The correspondence of Edward Young 1683-1765*, Oxford, Clarendon Press, 1971, 624 p.
- PFOTENHAUER, HELMUT: *Jean Paul: das Leben als Schreiben: Biographie*, München, Carl Hansen, 2013, 508 p.
- PIAGET, JEAN: “Jan Amos Comenio (1592-1670)”, en *Perspectivas: Revista trimestral de educación comparada*, N°. 1-2, 1993, pp. 183-208.

- PIANTONI, G.: *I Nazareni*, Roma, De Luca Editore, 1981, 477 p.
- PICKVANCE, RONALD: *Alfred Sisley (1839-1899): Impressionist Landscape*, Reino Unido, Nottingham University Art Gallery, 1971, 43 p.
- PIERRE, JOSÉ: *El cubismo*, Madrid, Aguilar Editorial, 1970, 208 p.
- PILLET, CHARLES: *Catalogue de tableaux anciens des écoles hollandaise, flamande, française, italienne et espagnole parmi lesquels des oeuvres importantes par Jacques Ruisdael, Hobbema, Gérard Dow, Claude Lorrain & autres bons maîtres dépendant de la Sucesion de M. Meffre aîné dont la vente aura lieu Hotel des Ventes Drouot Salle n° 5 le vendredi 29 mars 1867*, Paris, Imp. de Pillet fils aîné, 1867, 40 p.
- PIMENTEL, LUIS: *Ferrer Calatayud y Ferrer Amblar: reencuentros con los últimos maestros*, [S.l.]: [s.n.], 1991 (Valencia: Federico Domenech), 146 p.
- PINILLA, BURGOS, RICARDO: *El pensamiento estético de Krause*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2002, 921 p.
- PINTOR RAMOS, ANTONIO: *El Deísmo religioso en Rousseau*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca. Servicio de Publicaciones, 1982, 238 p.
- PLOTINO: *Enéadas. I y II*, Madrid, Planeta Agostini, 1996, 365 p.
- POBLET, JOSEP MARIA: *Prim: militar, diplomàtic, polític, conspirador, home de govern*, Barcelona, Pòrtic, 1995, 745 p.
- POGAGNIC, MARCO: *Karl Friedrich Schinkel*, San Sebastián, Editorial Nerea, 1993, 240 p.
- PÖLTNER, GÜNTHER: "El concepto de conformidad afines en la Crítica del Juicio Estético", en *Anuario filosófico*, vol. 23, n° 1, 1990, pp. 99-112.
- POMAREDE, VICENT: *Ingres 1780-1867*, Paris, Gallimard: Musée du Louvre, 2006, 406 p.
- POMMERANZ LIEDTKE, GERHARD: *Moritz von Schwind: Maler und Poet*, Wien: München, Schroll, 1974, 159 p.
- POMPEY, FRANCISCO: *Leonardo Alenza*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1956, 28 p.
- PONTELL, FÉLIX: *La revolución de 1848*, Madrid, Zyx, 1966, 226 p.
- POOL, PHOEBE: *El Impresionismo*, Barcelona, Destino, 1997, 286 p.
- PORTELA SANDOVAL, FRANCISCO: *Casado del Alisal, 1831-1886*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1986, 219 p.

- POSADA, ADOLFO: *Leopoldo Alas "Clarín"*, Oviedo, [s.n.], 1946, 239 p.
- POULSEN, ELLEN: *Tegninger Af Jens Juel*, Copenhagen: Statens Museum For Kunst, 1975, 286 p.
- PRADO VADILLO, MERCEDES: *Tradición y Modernidad en la Pintura de Darío de Regoyos*, Asturias, Museo Nicanor Piñole, 2002, 113 p.
- PRADO, JAVIER DEL: *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, 1389 p.
- PRELLEZO, JOSÉ MANUEL: *Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza: bibliografía (1876-1976)*, Roma, LAS, 1975, 119 p.
- PRÜFER, JOHANNES: *Federico Froebel*, Barcelona, Labor, 1940, 181 p.
- PUELLES BENÇITEZ, MANUEL DE: *Política y educación en la España contemporánea*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2007, 325 p.
- PUENTE, JOAQUIN DE LA: *Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826- 1898): (óleos, dibujos y grabados)*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones. Ministerio de Educación y Ciencia. D.L, 1971, 96 p.
- PUIG SAMPER, MIGUEL ANGEL: *Sentir y medir: Alexander von Humboldt en España*, Aranjuez, Doce Calles, 2007, 394 p.
- PUJALS, ESTEBAN: *El romanticismo inglés: orígenes, repercusión europea y relaciones con la literatura española*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969, 155 p.
- QUESADA, LUIS: *Los Cortes: Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2001, 190 p.
- QUILEZ I CORRELLA, FRANCISCO M.: *L' imaginari d' Eugenio Lucas: la influència de Goya a la poètica romàntica*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, 142 p.
- QUIÑONES FERNÁNDEZ, AMELIA OLGA: *El pensamiento pedagógico de Adolfo González Posada*, Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 1979, 225 p., Tesis de licenciatura.
- QUIRÓS SORO, MARIO FRANCISCO: "Centenario del Instituto de Reformas Sociales (1903-2003)", en *Civitas. Revista española de derecho del trabajo*, N° 115, 2003, pp. 35-54.
- RADIUS, EMILIO: *La obra pictórica completa de Ingres*, Barcelona, Noguer, 1984, 127 p.

RAGA ROSALENY, VICENTE: *Escepticismo, ironía y subjetividad en los Essais de Michel de Montaigne*, València, Universitat de València, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació, 2010, 582 p., Tesis Doctoral.

RAQUEJO GRADO, MARIA ANTONIA: "Joseph Addison", en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, coord. por Valeriano Bozal Fernández, vol. 1, 1996, pp. 46-50.

RATTANSI, P.M: *Isaac Newton y la gravedad*, La Coruña, Adara, 1977, 96 p.

REDONDO GARCIA, EMILIO; LASPALAS PÉREZ, FRANCISCO JAVIER: "La paideia griega", en *Introducción a la historia de la educación*, coord. por Emilio Redondo García, Barcelona, Ariel, 2001, pp. 121-176.

*Reglamento general de instrucción pública decretado por las Cortes en 29 de junio de 1821*, Madrid, en la Imprenta Nacional, 1821, 20 p.

REINA PALAZÓN, ANTONIO: *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, Sevilla, Universidad, 1979, 267 p.

REINHART, WILHELM: *Historia general del reino hispánico de los suevos*, Madrid, Seminario de Historia Primitiva del Hombre, 1952, 143 p.

RENÉ, DESCARTES: *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*, Oviedo, KRK, 2005, 1018 p.

REVILLA UCEDA, MATEO: *Eduardo Rosales en la pintura española*, Madrid, Edarcon, 1982, 79 p.

REWALD, JOHN: *Historia del Impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 540 p.

REYNOLDS, GRAHAM: *Turner*, London, Thames and Hudson, 1969, 216 p.

RIBAGORDA ESTEBAN, ÁLVARO: "El Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936)", en *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 30, 2008, pp. 273-291.

RIBES TRAVER, MARIA ESTRELLA: *Los anales de la Cartuja de Porta-Coeli*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998, 288 p.

RIPALDA, JOSE MARIA: *La nación dividida: raíces de un pensador burgués: G.W.F Hegel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 327 p.

RISCO, ANTONIO: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*, Madrid, Alhambra, 1980, 284 p.

RIVERA DE ROSALES, JACINTO: "La valoración estética de la música instrumental. De la Ilustración a la revolución romántica (Wackenroder y Tieck)", en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, nº 40, 2006, pp. 92-118.

RIVERA DE ROSALES, JACINTO: *Kant: “La crítica del juicio teleológico” y la corporalidad del sujeto*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, 171 p.

RIVERA DE ROSALES, JACINTO; CUBO, ÓSCAR: *La polémica sobre el ateísmo: Fichte y su época*, Madrid, Dykinson, 2009, 544 p.

ROBERTSON, MARTIN: *El arte griego*, Madrid, Alianza, 1985, 434 p.

ROBLES EGEA, ANTONIO: “El neoidealismo y la rebelión de Angel Ganivet contra el positivismo: sobre Alfred Fouillée y la teoría de las ideas”, en *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 13, Nº 2, 1997 (Ejemplar dedicado a: Angel Ganivet, en su centro), pp. 201-221.

RODICIO GARCIA, SARA: *Una encrucijada en la historia de España: contribución hispánica a la expedición de Conchinchina*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1987, 956 p., (Tesis Doctoral).

RODRIGO ALBERT, OSCAR: *Historia general de la masonería: la verdadera historia de los masones*, Barcelona, Mitre, 1985, 203 p.

RODRIGUEZ BAIGORRIA, MARTÍN: “Hölderlin y el contexto cultural pietista”, en *Revista de filología alemana*, nº 19, 2011, pp. 103-114.

RODRÍGUEZ DE LECEA, TERESA: *Antropología y filosofía de la historia en Julián Sanz del Río*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, 216 p.

RODRÍGUEZ ESTEBAN, JOSÉ ANTONIO: “Rafael Torres Campos y el Excursionismo geográfico”, en *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*, Nº. 126-127, 1990-1991, pp. 223-230.

RODRÍGUEZ ESTEBAN, JOSÉ ANTONIO: *Geografía y colonialismo, la sociedad Geográfica de Madrid (1876-1936)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, 412 p.

RODRIGUEZ FISCHER, ANA: *Obermann, de Étienne Pivert de Senancour*, Clarín: Revista de nueva literatura, Año nº 15, nº 90, 2010, pp. 67-68.

RODRÍGUEZ GARCÍA, SANTIAGO: *El Pintor Francisco Domingo Marqués. Resumen de su Vida y Significación de Su Obra*, Valencia, Circulo de Bellas Artes, 1950, 82 p.

ROJAS, JOHN: *Théophile Gautier* (Recurso Electrónico): *el perfecto mago de las letras francesas*, Santa Fe, El Cid Editor, 2005, 7 p.

ROMERO ESCRIVÀ, REBECA, “La imatge del Nou Món. Un recorregut per la pintura de paisatges Nord-Americana del segle XIX”, en *Métode*, nº 47, 2005, pp. 96-105.

ROMERO HERNANDO, JOSÉ MARÍA: *El pensamiento filosófico de Don Francisco Giner de los Ríos*, Burgos, Gran vía, 2012, 374 p.

ROMERO TOBAR, LEONARDO: *Cartas de Valera a Juan Facundo Riaño*, Angélica: revista de literatura, nº 6, 1994, pp. 129-138.

ROMEU ALFARO, SYLVIA: *Eduardo Pérez Pujol: vida y obra*, Valencia, Universidad de Valencia, Secretariado de Publicaciones, 1979, 412 p.

ROPER, WILLIAM: *La vida de Sir Tomás Moro*, Pamplona, Eunsa, 2001, 140 p.

ROSENBLUM, ROBERT: *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, New York, Harry N. Abrams, 1990, 128 p.

ROSENBLUM, ROBERT: JANSON, H.W: *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992, 652 p. (Ed. Original inglesa: Nueva York, 1984)

ROSSENTHAL, MICHAEL: *Constable. The Painter and His Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1983, 255 p.

ROSSENTHAL, MICHAEL: *The Art of Thomas Gainsborough, A Little Business For the Eye*, New Haven & London, Yale University Press, 1999, 307 p.

ROSSI, PAOLO: *Francis Bacon: de la magia a la ciencia*, Madrid, Alianza, 1990, 376 p.

ROSSLYN, FELICITY: *Alexander Pope: a literary life*, Basingstoke, Palgrave, 1990, 176 p.

RUBIO GIL, LUIS: *Eduardo Rosales*, Barcelona, Ediciones del Aguazul, 2002, 212 p.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: *José María Domínguez Bécquer*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones, 2007, 231 p.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS: *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, 451 p.

RUDA, JEFFREY: *Fra Filippo Lippi: life and work with a complete catalogue*, New York, Harry N. Abrams, 1993, 560 p.

RUEDA HERNANZ, GERMÁN: *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España*, Madrid, Cátedra, 1986, 200 p.

RUEDA LAFOND, JOSE CARLOS: *El agua de Madrid, datos para la historia del canal de Isabel II, 1851-1930*, Madrid, Fundación Empresa Pública, 1994, 131 p.

RÜHLE, VOLKER: *En los laberintos del autoconocimiento, el Sturm und Drang y la Ilustración alemana*, Madrid, Akal, 1997, 80 p.

RUIZ GUERRERO, ANTONIO: *El pintor romántico José Elbo: 1804-1844*, Ubeda, El Olivo, D.L. 1998, 185 p.

RUMEU DE ARMAS, ANTONIO: *L. de la Cruz: Luis de la Cruz y Ríos*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1997, 192 p.

RUPÉREZ, PALOMA: *La cuestión universitaria y la noche de San Daniel*, Madrid, Edicusa, 1975, 217 p.

RUSE, MICHAEL: *Charles Darwin*, Madrid, Katz Barpal Editores S.L., 2008, 337 p.

RUSSELL, JESSE; COHN RONALD: *Philipp Veit*, Stoughton (EE.UU), Book on Demand, 2012, 98 p.

RUSSELL, JESSE; COHN, RONALD: *Walter Fawkes*, London, Book on Demand, 2012, 82 p.

RUSSELL, MARGARITA: *Jan van de Cappelle*, California, F. Lewis, 1975, 112 p.

SÁENZ DE LA CALZADA, MARGARITA: *La Residencia de Estudiantes: 1910-1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, 208 p.

SAFRANSKI, RÜDIGER: *Schiller o La invención del idealismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 2006, 568 p.

SAINT LEBE, NANOU: *Viajeras por los Pirineos, siglos XVIII y XIX*, Bilbao, Sua Edizioak, 2002, 184 p.

SALINAS JAQUES, MARIA AMPARP: *Eduardo Boscà Casanoves (1843-1924), un darwinista valenciano*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 2011, 269 p.

SALVÀ, PEDRO: *Catálogo de la Biblioteca de Salvà*, Valencia, Imp. de Ferrer de Orga, 1872, 2 v.

SAMARANCH KIRNER, FRANCISCO DE PAULA: *Elementos egipcios en el Corpus Hermeticum* (extracto tesis doctoral), Madrid, Universidad de Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, 1970, 41 p.

SAN AGUSTIN: *Obras completas de San Agustín*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1983.

SÁNCHEZ ABELENDA, RAÚL: *La teoría del poder en el pensamiento político de Juan Donoso Cortés*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, 436 p.

SÁNCHEZ BLANCO, LAURA; HERNÁNDEZ HUERTA, JOSÉ LUIS: “La asociación para la enseñanza de la mujer. Una iniciativa reformista de Fernando de Castro (1870-1936)”, en *Papeles salmantinos de educación*, N.º. 10, 2008, pp. 225-244.

SÁNCHEZ CUERVO, ANTOLÍN C.: *El pensamiento krausista de G. Tiberghien*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2003, 532 p.

SÁNCHEZ DEL REAL, ANDRÉS: *Emilio Castelar: su vida, su carácter, sus costumbres, sus obras, sus discursos, su influencia en la idea democrática, etc.*, Barcelona, Salvador Manero, 1873, 304 p.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, JOSÉ MANUEL: *Casualidad y genio en la construcción de la experiencia según Kant*, Logos: Anales del Seminario de Metafísica, nº 37, 2004, pp. 195-222.

SÁNCHEZ MANTERO, RAFAEL: *Los cien mil hijos de San Luis y las relaciones franco-españolas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, 206 p.

SÁNCHEZ MECA, DIEGO: “Friedrich Schlegel y la ironía romántica”, en *Er: Revista de filosofía*, nº 26, 1999, pp. 85-114.

SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE: *Biografía crítica y documental de Marcelino Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus Velarde, 1974, 473 p.

SÁNCHEZ REYES, ENRIQUE: *Don Marcelino Menéndez Pelayo: biografía del último de nuestros humanistas*, Barcelona Aedos, 1959, 406 p.

SÁNCHEZ RODRIGUEZ, MANUEL: “La influencia del leibnicianismo en la génesis de la teoría del genio de Kant: el Geist como fuerza básica”, en *Leibniz en la filosofía y la ciencia moderna*, Granada, Editorial Comares, 2010, 664 p.

SÁNCHEZ RON, JOSÉ MANUEL: “La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, un siglo después”, en *Circunstancia: revista de ciencias sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset*, Nº. 14, 2007, (Ejemplar dedicado a: A Europa por la vía de la ciencia: La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones).

SÁNCHEZ RUBIO, JOSÉ: *Juicio imparcial y comentarios sobre el Concordato de 1851: celebrado entre su Santidad el papa Pío IX, y S.M.C. la Reina de España Doña Isabel II*, Valencia, Universitat de València, Servei d' Informació Bibliogràfica, 2000, 5 microfichas.

SANTA CRUZ, MANUEL: *Apuntes y documentos para la historia del tradicionalismo español 1939-1966*, Madrid, Fundación Hernando de Larramendi, 1990-, 228 p.

SANTOS TORROELLA, RAFAEL: *Valeriano Bécquer: el arte y los artistas españoles desde 1800*, Barcelona, Cobalto, 1948, 55 p.

SANTOVENIA, EMERITO S.: *Prim, el caudillo estadista*, Madrid, Espasa Calpe, 1933, 284 p.

SANTOVEÑA SETIÉN, ANTONIO: *Marcelino Menéndez Pelayo: revisión crítico-biográfica de un pensador católico*, Santander, Universidad de Cantabria, 1994, 272 p.

SANZ BAEZA, FLORENCIO: *Para la Historia de la Primera Guerra Carlista: comentarios y acotaciones a un manuscrito de la época 1834-1839*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1981, 374 p.

SAUER, CARL: “La Geografía cultural”, en: GÓMEZ MENDOZA, J.; MUÑOZ JIMÉNEZ, J. y ORTEGA CANTERO, N. *El pensamiento geográfico. Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)*. Madrid, Alianza, 2002, pp. 349-354.

SAURET GUERRERO, TERESA: *Bernardo Ferrándiz Bádenes (Valencia, 1835-Málaga, 1885) y el eclecticismo pictórico del siglo XIX*, Málaga, Benedito, 1996, 305 p.

SCANLON, GERALDINE M.: *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal, 1986, 395 p.

SCHELEIERMACHER, FRIEDRICH: *La Fe cristiana*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2013, 800 p.

SCHEUCHZER, JOHANNES JACOBUS: *Johannis Jacobi Scheuchzeri ... Herbarium diluvianum collectum: Editio novissima, duplo auctior*, Sevilla, Extramuros, 2007, 119 p.

SCHNEIDER, KARL LUDWIG: *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg, Carl Winter, 1965, 142 p.

SCHNEIDER, NORBERT: *Vermeer, 1632-1675: sentimientos furtivos*, Köln, Taschen, 2006, 96 p.

SCHWARZ, HEINRICH: “Heinrich, Johann August”, en *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin, 1969, p. 431.

SELA Y SAMPIL, ANICETO: *La educación nacional: hechos e ideas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910, 458 p.

SELMA, JOSE VICENTE: *Imágenes de naufragio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1996, 204 p.

SERRANO GARCÍA, RAFAEL: *Fernando de Castro (1814-1874): un obrero de la humanidad*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2010, 508 p.

SERRANO GARCIA, RAFAEL: *Figuras de La Gloriosa: aproximación biográfica al sexenio democrático*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial, 2006, 235 p.

SERRANO, VICENTE: *Metafísica y filosofía trascendental en el primer Fichte*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004, 217 p.

SETA, CESARE DE: *Jacob Philip Hackert: la línea analítica della pittura di paesaggio in Europa*, Nápoles, Electa Napoli, 2007, 279 p.

- SHANES, ERIC: *Turner: the life and masterworks* (Recurso Electrónico), London, Parkstone, 2004, 208 p.
- SIEFERT, HELGE: *Claude-Joseph Vernet 1714-1789*, Munchen, Bayerische Staatsgemaldehysammlungen, 1997, 91 p.
- SIEGRIST, CHRISTOPH: *Albrecht von Haller*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1967, 70 p.
- SIGRIST, RENÉ: *H.-B. De Saussure: (1740-1799): un regard sur la terre*, Gèneve, Georg, 2001, 540 p.
- SILVA, ÁLVARO DE: *Tomás Moro: un hombre para todas las horas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, 260 p.
- SIM, KATHERINE: *David Roberts R. A. 1769-1864. A Biography*, Londres, Nueva York: Quartet Books, 1984, 350 p.
- SINGUL, FRANCISCO: *La luz dormida en el espejo: memorias de Diego Velázquez*, Santiago de Compostela, Alvarellos, 2013, 350 p.
- SLOAN, KIM: *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape*, New Haven, Yale University Press, 1986, 180 p.
- SMITH ALBERT, B: *Théophile Gautier and the fantastic*, Mississippi, University of Mississippi, 1977, 149 p.
- SNELL, BRUNO: "Arcadia: El descubrimiento de un nuevo paisaje natural", en *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe, 1965, pp. 395-426.
- SNODIN, MICHAEL: *Karl Friedrich Schinkel. A Universal Man*, New Haven. Londres, Yale University Press. The Victoria, 1991, 219 p.
- SOHNI, HANS: "Kieser, Dietrich Georg von". en *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1977, p. 595.
- SOLANA, GUILLERMO; PISARRO, JOACHIM; BRETTELL, RICHARD: *Catálogo de la Exposición de Pissarro*, Madrid, Ed. Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2013, 208 p.
- SOLAR CAYÓN, JOSE IGNACIO: *La teoría de la tolerancia en John Locke*, Madrid, Dykinson, 1996, 274 p.
- SOLÉ ROMEO, GLORIA: *La instrucción de la mujer en la Restauración, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1900, Tesis Doctoral, 789 p.
- SOLERVICENS I BO, JOSEP: *El diàleg renaixentista, Joan LLuís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís del Milà, Antoni Agustí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, 252 p.

SOLKIN, DAVID H.: *Richard Wilson. The Landscape of Reaction*, Londres, The Tate Gallery, 1983, 250 p.

STAROBINSKI, JEAN: *Jean-Jacques Rousseau: la transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983, 385 p.

STAROBINSKI, JEAN: *Montesquieu*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 291 p.

STEINER, GERHARD: *Georg Forster*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977, 336 p.

STELLA, VITORIO: “Ricordo biografico di Rosario Assunto”, en *Rivista Rosminiana di filosofia i di cultura*, vol. 107, nº 1, 2013, pp. 1-5.

STEVENSON SMITH, W: *Arte y arquitectura del Antiguo Egipto*, Madrid, Cátedra, 2000, 482 p.

STTAFORD, FIONA J: *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and The poems of Ossian*, Edinburgo, Edinburgh University Press, 1988, 200 p.

SUÁREZ, FEDERICO: *Génesis del concordato de 1851*, Pamplona, Instituto Martín de Azpilcueta, 1963, 44 p.

SUÁREZ, FEDERICO: *Vida y obra de Juan Donoso Cortés*, Pamplona, Eunate, 1997, 1088 p.

SUBIRANA VILANOVA, MIRIAM: “J.M. William Turner y el mar: el espacio, lo sublime y el infinito”, en *Espiral de las artes: publicación cultural*, vol. 1, nº 2 (MAY), 1993, pp. 39-43.

SUCHET, ANDRE: “Las motivaciones de las primeras ascenciones francesas en los Pirineos españoles (finales del siglo XVIII y siglo XIX)”, en *Citius, altius, fortius: humanismo, sociedad y deporte: investigaciones y ensayos*, Vol. 3, Nº. 2, 2010, pp. 133-147.

SUSANNE RABE, CHRISTINE: *Gleichwertigkeit von Mann und Frau: die Krause-Schule und die bürgerliche Frauenbewegung im 19. Jahrhundert*, Köln, Böhlau Verlag Köln Weimar, 2006, 238 p.

SUTTON, PETER C: *Masters of the Seventeenth Century Dutch Landscape Painting*, cat. exp., Boston, Museum of Fine Arts, Ludion, 1987, 563 p.

SZIGETI, JOZSEF: *Denis Diderot: une grande figure du matérialisme militant du XVIIIe siècle*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1977, 94 p.

TAINE, HYPPOLITE: *Viaje a los Pirineos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, 220 p.

TARÍN Y JUANEDA, FRANCISCO: *La Cartuja de Porta-Coeli (Valencia): apuntes históricos*, Valencia, Librerías París-Valencia, 1986, 222 p.

TAYLOR, BASIL: *Constable. Paintings, Drawings and Watercolours*, Londres, Phaidon, 1973, 244 p.

TERUEL, PEDRO JESUS: *Kant y las ciencias*, Madrid: Biblioteca Nueva, D.L. 2011, 365 p.

THIEME, ULRICH; BECKER, FELIX: “Kolbe, Karl Wilhelm“ en *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 1923, pp. 225-226.

THIEME, ULRICH; BECKER, FELIX: “Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld” en *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 1923, p. 208.

THOMSON, DUNCAN: *Raeburn. The Art of Sir Henry Raeburn 1756-1823*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1997, 216 p.

THOMSON, DUNCAN: *Sir Henry Raeburn 1756-1823*, Scotland, The National Gallery, 1994, 31 p.

THOMSON, JAMES; WRIGHT, BARBARA; CHASTEL, ANDRÉ: *La vie et l'oeuvre d'Eugène Fromentin*, Courbevoie, ACR, 1987, 336 p.

THUILLIER, JACQUES: *La obra completa pictórica de Poussin*, Barcelona, Noguer, 1972, 135 p.

TIBERGHIEU, GILLES: *Land art*, Paris, Carré, 2012, 312 p.

TOCQUEVILLE, ALEXIS DE: *Recuerdos de la Revolución de 1848*, Madrid, Trotta, 1994, 293 p.

TOPPING, MARGARET: “Vernet, Emile Jean Horace”, en *Encyclopedia of the Romantic Era (1760-1850)*, London, Taylor and Francis, 2004, pp. 1181-1182.

TORMO Y MONZÓ, ELÍAS: *D. Vicente López y la Universidad de Valencia con el decisivo triunfo del pintor ante la Corte*, Madrid, [s.n], 1914 (fototipia de Hauser y Menet), 22 p.

TORRALBA MARTÍNEZ, JOSE ANTONIO: “Romualdo González Frago (1862-1928), médico pediatra sevillano, fundador de la Micología Española y Dominicana”, en *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, Tomo 54, Nº 1, 1998, pp. 263-268.

TORRES GONZÁLEZ, BEGOÑA: *Leonardo Alenza. 1807-1845. Dibujos y Estampas*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, 60 p.

TORRES VERDES, FÉLIX: “El pensamiento económico de Ramón de La Sagra y Pérez (Recurso Electrónico)”, Ciudad de La Habana, Editorial Universitaria, vol. 128, n° 1 (Enero-Junio), 2001, pp. 72-106.

TORRES, FERNANDO: “Novalis: hacia el romanticismo mágico”, en *Razón española: revista bimestral de pensamiento*, n° 73, 1995, pp. 195-197.

TRAPIER, E: *Martin Rico y Ortega in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, The Trustees, 1937, 316 p.

TROELTSCH, ERNST: *El protestantismo y el mundo moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, 108 p.

TURNER, NICHOLAS; MATILLA, JOSÉ MANUEL: “Dibujos italianos del siglo XVI”, en *Museo del Prado. Catálogo de dibujos*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 2004, T. V, 464 p.

UREÑA, ENRIQUE M.: *Krause, educador de la humanidad: una biografía*, Madrid, Unión Editorial, 1991, 506 p.

USERO TORRENTE, MATÍA: *Dos ideales opuestos, jesuitismo y masonería*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1932, (Tip. P. Quiles), 233 p.

UTLEY, T.E: *Edmund Burke*, London, Longmans, Green and Co, 1967, 36 p.

VALDEVIESO GONZÁLEZ, ENRIQUE: *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad, 1973, 453 p.

VALENTIN, FRANZ: “Reinhold, Heinrich”, en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1895, pp. 286-287.

VANDEPITTE, FRANCISCA: *Constantin Meunier à Séville: l'ouverture andalouse*, Gand, Snoeck; Bruselas, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, 2008, 128 p.

VANDO DEL BLANCO, MARIA DEL CARMEN: “Silvestro Lega: los Machiaioli y el Cuatrocientos”, en *Revistart: revista de las artes*, N° 116, 2007, pp. 26-27.

VASARI, GIORGIO: *Vida di Pietro Perugino*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1914, 198 p.

VATTIER FUENZALIDA, CARLOS: *Gumersindo de Azcárate y la renovación de la ciencia del derecho en el siglo XIX*, Madrid, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, Centro de Estudios Registrales, 1998, 290 p.

VAUGHAN, WILLIAM: *German Romantic Painting*, New Haven and London, Yale University Press, 1994, 261 p.

VAUGHN, KAREN IVERSEN: *John Locke: economista y sociólogo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 175 p.

- VÁZQUEZ ROMERO, JOSÉ MANUEL: *Francisco Giner de los Ríos: actualidad de un pensador krausista*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2009, 309 p.
- VEDRINE, HELENE: *La conception de la nature chez Giordano Bruno*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967, 398 p.
- VELARDE, JULIÁN: *El agnosticismo*, Madrid, Trotta, 1996, 109 p.
- VERA SEMPERE, FRANCISCO JOSÉ: *Santiago Ramón y Cajal en Valencia (1884-1887)*, Valencia, Denes, 2001, 117 p.
- VICENTE ALBARRÁN, FERNANDO; OTERO CARVAJAL, LUIS ENRIQUE (dir.): *Los barrios negros (recurso electrónico): el ensanche sur en la formación del moderno Madrid (1860-1931)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, 688 p., (Tesis Doctoral).
- VICO, GIAMBATTISTA: *Autobiografía de Giambattista Vico*, Madrid, Siglo XXI de España, 1998, 189 p.
- VIDAL PARELLADA, ASSUMPCIÓ: *Luis Simarro y su tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, 267 p.
- VIERS, GEORGE: *Los Pirineos*, Barcelona, Oikos-Tau, 1973, 128 p.
- VIGNAU-WILBERG, PETER: *Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom: die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy, 1816/17, und im Tasso-Raum des Casino Massimo, 1819-1829*, München, Deutscher Kunstverlag, 2011, 144 p.
- VILAR GARCÍA, MAR: *Docentes, traductores e intérpretes de la lengua inglesa en la España del siglo XIX: Juan Calderón, los hermanos Usoz y Pascual de Gayangos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, 249 p.
- VILCHES GARCÍA, JORGE: *Emilio Castelar, la patria y la república*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, 317 p.
- VILLAMIL, ANTONIO: "Recuerdo de Rafael María de Labra y Cadrana", en *Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, N.º. 10-11, 1988, pp. 103-110.
- VILLAR CRU, JOSÉ: *Entidades culturales valencianas: el Ateneo Mercantil y su proyección cultural en Valencia*, Valencia, Escuela Social de Valencia, 1980, 90 p., Tesis de licenciatura.
- VILLASANTE BRAVO, CARMEN: *El alucinante mundo de ETA Hoffmann*, Madrid, Nostromo, 1973, 185 p.

VILLÓ Y RUIZ, JOSÉ: *Concepto fundamental del profesorado: discurso pronunciado el día 15 de diciembre de 1870 en la Universidad de Valencia*, Valencia, Imprenta de José Rius, 1870, 43 p.

VIÑUALES, EDUARDO; CLARIANA, BEATRIZ: “Louis Ramond de Carbonnières 200 años de pirineísmo en el Monte Perdido”, en *Revista forestal española: RFE*, N.º. 35, 2004, pp. 32-36.

VIRGILIO MARÓN, PUBLIO: *Bucólicas* (Edición Antonio Ramajo Caño; traducción Luis de León), Madrid, Editorial Castalia, 2011, 320 p.

VON LÖHNEUSEN, WOLFGANG FREIHERR: “Hartmann, Christian Ferdinand” en *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin, 1969, p. 733.

VOS, DIRK DE: *The flemish primitive: the masterpieces*, Princeton, Princeton University Press, 2002, 216 p.

VOSTERS, SIMON ANSELMUS: *Rubens y España: estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990, 481 p.

WAIBLINGER, WILHELM: *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin y otros textos complementarios*, Madrid, Hiperión, 2003, 139 p.

WALDKIRCH, BERHARD VON; ALENCAR XAVIER, WIEBKE RÖBEN DE: *Idyllen in gesperrter Landschaft: Zeichnungen und Gouachen von Salomon Gessner (1730-1788)*, Zürich: Kunsthaus Zürich, 2010, 275 p.

WALLER, GARY: *Edmund Spenser: a literary life*, Basingstoke, Macmillan Press, 1994, 211 p.

WALLIS, ALAN: *Modernidad y epifanía literaria en Miró y Azorín*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, 142 p.

WALPOLE, HORACE: *El castillo de Otranto*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 272 p.

WARNCKE, CARSTEN-PETER: *Pablo Picasso 1881-1973*, Koeln, Benedikt Taschen, 1992, 380 p.

WATSON, RICHARD: *Descartes: el filósofo de la luz*, Barcelona, Vergara, 2003, 347 p.

WATTS, ALLAN: WATTS, ALLAN: *El camino del Tao*, Barcelona, Editorial Kairós, 1976, 183 p.

WEBB PUSEY, WILLIAM: *Louis-Sébastien Mercier in Germany: His Vogue and Influence in the Eighteenth Century*, New York, Columbia University Press, 1939, 243 p.

WEIDNER, THOMAS: *Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1998, 1v.

WELTON, JUDE: *Monet*, Barcelona: Blume; Paris: Museo Marmottan, 1993, 64 p.

WESTFALL, RICHARD S.: *Isaac Newton, una vida*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 421 p.

WIECK, ROGER. S: *Time sanctified: the Book of Hours in medieval Art and life*, New York, George Braziller, 1988, 230 p.

WILCOX, TIMOTHY: *Francis Towne and His Friends*, London, John Spink, 2005, 176 p.

WILENSKI, R.H: *John Ruskin. An Introduction To Further Study of His Life and Work*, Londres, Faber & Faber, 1933, 406 p.

WILLIAMS, JOHN: *William Wordsworth: a literary life*, New York, St. Martin's Press, 1996, 208 p.

WILTON, ANDREW: *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, New Haven, Yale Center For British Art., 1980, 123 p.

WINTERMUTE, A: *Claude To Corot. The Development of Landscape Painting in France*, Nueva York, Colnaghi, 1990, 290 p.

WOLF, NORBERT: *Alberto Durero, 1471-1528: genio del Renacimiento alemán*, Köln, Taschen, 2006, 96 p.

WOLF, NORBERT: *Expresionismo*, Köln, Taschen, 2006, 95 p.

WOLF, NORBERT: *Giotto di Bondone, 1268-1337: la renovación de la pintura*, Köln, Taschen, 2006, 96 p.

WRIGHT, BARBARA: *Croquis et Dessins Inédits D'Eugene Fromentin. Promenades en Aunis, Saintonge et Limousin*, Paris, C.N.R.S, 1987, 96 p.

YARZA LUACES, JOAQUÍN: *El arte bizantino*, Cátedra, Anaya, 1991, 96 p.

YATES, FRANCES A.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983, 529 p.

YEH, WEN-HSIN: "When is a Landscape like a body?" en *Landscape, culture and power in chinese society*, Berkley, Institute of East Asian studies, 1998, pp. 1-23.

YUSTE BOMBÍN, JESÚS: "John Constable: el nacimiento del paisaje moderno", en *Boletín del Museo y del Instituto Camón Aznar*, nº 93, 2004, pp. 127-132.

YUSTE DE SANTOS, JESÚS: "El Constable transgresor", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 110, 2012, pp. 355-381.

ZABALA ERDOZAÍN, JOSEFINA: *Sistemas de educación preescolar: Federico Froebel, Maria Montessori, Ovidi Delcroly*, Valencia, Nau Llibres, 1985, 230 p.

ZARCO COLÓN, JUAN: “Notas sobre el Instituto de Reformas Sociales y las tres historias de la Sociología española”, en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, N° 86, 1999, pp. 129-152.

ZEILER, BIRGIT: *Monet*, Colonia, Könemann, 2000, 95 p.

ZWEIG, STEFAN: *Verhaeren*, Boston, Houghton Mifflin, 1914, 274 p.

ZWINGER, THEODOR: *Die Korrespondenz von Th. Zwinger III mit J. J. Scheuchzer, 1700-1724: mit Uebersetzung ausgewählter Partien / herausgegeben von Marie-Louise Portmann*, Basel, Swabe, 1964, 301 p.