

DE RUINAS Y ESQUIRLAS: SOBRE LA BELLEZA DE LA IMPERFECCIÓN

Trabajo Fin de Grado

Grado en Filosofía

Curso 2022/2023

Tutora: Inmaculada Murcia Serrano

Alumna: Araceli Portela Tapia



Índice

1. Introducción
2. Parte I – La historia del arte en relación con la ruina
 - a. I.I – De Panini a Piranesi: una historia de las ruinas en el arte
 - b. I.II – Hacia el Romanticismo: Hubert Robert
3. Parte II – El Romanticismo y el Fragmento
 - a. II.I – El primer Romanticismo y el Círculo de Jena: primeras ideas de una nueva filosofía
 - b. II.II – El fragmento y su valor estético: Friedrich Schlegel
4. Parte III – El valor estético de la ruina en el Romanticismo a través de sus obras
 - a. III.I – El hombre sepultado por las arenas del tiempo: *Ozymandias*, Percy Bysshe Shelley
 - b. III.II – El inexorable avance de la naturaleza: William Wordsworth y Edgar Allan Poe
 - c. III.III – La devastación como escultora de la ruina: William Turner y Johan Christian Dahl
 - d. III.IV – La mirada soñadora del hombre frente a lo sublime: John Keats
5. Conclusión
6. Bibliografía

1. Introducción

Las ruinas, a pesar de ser aquello que nos queda de lo que antaño, fueron grandiosas obras de arte, aún consiguen despertar en el observador un profundo sentimiento de admiración a pesar de la imperfección que las plaga. Sin saber bien por qué, el hombre se siente fascinado por esas obras que aún guardan un cierto esplendor, una belleza única que difiere de aquella a la que estamos ya acostumbrados.

Aunque ha habido varios momentos en la historia del arte y el pensamiento en los que el hombre se ha visto fascinado por la ruina y el fragmento, es el Romanticismo cuando se exploró más este campo. Prueba de ello son las numerosas obras de arte que se produjeron durante los años que este duró en las que la ruina ocupa una posición central. Desde pinturas hasta poemas, la ruina se convirtió en objeto de interés, pues su idea, su contemplación resonaba con las ideas de aquellos que persiguieron una sensibilidad romántica. Prueba, además, de esto es el nacimiento del estilo fragmentario, el cual bien puede ser considerado una forma de ruina: en un mundo en el que hasta el momento se había impuesto una forma de pensar jerarquizada, el Romanticismo irrumpió con esta nueva forma de conocer que permitía captar de forma certera aunque un tanto enigmática el fondo de las cuestiones acerca de las que pensaron los filósofos del momento.

Con el objetivo de llegar a comprender el valor estético que ostentó la ruina durante el Romanticismo, este trabajo seguirá una metodología que partirá de las cuestiones más generales y una visión más amplia, para llegar a un enfoque más específico y detallado. Así pues, se partirá de las áreas de interés de carácter más general, definiendo para ello en primer lugar el papel de la ruina en la historia del arte, para a continuación entrar en más profundidad en su relación con la filosofía y estética durante el Romanticismo, momento de su mayor esplendor, para así acabar, finalmente, con un análisis de varios casos concretos de distintos autores que servirán para exponer en más detalle y de forma más clara lo previamente indicado.

2. Parte I – La ruina en la historia del arte

I.I De Panini a Piranesi: una historia de las ruinas en el arte

La ruina, a lo largo de la historia del arte, ha sido un elemento que ha atravesado las obras realizadas con el paso de los años de un extremo a otro, desde el principio hasta

la actualidad, generando admiración y asombro a aquel que se detuviera a contemplarla, que le dedicara unos segundos de su tiempo. Sin embargo, aquel interés especial que nos llevaría hasta el Romanticismo da sus primeros pasos en el *quattrocento*, cuando pintores y arquitectos estudiaron con ahínco proporciones, medidas y estilos, del mismo modo en que también aprendieron a ver la ruina como algo más (Forero-Mendoza, 2005). Es desde el Renacimiento, el momento en el que la ruina empieza a aparecer con mayor presencia en las obras de arte, cuando esta empieza a vislumbrarse en dichas obras, al fondo, sin gran protagonismo, pero presente, conformando escenarios o fondos, para con el tiempo invertir esta relación y traer al frente el tema de interés de este trabajo, es decir, la ruina. Este será el momento del Romanticismo: con él, la ruina se aproximó, poco a poco, al espectador, captó su atención, y sobre todo la del artista hasta que fue suyo el foco, hasta que fue dueña y señora del lienzo (Serra, 2005).

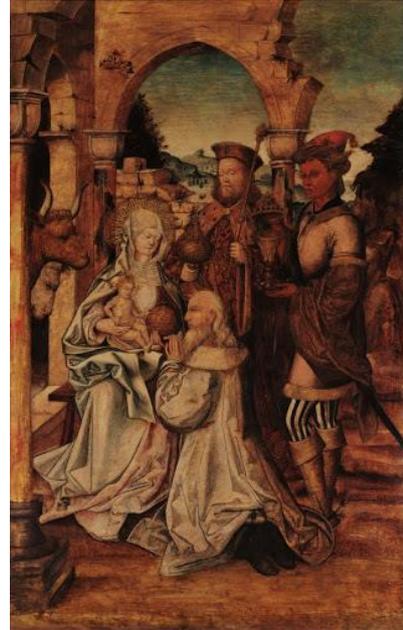
La ruina es recuerdo de lo pasado, memoria viva de lo que una vez existió en el mundo, son los huesos de la historia que acabarán por devorar el sol, el viento y la tierra. La ruina es historia erigida sobre la tierra, es testimonio de caídas de imperios enteros, de las más grandes hazañas y las más terribles catástrofes; es aquello que brilló y a lo que el tiempo le arrebató su brillo, su esplendor, y es a nosotros a quienes nos llega deslucido pero poseedor de una cierta solemnidad que inspira a quien sepa apreciarlo. Es lo que sobrevive de la memoria del hombre, es testigo de la memoria del hombre que ningún hombre guarda ya. Tal es la poética de las ruinas, lo caído e irrecuperable que nos habla de otros hombres, de otros mundos (Marí, 2005).

Sin embargo, si bien la ruina siempre ha estado ahí, enredada en la naturaleza, fueron los artistas renacentistas quienes se fijaron en ellas, y descubrieron en sus trazos, sus tallas y muros agrietados todo el saber que en otro tiempo sus iguales habían poseído. Se convirtió en fuente de conocimiento, objeto de estudio que analizaron concienzudamente para sus propias obras, algo que vemos en pinturas propias de esta corriente. Dicho estudio se traduce en arte en la representación de la ruina como escenarios donde toman lugar escenas bíblicas tales como la Natividad o la Adoración. Se trata, pues, del uso de la ruina como un recurso que carga de significado los muros erosionados por el tiempo, hijos de otra época, obra de otros hombres cuyos nombres fueron pasto de la historia; será tarea del mundo cristiano acabar con el paganismo, con aquellos falsos ídolos para los que se erigían grandiosos monumentos. Del mismo modo,

en que el tiempo acaba con la piedra, el cristianismo acabará a su paso con el culto a dioses que no son sino engaños (Marí, 2005).

Durante el tiempo que duró el Renacimiento las obras que encontramos son aquellas que resultan similares a las realizadas por el pintor neoclásico Giovanni Paolo Panini, pero pertenecientes a años anteriores, en las cuales se pueden observar escenas de temática religiosa que tienen lugar en ruinas antiguas, ruinas paganas. No obstante, anteriormente ya podemos apreciar la presencia de la ruina en las obras de arte muy anteriores a Panini como lo son aquellas realizadas por Perris de Fontaines y Herman Posthumus. En ellas se observan las ruinas como telón de fondo para escenas pertenecientes al cristianismo.

Perris de Fontaines fue un pintor renacentista nacido en una ciudad francesa, el cual se sabe que realizó numerosas obras por encargo eclesiástico tales como el Retablo de San Feliu en Girona. En las escenas allí representadas es posible apreciar, como era de esperar, imágenes religiosas, pero también la aparición de la ruina en el fondo, a modo de escenario, representada con la mayor fidelidad posible, pues el arte de esta época trataba de ser lo más parecido al mundo como fuera posible (es este el principio de imitación contra el cual arremeterán los románticos). La ruina que aquí observamos se trata de una tomada de la estampa de Martin Schongauer, cuyo parecido es innegable hasta el punto de que bien podría considerarse una réplica idéntica (Forero-Mendoza, 2005).





En el caso de Herman Posthumus, artista holandés, la obra que tomaremos como ejemplo es *Paisaje con ruinas romanas*, en la cual se ven representadas las ruinas romanas recién descubiertas. A diferencia de la obra de Perris de Fontaines, en esta ocasión no tiene lugar ninguna escena bíblica, sino que meramente trata de representar el artista la grandiosidad del imperio romano a pesar del tiempo transcurrido. Se trae de este modo a un primer plano la catástrofe, la devastación de la que dichas ruinas forman parte y entre las que los hombres de su tiempo caminaban sin darles mayor importancia, tema que con el Romanticismo cobraría un mayor protagonismo. Además, una vez más nos encontramos con la fiel representación de la ruina, su réplica, hasta el punto de resultar posible identificar los fragmentos en la obra representados (Forero-Mendoza, 2005).

Hubo que esperar hasta el Barroco para que se produjera un cambio en la ruina y su relación con el arte. Durante esta época, el trato dado a la ruina se tornó más amable, lo cual puede verse reflejado en cómo la naturaleza se encuentra entrelazada con la propia ruina. La naturaleza, fuerza devastadora, imparabla incluso por el tiempo, se abre paso y reclama para sí aquello que siempre le perteneció y que el hombre creyó poseer. Altas hiedras crecen entre las piedras, nudosos troncos se cuelan por las aberturas; la naturaleza devora la creación del hombre, irrefrenable, imparabla, visión que alcanzará su máxima expresión en los años que rodearon al terremoto de Lisboa, momento en el cual la ruina supuso la evocación de la catástrofe (Marí, 2005).



Llegados, pues, al Barroco, en relación con la ruina, los artistas siguen representando en estas escenas bíblicas o escenas que guardan alguna relación con la religión cristiana; siguen el camino recorrido por sus predecesores en el cual se trata la ruina como símbolo de la superación del paganismo. No obstante, es

también durante el Barroco, cuando la imaginación, cualidad que resultaría fundamental para los románticos, entra en juego en las obras realizadas. Ejemplo de ello es Giovanni Paolo Panini, pintor barroco entre cuyos cuadros encontramos *La expulsión de los mercaderes del templo* o *Ruinas con San Pablo predicando*. En ambas, como sus nombres nos marcan, aparecen figuras bíblicas aunque estas se encuentren en un escenario ruinoso, como se había hecho durante el Renacimiento. No obstante, también podemos ver el cambio en ellas, en sus proporciones, en el creciente protagonismo de la ruina. Si estas antes eran telón de fondo, en los cuadros de Panini se alzan orgullosas, son traídas al frente, ocupan un lugar de mayor importancia; son ahora los hombres los que resultan diminutos junto a las altas columnas de piedra mellada, lo que lleva al observador a conferirle una mayor importancia, un mayor valor, como bien pretendía el artista tras ellas. De este modo, escala y proporción se unen para otorgarle una mayor relevancia a las ruinas en las obras de Panini y aquellas que estarían por venir, sentando de este modo un precedente que nos llevaría al deleite de la ruina en el arte.



Sería el mismo Siglo de las Luces el que presenciara el nacimiento de la estética de las ruinas, cuando en el siglo XVIII también sería testigo del nacimiento de la arqueología, lo cual trajo consigo una transformación en la forma de ver la ruina. Esta, a la luz de la arqueología tomó el significado de “restos”, mero contenedor de la historia, objeto a estudiar para obtener una información. Pierden, a la luz de este foco, el halo de

misterio, gran parte de su grandiosidad surgida de su lejanía, de su inabarcabilidad. Es, además, la arqueología la que permite el estudio minucioso de los estilos y obras clásicos, llevando así a los artistas a perseguir este ideal con mayor ahínco (Jiménez-Blanco, 2005).

Fue precisamente durante estos años que aparece el nombre de Piranesi, artista también barroco, al igual que Panini, pero en cuyas obras es posible apreciar un cambio en el tono, en la forma en la que estas llenan los cuadros. No forman parte de una escena mayor, de un tema que todo lo



abarque. Estrechamente ligadas al género del *capriccio* italiano, las obras de Piranesi representan paisajes de ruinas, en ocasiones reales, en ocasiones fantásticas. Empieza, pues, a participar la imaginación en la creación artística, concretamente en aquella relativa a las ruinas. De este modo, la ruina es plena protagonista; no hay nada que pueda distraer la atención del observador en sus obras, pues en ellas no hay más que grandiosas ruinas en las que perderse al observarlas, las cuales adquieren proporciones monumentales que en muchos casos no eran las suyas, pero que contribuían a generar el sentimiento de admiración y grandiosidad, pero que aun así tenían como objetivo el ser fieles representaciones de estas. Por medio de la Imaginación, Piranesi logra plasmar no tanto la ruina como la sensación, el sentimiento de encontrarse frente a ella: es posible que la ruina no fuera tan grande, tan majestuosa, pero la sensación experimentada por el hombre al encontrarse junto a ella sí lo era. La ruina se torna monumento (París, 2021).

Será el Romanticismo el que se encargará de rescatar la ruina como inspiración, como objeto de deleite y elemento evocador de una profunda nostalgia por aquellos tiempos pasados e irrecuperables, por la fuerza del tiempo que acaba con todo, por la implacable naturaleza que acaba por devorar todo aquello que encuentra a su paso. La ruina es para el romántico huella de un pasado irrecuperable, para siempre inalcanzable, y recuerdo de finitud, del carácter indómito de la naturaleza y el incesante paso del tiempo. Visión que desaparecerá con la llegada del realismo, momento en el que ya la ruina no resulta inspiración para el artista; muere con ello la reflexión del Romanticismo

acerca de la ruina, no tanto como mero testimonio de la historia, sino más bien como recuerdo de la grandeza humana y su consiguiente fugacidad (Marí, 2005).

I.II – Hacia el Romanticismo: la pintura de Hubert Robert

Si bien Piranesi fue de los primeros en avanzar en la dirección que tomarían los románticos, su representación de la ruina no puede considerarse aún plenamente romántica, no solo por la época sino por el carácter de la misma. Es cierto que la imaginación cobra un papel importante en su obra, que la ruina ya no cae en un segundo lugar, pero aún habrá territorio por conquistar. Es en ese tránsito, en esa última recta final previa a la plena irrupción del Romanticismo donde encontramos a Hubert Robert, también conocido como Robert des Ruines debido a su predilección por representarlas en sus obras. Es por ello por lo que, si bien no perteneció al Romanticismo, su pintura sí es poseedora de numerosos elementos comunes con la sensibilidad de dicho periodo artístico, destacando en esta ocasión el gusto por las ruinas (París, 2021).

Cargando a sus espaldas con la categoría de lo pintoresco en las obras de arte junto con el creciente interés de los artistas por la naturaleza, es posible apreciar una cierta predilección por la pintura paisajística, la cual se encuentra estrechamente ligada a las teorías filosóficas de lo sublime formuladas en la época y que tendrían una notable repercusión en el Romanticismo que estaba por llegar. Aumenta, así, el gusto por la ruina, esa obra del hombre conquistada por la naturaleza poseedora de una belleza inalcanzable, superior al hombre.

La época en la que Hubert Robert comienza a pintar sus obras coincide, precisamente, con el surgimiento de la arqueología, por lo que es natural que en sus cuadros encontremos reproducciones de aquellos monumentos que se descubrían y admiraban en la época, además de justificar este acontecimiento histórico el interés por aquellos edificios que ya no eran sino sombra de lo que antaño fueron. No obstante, conforme avanzan los años, se puede apreciar en sus pinturas una especial devoción por representar ruinas grandiosas, las cuales, en varias ocasiones, ni siquiera son ruinas reales, sino que nacen de su imaginación. Ruinas que, al modo en que Piranesi también lo hizo, se veían engrandecidas, recubiertas por un halo de monumentalidad y misterio aportado por el propio pintor, por su impresión, por la plasmación de sus sentimientos mediados por la imaginación. En estas obras, el espectador puede apreciar dos elementos

fundamentales: la importancia de la naturaleza en lo que está siendo pintado y las gigantescas proporciones de la ruina, propiedades que en el Romanticismo pasarían a ostentar un puesto central (París, 2021).

Son muchos los cuadros de este autor en los que la ruina aparece representada excesivamente grande, más de lo que realmente es cuando esta es vista en persona, como ya se ha indicado anteriormente. Esto puede considerarse un recurso expresivo empleado con el fin de transmitir al observador la sensación de grandiosidad y majestuosidad que asalta al artista al encontrarse ante los restos de tan grandes construcciones del pasado: no es tanto la representación realista lo que se busca sino la fidelidad al sentimiento de hallarse frente a la ruina, superviviente del paso de eras enteras. Este interés queda remarcado en aquellas obras en las que aparecen personas junto a ellas; es entonces

cuando se hace evidente que la escala de las construcciones antiguas en los cuadros representados ha sido engrandecida. Se aprecia que los hombres son demasiado pequeños, o las ruinas demasiado grandes, lo cual se acusa al colocar una figura de referencia en la escena (la persona). El hombre, pues, sirve de escala, haciéndose evidente la grandeza de las construcciones supervivientes al tiempo y la pequeñez del hombre frente al paso de este. Un claro ejemplo



de esto es la obra *El Coliseo*, en la cual Hubert Robert pinta el Coliseo y, en su interior, añade varias figuras que se ven diminutas en comparación a los gruesos muros y los esbeltos arcos. Vemos que dicho conjunto de personas aparece ahí, en la lejanía, y es gracias a ellas que se refuerza la imagen del Coliseo como una obra arquitectónica de magnitudes colosales, digna de admiración, mucho más grande que el individuo que pudiera habitarlas (París, 2021).

Otro de los recursos empleados por Hubert Robert en sus pinturas con el objetivo de resaltar la majestuosidad de esas ruinas que hace ya demasiado tiempo que dejaron de ser lo eran es insertar una escena cotidiana, típica del momento, sencilla, en un entorno en ruinas; que



personas de su época interactúen de alguna manera con las ruinas, recuerdos de otro tiempo. De este modo, se hace patente el paso del tiempo, imposible de negar, ineludible. En aquellas construcciones que antaño fueron habitadas por hombres de los que ya ni siquiera se recuerdan sus nombres, hoy en día pasean las personas del tiempo presente, estableciendo una suerte de continuidad, arrojando las ruinas una alargada sombra que resulta ineludible, pues atraviesa los siglos, atraviesa generaciones enteras. Ejemplo de esto es la obra *Paisaje arquitectónico con un canal*. En ella podemos ver lo que en otro tiempo pudo ser un templo por el que ahora transitan hombres y mujeres de la época en barcas; pasan por debajo de arcadas de cientos de años, surcan el canal mientras la historia viva pero olvidada los rodea, marca imborrable del paso del tiempo, que nada perdona.

Finalmente, en relación con la presencia de la naturaleza en los cuadros de Hubert Robert como una de las formas de ensalzar y tratar la ruina (y que más tarde se convertiría en uno de los ejes centrales del pensamiento y arte románticos), sería destacable la obra *La piscina de baño* en la cual, la naturaleza ha tomado el control del templo griego que aparece al fondo como parte de la naturaleza viva que lo rodea. Los árboles de alrededor crecen junto a la ruina, se enroscan en sus columnas, se sirven de su estructura para crecer, mientras la pequeña vegetación se cuele por entre las grietas, fruto del agua que lame la piedra. La ruina se ha convertido en parte de la naturaleza, la naturaleza la ha reclamado para sí, haciéndola formar parte de ella misma, moldeada por el crecimiento de los altos árboles, erosionada por el agua a sus pies, mellada por los vientos.



Fue este modo cómo Hubert Robert consiguió captar la naturaleza terrible de la ruina, aquella de obras colosales que han sobrevivido a lo que ningún hombre lo ha hecho. Por medio de perspectivas, colores y ambientación, supo captar la majestuosidad de las construcciones del pasado, ayudado por la iluminación y los tonos suaves. Dotó a las ruinas de la majestuosidad que en el hombre despertaba, trasladó la sensación de grandiosidad y belleza terrible al espectador, consiguiendo así un nivel de fidelidad que la reproducción, que la réplica no es capaz de alcanzar, principio que cobraría fundamental importancia durante el Romanticismo y que sería uno de sus cimientos. Así pues, en sus obras, las ruinas “parecen haber estado aguardando silenciosas y quietas, a través de los siglos, el momento de ser descubiertas” (Paris, 2021, p.31).

3. Parte II – El Romanticismo y el Fragmento

II.I – El primer Romanticismo y el Círculo de Jena: primeras ideas de una nueva filosofía

Podríamos presentar el Romanticismo como un movimiento artístico y cultural que abarcó desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta aproximadamente 1850. Nació en Alemania de la mano de una revolución cultural en un momento en el que Europa gritaba y sangraba por la libertad. Las fechas coinciden con aquellas de la Revolución Francesa, en la cual muchos pensadores que acabarían siendo llamados románticos apreciaron el espíritu de lucha por la libertad y el deseo de una sociedad más igualitaria. No en vano fue el estandarte de dicha revolución “Libertad, igualdad y fraternidad”. Fueron estos ideales los que resonaron con la conciencia romántica, la cual buscaba, de un modo similar, la libertad en el arte, en la poesía y en el saber en general. La Revolución Francesa, pues, supuso un momento clave para que Alemania se encaminara a buscar su libertad y, con ello, transformar el mundo (Hernández-Pacheco, 1995; D'Angelo, 1999).

Así pues, el nacimiento del Romanticismo en Alemania, aquel que se conoce como Romanticismo temprano, vino de la mano de una revolución cultural, en la cual, más allá de la Revolución Francesa, también hizo mella el creciente sentimiento nacionalista el cual tuvo su origen, en parte, en el uso del alemán como lengua ya unificada. No es hasta Lutero que se emplea el alemán como idioma escrito y, aun así, solo hacen uso de él en escasas ocasiones, principalmente para la redacción de documentos oficiales. No obstante, a finales del siglo XVIII, siglo en el que vemos nacer al Romanticismo, Goethe y Schiller rescatan esta lengua, la desempolvan y le sacan brillo, pues la liberan de su

limitado uso para dar voz, como formula Javier Hernández-Pacheco en su obra *La conciencia romántica*, “a los más elevados sentimientos de un pueblo” (Hernández-Pacheco, 1995, p.18).

De este modo, vemos que el Romanticismo nació de un profundo deseo de libertad por parte del pueblo alemán, del cual se hicieron cargo numerosos pensadores. Dicho deseo de libertad se vio reflejado en el entramado de saberes al que aspiraba el Romanticismo; deseaban un saber total en respuesta a la filosofía académica. La deseaban dejar atrás, abandonar la forma jerarquizada y rígida de ver el saber, para así hacer desaparecer toda división. Ya no habría compartimentos estancos: el arte, la filosofía, la ciencia, todo se encuentra ligado, unido entre sí, hasta llegar al punto de considerar que el mayor saber, por encima de la ciencia, por encima de la filosofía, no es otro sino la poesía, aquella que todo lo abarca, bajo cuya ala todo se ampara. Supone, pues, el Romanticismo la caída de la razón sistemática propia del Idealismo. Aquellos que apoyaron esta corriente, apostaron por la sensibilidad, por la poesía en lugar de la lógica, la cual se consideraría más capaz de descubrir horizontes con los que esta última ni siquiera se atrevería a soñar (Hernández-Pacheco, 1995; D'Angelo, 1999). Frente a esta razón sistemática, impositiva y única, el Romanticismo, movido por los tiempos de revolución que lo rodeaban, apostó por lo sentimental, por la importancia de las pasiones del individuo y el propio individuo; dirigieron la mirada al yo, al sujeto, y con ello a la subjetividad, a las experiencias vividas por el individuo, algo que se aprecia en toda obra artística perteneciente a este movimiento, desde la literatura hasta la pintura.

Con el Romanticismo llega, en definitiva, una nueva sensibilidad que se distingue claramente de toda la anterior y que se verá reflejada en la poesía, la literatura, la ciencia y la filosofía, pues en este momento de la historia, todas ellas se encuentran unidas al amparo de la poesía: se doblan a “la voluntad de poetizar toda disciplina” (D'Angelo, 1999, p.17).

En lo relativo a la cronología, como ya se ha indicado anteriormente, el Romanticismo se trató de un movimiento artístico y cultural de gran amplitud bajo cuya sombra caen multitud de ilustres figuras que abarcan todos los campos del saber:

Brahms es a finales del siglo XIX un músico romántico; como es, mediado el siglo XVIII, una obra romántica el *Werther* de Goethe; y asimismo es romántica la vuelta a la naturaleza que pregona Rousseau. Es romántico un fascista como

D'Annunzio, bien entrado el siglo XX; como lo es Garibaldi y lo son, en algunos aspectos, las Brigadas Internacionales y el cine de Eisenstein. (Hernández-Pacheco, 1995, p.15)

Sin embargo, nos es posible identificar de forma más o menos clara el momento en el que el movimiento romántico empezó a dar sus primeros pasos, que no fue en otro sitio sino en Alemania de la mano de lo que se conoce como el Círculo de Jena, un grupo de jóvenes escritores y filósofos que se reunieron en la ciudad de Jena con el deseo de llevar la filosofía a la literatura, de hacer que esta se viera impulsada por el pensamiento y, de esta forma, derribar las barreras de dividían los distintos ámbitos de conocimiento, al mismo tiempo que se llevaba a cabo una labor de revalorización de las artes que hasta aquel momento se habían considerado en múltiples ocasiones, como era el caso de la estética, conocimiento inferior.

Los hermanos Schlegel, Novalis, Schleiermacher o Schelling fueron algunos de los miembros de este reducido grupo que, si bien nunca llegaron a llamarse a sí mismos románticos, la historia sí acabó por considerarlos como tales. Ciertamente es que, respecto a esto, cabe aclarar que, aunque podemos encontrar en sus obras el uso de la palabra romántico, esta ha de ser entendida no del modo en que hoy en día lo hacemos, sino como una referencia a la poesía medieval y renacentista; romántico en estos casos hace referencia a la literatura propia de Shakespeare y Cervantes, a aquellas obras coloreadas por la fantasía, por lo irreal, lo maravilloso, características que acabarían por convertirse en modelos del Romanticismo como tal, y cuyo germen podemos encontrar aquí, en aquellas grandes obras que los primeros autores románticos tomaron como ejemplo y objeto de interés (D'Angelo, 1999).

De este modo, aunque ellos a sí mismos no se consideraran como tales, estos autores, miembros del Círculo de Jena, fueron los primeros románticos, quienes abrieron el camino a una nueva forma de pensar, una sensibilidad distinta, un nuevo modo de ver el mundo, bajo una lente nueva que permitiera ver el complejo entramado del saber hilvanado por el hilo la poesía.

Encontramos, pues, como primera formulación de la estética romántica la obra de Friedrich Schlegel *Conversación sobre la poesía*, del mismo modo que los cursos *Sobre la literatura y el arte* de su hermano, August Wilhelm Schlegel, supusieron la primera sistematización de las ideas del círculo de Jena, ambos miembros del Círculo de Jena

(D'Angelo, 1999). Este selecto grupo fue, en definitiva, el lugar en el que el Romanticismo dio sus primeros pasos, donde se establecieron las bases para su desarrollo posterior que se extendería por toda Europa hasta llegar a Francia, Italia o Reino Unido, donde le darían voz a estas ideas autores y artistas tales como Turner, Lord Byron o Coleridge.

No obstante, la vida del llamado Círculo de Jena fue fugaz, pues si bien podemos identificar el nacimiento de este en 1796 con la llegada de los hermanos Schlegel a la ciudad, apenas transcurrieron unos años, alrededor de 1806, cuando este selecto grupo se disolvió dejando tras de sí pinceladas de su producción recogidos en la revista *Athenaeum*. Pinceladas que bien podrían parecer inconexas entre sí, un boceto de lo que pudo haber sido y nunca llegó a ser, pero no han de engañarnos las apariencias, ya que en esos rápidos trazos, en los fragmentos recogidos, es posible encontrar la semilla, los *granos* que germinarían para dar lugar a lo que hoy en día reconocemos como Romanticismo, la revolución que durante al menos cincuenta años más se desarrollaría bajo este nombre y que alcanzaría todos los ámbitos del saber, pues es mérito del Romanticismo el ofrecer a la historia pensadores totales a la cultura occidental (Hernández-Pacheco, 1995, p. 17). Porque lo romántico no es algo que solo podamos encontrar en el arte, sino que es algo que permea toda la cultura europea desde la ciencia a la poesía, pasando por la política, la religión y la filosofía, ámbitos del conocimiento que hoy en día nos llegan a parecer irreconciliables (D'Angelo, 1999, p.16).

No obstante, si bien el Romanticismo quiso romper por completo con la forma en la que hasta su llegada se había entendido el arte del mismo modo en que había arremetido con la tiranía de la razón sistematizadora, encontramos también en sus autores una profunda admiración por el arte clásico, al mismo tiempo que un fuerte deseo por cambiar el modo en el que se percibe la obra de arte. Podemos afirmar, pues, que la relación que los románticos guardaron con el arte clásico y sus estándares resulta ciertamente complicada: mientras alaban la perfección de las obras clásicas, totalmente necesarias para el desarrollo del arte, y veían en ellas una perfección que no podía ser sino ideal, estas también representaban un canon, se encontraban sujetas a unas estrictas reglas que pretendían regir el arte, las formas de hacer arte, arrebatándoles así a los autores la libertad de expresarse ellos mismos, poniéndoles límites a su sensibilidad. De este modo, vemos que el Romanticismo admiró el arte clásico, su belleza y su perfección, pero a un mismo tiempo supuso una ruptura, un desafío a sus reglas, su ideal (D'Angelo, 1999).

Encontramos, pues, en la reacción ante el arte clásico dos elementos que resultarán ser de gran relevancia para el asunto que nos ocupa y es fin último de este trabajo, es decir, del valor estético de la ruina. Por una parte, en el rechazo al canon del arte clásico, aquel que se había tomado como ejemplo a seguir por todo artista pues aquellas obras, cuyos autores muchos se desconocen, eran símbolo de perfección pues en su momento pretendieron serlo, vemos el germen de lo que acabaría suponiendo un gran cambio en el arte, en la forma de entenderlo, en cómo se analizaba una vez frente a él. Supuso, entre otras cosas, el fin de la tiranía del principio de imitación (D'Angelo, 1999).

Hasta el momento, el arte había tratado por todos los medios de representar la naturaleza, el mundo y las personas de la forma más fiel posible, idéntica a la realidad que los artistas vivían, y el momento de mayor esplendor de este esfuerzo se identifica con el arte griego, con aquellas esculturas de insuperable belleza que encerraban en piedra, congelaban en el tiempo para la eternidad, hasta la misma divinidad de sus dioses. No obstante, con el Romanticismo, el objetivo del arte se desplaza: ya no busca ser fiel al mundo que le rodea tal cual se presenta. No busca contentar a un público no busca sino la identidad. No, los artistas románticos, como ya se ha indicado en reiteradas ocasiones, pusieron el foco en su propia sensibilidad, en su propio hacer arte. La obra de arte ya no era meramente una fiel representación del mundo, ya no buscaba la perfección por la perfección, la objetividad, sino que era reclamada por el artista su propia obra. La obra del arte era del artista, de su tiempo. Cae de este modo el criterio único para evaluar la obra de arte heredado del arte clásico; el arte romántico trae al frente el valor de la obra de arte no como pensada para un receptor, ni como producto de haber seguido un cierto estándar, sino como la experiencia del propio artista, producto de su propia sensibilidad, y como tal, hija también de la época en la que fue concebida (D'Angelo, 1999).

Así pues, la obra de arte romántica ya no responde a un único criterio desgastado por los años que, si bien hubo una época en la que dio a luz grandiosas obras, resulta insuficiente para aquellos artistas que anhelaban una mayor libertad en su hacer arte, en su forma de expresarse. Así, la obra pasa a ser no placer sino experiencia; no se busca el deleite de quien observa, sino la expresión y libertad de quien la crea. De este modo, a la hora de apreciar y/o analizar la obra de arte, desde este momento se tratará de comprender al autor que será la puerta para acceder al conocimiento oculto a plena vista en la obra. Porque en la obra de arte vive el conocimiento, habita la verdad, y esto es obra de la belleza que, aquella que el artista consiguió alcanzar. Es, pues, conquista del

Romanticismo el entender la obra de arte en el contexto en que fue concebida, y así ser capaces de ver, al menos para quienes sepan mirar, los grandes secretos que en verdad la obra entraña (D'Angelo, 1999). Ahora bien, cabría preguntarse: si la ruina es aquello que el tiempo nos ha dejado de artistas antiguos, muchos de ellos clásicos (con todo lo que esto implica), ¿de dónde viene su belleza no como lo que fue, sino como lo que es, pura ruina?

El Romanticismo, como la historia del arte deja ver, fue la época en la que la ruina tomó una posición central, pues es precisamente la estética romántica la que permitió descubrir la belleza oculta de la misma como símbolo del tiempo, como aquello que se sobrepone y al mismo tiempo cae ante la naturaleza, como recipiente de algo mayor y de soberbia belleza. Sin embargo, para alcanzar a comprender esto con claridad, previamente hemos de aclarar cuáles fueron las bases y/o principios de la estética romántica.

En primer lugar, partiendo del rechazo al principio de imitación, la estética romántica nos habla de la belleza como “manifestación libre de la forma” (Hernández-Pacheco, 1995, p.68), lo que quiere decir que la belleza no se encuentra, bajo esta visión, sujeta a ningún canon o regla previamente establecidos, sino que es el despliegue del artista sobre el lienzo. Al rechazar la idea de belleza como armonía, como copia de lo natural, como réplica fiel, el arte y su belleza se vuelven hacia el artista, el gran hacedor que, por medio de trazos y colores, de tallas y palabras, se vuelca en su obra, deja una parte de sí en ella; de este modo, la obra de arte nos cuenta más acerca del autor que del mundo, pues no es otra cosa sino el mundo visto a través de sus ojos. Es el artista, pues, el creador de un mundo distinto que le pertenece solo a él y en el que aquel que se deleita con su arte lo reconoce. Lo ve en las formas, las montañas y los mares embravecidos; en los trazos, los colores, el boceto enterrado bajo gruesas capas de pintura. No es suficiente con hacer la más idéntica reproducción de la naturaleza para que la obra sea bella, al igual que tampoco basta con conocer la mejor técnica y dominarla a la perfección: aquellas obras que esto es lo único que tienen están vacías, huecas. Es esto lo que encontramos en el arte griego, la belleza por la belleza, la plana armonía que, si bien es agradable, no alcanza la verdadera belleza, no roza lo sublime. No, el artista debe ponerse en juego, implicarse con su obra y, solo de esta manera, haciéndose visible a través de su obra, liberando la forma natural de las leyes del mundo, podrá ser el arte bello (Hernández-Pacheco, 1995).

Encontramos en el Romanticismo, junto con esta idea de belleza, la idea de verdad, íntimamente ligada a la primera. Esto se debe a que, en la estética romántica, belleza y verdad conforman una pareja inseparable; la belleza ya no se trata de algo accesorio, conveniente pero no necesario, sino que ha de haber belleza para que haya verdad. Se produce, pues, una suerte de identidad entre ambos conceptos: la belleza es aquello que dota de una cierta divinidad a las cosas, es a través de lo cual se descubre Dios al hombre. Es, pues, necesaria para hallar la verdad, es creadora de verdad. De este modo, aquello que es bello será verdadero no por ninguna razón ajena sino porque, en primer lugar, es bello; es privilegio de la belleza conferir verdad a las cosas, instaurarla. Así pues, la belleza y, por consiguiente, el arte son creadores de verdad en el mundo, y el arte es la forma que tiene el hombre de desvelarla por medio del genio. Es por ello por lo que debe acabar con el principio de imitación, con la réplica, con la copia; si el artista desea retirar el velo que cubre a la verdad, no podrá limitarse a reproducir aquello que ve tal cual lo ve, sino que deberá ser creador (D'Angelo, 1999; Hernández-Pacheco, 1995).

Ahora bien, ¿cómo consigue el artista forjar ese mundo nuevo, ese mundo suyo, ese mundo único que tan solo existe en el rastro que deja su pincel, en las formas que desvela su cincel? Por medio de la fantasía. La fantasía, el ingenio, la imaginación. Son estas características que debe poseer el artista romántico a la hora de ser creador de belleza; son la imaginación y la fantasía las que posibilitan una creación artística como la que ha sido descrita previamente. Para crear, son estas las facultades necesarias, del mismo modo en que también entran en juego incluso en la recepción de la obra, pues la labor del espectador deja de ser pasiva, ya no es más un mero deleitarse con las formas armónicas, del mismo modo que, en cuanto a lo relativo al observador, también cobra una gran importancia la historia, aunque eso será algo de lo que nos encargaremos más adelante (D'Angelo, 1999; Hernández-Pacheco, 1995).

La imaginación para el artista romántico se descubre como una facultad fundamental para el artista, viéndose así revalorada por el Romanticismo. Si bien durante la Ilustración esta se tenía por corruptora de la razón por ser mera ilusión, con la llegada del Romanticismo y su arte se ve situada en una posición de mayor relevancia, pues es ella la responsable de la creación y comprensión del mundo; la imaginación se trata, pues, de un factor fundamental para la creación artística, para la acción creadora del hombre gracias a la cual podrá equipararse a Dios. Porque el artista es creador del mismo modo en que Dios también lo es, lo que sitúa a la imaginación como una facultad del hombre

que le permite alcanzar lo sagrado y plasmar lo sublime en sus obras. La imaginación es, pues, puente entre dos mundos: el del hombre y el de lo sagrado, ya que por medio de su uso junto con la contemplación de la naturaleza, el artista alcanza a rozar lo que de divino hay en el mundo y que pasa a habitar en sus obras, descubriendo de este modo un mundo más real (Ferrer-Ventosa, 2020).

Así pues, la estética romántica es aquella que se posiciona, en contra de lo enunciado por Baumgarten, como conocimiento superior, pues es tarea del arte desvelar la verdad al mundo. Verdad que se encuentra oculta en las formas de la naturaleza, en las figuras, aquello que trae el tiempo a nuestra orilla como barcos trae la mar. El artista desvela la verdad del mundo, lo divino en el mundo gracias al genio y que nos resulta esquivo en la naturaleza. Es en ella y en las ruinas donde se oculta a plena vista el ideal de belleza, la verdad. ¿Y por qué en la ruina? Porque si bien a nosotros nos han llegado esas obras como fragmentos de sí mismas, hubo un tiempo, lejano pero existente, en el que fueron bellas, cuando los hombres erigieron esas columnas o tallaron sus contornos. Y en ese momento, en aquel instante que ahora se nos antoja diminuto, sumamente fugaz, el artista creó, de forma libre, su obra, como ahora también lo hacemos nosotros, y con ella descubrió algo, una verdad que aún respira y susurra tenuemente entre las grietas de su creación (Hernández-Pacheco, 1995):

Lo realmente encantador de la Venus de Milo son los brazos que le faltan; y en la ruina de un castillo perdido en el bosque, entre la hiedra que invade las antiguas estancias, pervive venerable, tan roto como sus muros, como un fantasma, la libertad que lo construyó. Y lo respetuoso es dejar que los fantasmas, fragmentos de sí mismos, habiten sus obras, sin expulsarlos de ellas al sustituir en la reconstrucción su libertad por la nuestra (Hernández-Pacheco, 1995, p. 99).

II.II – El Fragmento y su valor estético: Friedrich Schlegel

Friedrich Schlegel fue un filósofo y escritor alemán perteneciente al Romanticismo, miembro del ya mencionado Círculo De Jena, del cual formaba parte junto a su hermano y otros pensadores tales como Novalis, Hölderlin o Schelling. Su escritura se encuentra, en gran parte, dispuesta en forma de fragmentos, es decir, se trata de una literatura fragmentaria. Esto es así debido a que, al igual que sus contemporáneos, dio la espalda al pensamiento sistemático por ser demasiado rígido e interferir en la

reflexión del hombre; en un intento por cambiar la filosofía que hasta el momento se había hecho, aquella de la Ilustración, cambiar de estilo traía consigo una forma distinta de reflexionar, una forma nueva de hacer filosofía más libre, más fiel al mundo en que vivían (Schlegel, 2009).

El fragmento es, pues, a ojos de Schlegel la forma ideal de representar la naturaleza y el mundo; estos se presentan ante el hombre como fragmentarios, pues no es capaz de conocerlos al completo, sino simplemente de un modo inacabado. Por ello, el fragmento era aquella forma real que tenía el hombre de entender la naturaleza: nunca podría conocerla al completo, entenderla hasta lo más profundo, sino que simplemente podría llegar a rozar, en el mejor de los casos, por un instante aquello que esta oculta. Conocemos el mundo y nos relacionamos con él de forma fragmentaria, pues nunca podremos saberlo todo, conocerlo al completo; su historia es algo que se encuentra en continuo desarrollo, por lo que el conocimiento que el filósofo pueda tener de él nunca llegará a ser absoluto, tan solo parcial, fragmentario (Schlegel, 2009).

Pretende, pues, el pensamiento schlegeliano, eliminar la idea de que el hombre puede conocer el mundo en su totalidad. No es algo posible: el conocimiento del mundo nos llega de forma breve y momentánea, fragmentaria. Llegará a conocer una parte, ínfima en la mayor parte de los casos. Es por ello por lo que el estilo adoptado por este filósofo fue el fragmento: incapaces de desentrañar todos los misterios del mundo, tan solo llegamos a conocer fragmentos del mismo, siendo conscientes, por otra parte, de que la verdad encerrada en el fragmento es mucho mayor que aquella diluida en extensos discursos (Schlegel, 2009).

Es precisamente por esto último por lo que debemos tener en cuenta que el fragmento, entendido del mismo modo en que lo hacía Schlegel, no era algo negativo, sino simplemente la forma más fiel de representar el mundo como aquello captado por el hombre; el fragmento, en consonancia con el hombre, permitía alcanzar la esencia de la naturaleza recogida por él. Es decir, como aquello que se encuentra en constante cambio y que nunca llegará a conocerse al completo, el mundo encuentra su fiel representación hecha por el hombre en esta forma literaria que no lo encorseta, sino que, por el contrario, deja la puerta abierta al cambio y la reflexión. El fragmento no pretende ser lo que no puede ser; no pretende abarcarlo todo, tan solo lo que se encuentra a su alcance, tan solo que se presenta ante él (Schlegel, 2009).

El fragmento queda definido, pues, como una suerte de semilla, un *grano* que trae en su interior lo acabado, a pesar de su carácter incompleto; recoge en sí mismo, en su fragmentariedad, lo completo, siendo así capaz de contenerlo todo. Vemos, pues, una cierta similitud entre la ruina y el fragmento: del mismo modo que en la ruina, en lo ya caído, en lo incompleto, el romántico encuentra un verdadero conocimiento y entra en contacto con lo divino (es representación de lo sublime), tanto igual ocurre con el fragmento. Por medio de él, el hombre es capaz de retratar el mundo de forma mucho más fiel que si lo hiciera por medio de largos discursos; la poesía es fragmentaria y, en su carácter fragmentario, permite vislumbrar la verdad (Schlegel, 2009; Hernández-Pacheco, 1995).

Tanto el fragmento como la ruina son la parte de un todo, un todo perdido, o bien olvidado, o bien inalcanzable, pero resulta innegable que, tras esa parte, tras lo que nos deja el tiempo, hay o hubo en algún momento algo más grande, algo completo, que o bien hemos perdido o, por el contrario, nunca hemos alcanzado. Estos son los casos de las ruinas y el fragmento. Ambos se encuentran ligados en nuestra imaginación con otra versión de lo mismo, una completa, una perfecta, pero, por el contrario, aquello que llega hasta nosotros no se trata de una esfera perfecta. En la ruina esto resulta más fácil de apreciar; el fragmento, de forma similar es ruina del conocimiento, pero del conocimiento total, aunque no por ello dice menos. El hombre tan solo es capaz de llegar a comprender una parte, jamás del todo y, sin embargo, el fragmento es el ojo de la cerradura a través del cual el poeta distingue las formas, vagas siluetas, de un conocimiento completo del mundo y la historia. Y son precisamente de esas siluetas de lo que nos habla por medio de su estilo fragmentario, de lo que nos hablan las grietas de las ruinas. El fragmento es aquello finito que contiene en su interior lo infinito (Schlegel, 2009; Hernández-Pacheco, 1995).

Asimismo, del mismo modo en que la ruina es eterno recuerdo de la finitud del hombre, de su ineludible muerte, de su pequeñez frente al sistema del mundo, el fragmento provoca en él una sensación similar, si no igual. El fragmento es la forma incompleta que tiene el poeta de conocer lo completo; la poesía es fragmentaria, y en su carácter fragmentario permite conocer la verdad. Es de ese modo cómo el estilo fragmentario se alza sobre el pensamiento sistemático: poco dicen muchos de los autores en sus extensos párrafos que creen poseer la verdad del mundo, haberla descubierto con

sus palabras, cuando es el fragmento en el que reside este poder (Hernández-Pacheco, 1995; Schlegel, 2009).

El fragmento, como la ruina, no tiene por qué ser arreglado, completado, no es esto lo que exige. Por el contrario, aquel que se encuentre ante alguno de ellos deberá tomarlos tal cual se presentan, pues al igual que la ruina arreglada deja de ser ruina u obra original, el fragmento que se completa pierde su razón de ser, su significado. El fragmento es forma de lo absoluto, genialidad fragmentaria; el fragmento pone en comunión ideas que, de cualquier otra forma, jamás habrían sido relacionadas entre sí al no tener un vínculo evidente, uniendo lo que de otra manera no se habría unido, y el producto resultante de dicha unión es ese conocimiento más completo que aquel que pudiera alumbrar un discurso estructurado (D'Angelo, 1999; Schlegel, 2009). Como enuncia Schlegel: “algunas ocurrencias ingeniosas son como el reencuentro inesperado de dos pensamientos amigos tras una larga separación” (Schlegel, 2009, p. 67).

En suma, vemos que el fragmento puede ser percibido como una suerte de ruina. No se encuentran separados por un amplio abismo, sino que más bien parecen ser las dos caras de una misma moneda: mientras que la ruina es aquello que nos queda de lo que en otro tiempo el hombre creó, de su obra artística genial, el fragmento es la cristalización del instante en que el hombre, en que el poeta roza el conocimiento, el absoluto. “Como una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar aislado del mundo que lo rodea y ser, en sí mismo, perfecto y acabado como un erizo” (Schlegel, 2009, p.105).

Del mismo modo en que la ruina y el fragmento se encuentran estrechamente ligados debido a su similitud y posible equivalencia, una relación similar comparte la categoría estética de lo sublime con el fragmento durante el Romanticismo.

Como ya se ha explicado en reiteradas ocasiones, el fragmento en el Romanticismo es reflejo del conocimiento fragmentado y limitado que el hombre puede poseer del mundo. Por ello, los poetas y autores de este periodo lo usaron para tratar los más complejos temas, aquellos que escapaban a su alcance, pues solo por medio del estilo fragmentario eran capaces de sugerir aquel conocimiento que tan esquivo les era. Se convertía de este modo en una tarea tanto del autor como del lector, similar a la presente en las obras de arte: el poeta captaba de forma fragmentada el saber oculto en el mundo y es tarea de quien lo lee el llevar a cabo la reconstrucción, la comprensión por medio de

la imaginación, cualidad que ya quedó establecida como fundamental en el Romanticismo.

Paralelamente, hemos de tener en cuenta lo sublime, experiencia estética que va más allá y desborda la belleza tradicional, aquella de la armonía y la perfección entendida como la fiel representación de lo que el artista ve. Lo sublime es grandiosidad divina, inefabilidad, soberbias construcciones que trascienden al hombre y su historia frente a las cuales asalta al observador un sentimiento abrumador que nos habla de la infinitud en lo contemplado contenida y la finitud del ser humano. Esta sensación la experimentaba el hombre frente a la naturaleza y, junto a esta, frente a la ruina, por lo que, si el fragmento es una forma de ruina, también es este susceptible de despertar en el lector dicha sensación de sublimidad (Hernández-Pacheco, 1995; Paris, 2021; D'Angelo, 1999).

Ahora bien, ¿cómo consigue despertar el fragmento el sentimiento de lo sublime? El fragmento, en su intento por hacer accesible el conocimiento del mundo que al hombre se le escapa, plasma sobre el papel la belleza del caos, que no es sino reflejo de lo divino. Porque hay belleza en el desorden, ese desorden divino, que es lo absoluto: “las ideas son pensamientos infinitos, autónomos, en constante movimiento interior, divinos” (Schlegel, 2009, p.194). En el proceso de unir ideas que poco o nada tienen que ver entre sí, en esa práctica de los filósofos románticos de entrelazar unas ideas con otras en el fragmento, el escritor plasma el caos en el que se intuye, se revela y, del mismo modo, se pierde el conocimiento, la relación con el absoluto. Es tarea del fragmento poner al poeta en contacto con lo divino, pero tan solo durante un instante, un ínfimo segundo, un suspiro, que queda cristalizado en el tiempo en la forma de un fragmento, inacabado y completo al mismo tiempo (D'Angelo, 1999).

El fragmento es, también, el testimonio escrito de la aparición de la fantasía en el hombre, fantasía creadora, fantasía que desvela y prueba la capacidad del hombre de rozar el infinito por medio de la imaginación; es una esquirola del absoluto extraída en su más brillante forma caótica que reluce durante un segundo, pues no se deja atrapar por un sistema continuado y sistemático, o, en palabras de Schlegel, “resulta tan letal para el espíritu tener un sistema como no tener ninguno. Así pues, tendrá que optar por combinar ambas cosas” (Schlegel, 2009, p.69). Son estos los que lo aniquilan, los que entierran la verdadera revelación en palabras vacías; el fragmento dura un instante, un segundo de lucidez del hombre, aquel que dura la presencia del absoluto revelado ante el poeta, pero glorioso segundo (D'Angelo, 1999).

4. Parte III – El valor estético de la ruina en el Romanticismo a través de sus obras

III.I – El hombre sepultado por las arenas del tiempo: *Ozymandias*, Percy Bysshe Shelley

Ozymandias es un poema de Percy Bysshe Shelley en el cual se relata el encuentro de un viajero con la estatua de Ozymandias, el antiguo faraón, abandonada en el desierto. Se trata, pues, de una obra en la cual la ruina se convierte en el eje central, desde la imagen que se nos ofrece hasta la reflexión que tras su representación aguarda. Sin embargo, para su análisis, estableceremos el tema central en el paso del tiempo y su poder destructor; *Ozymandias* hace pensar al lector en la fugacidad de la vida y la grandeza humanas, en el triunfo del tiempo y la ruina como destino de todo lo hecho por el hombre que, como él, acaba por caer y ser olvidado.

El poema comienza con la descripción que da el viajero que el poeta encuentra en su camino de esa estatua ruinosa que yace entre las arenas del desierto, olvidada, y que bien podrían ser las arenas del tiempo que ha roído, segundo a segundo, año a año, su forma y su belleza tal cual fueron concebidas. Vemos, pues, a través de esta descripción cómo el autor nos relata, de forma más o menos velada, el lugar al que la obra del hombre va a parar, al estado decadente que es su destino. Aquella estatua que en su momento fue símbolo de poder y grandeza, al momento de ser descubierta por el viajero no es más que resto, escombros, fragmentos desperdigados en un desierto.

Observamos aquí, por medio del poema de Percy Bysshe Shelley, el vínculo existente entre la ruina y el tiempo, pues en la ruina y su valor estético, como habrá podido apreciarse al contemplar las obras realizadas durante el Romanticismo, intervienen dos factores fundamentales: tiempo y naturaleza. En esta ocasión, por medio de este poema, nos encargaremos de analizar la relación entre la ruina y el primero de ellos, aunque se ha de tener en cuenta ambas se encuentran estrechamente ligadas, resultando incluso casi inseparables, pues una siempre implica a la otra: el triunfo de la naturaleza sobre la creación humana es el triunfo del tiempo y viceversa. Sin embargo, resultaría enriquecedor separar el efecto que tiene la naturaleza en la ruina, como esta reacciona a su fuerza irrefrenable, de forma separada a aquello que evoca el tiempo pasado sobre la construcción del hombre.

El tiempo es, pues, el gran escultor de la ruina ya que, si bien la naturaleza la reclama para sí, es principalmente el tiempo quien la moldea hasta convertirse en ruina, hasta dotarla de un nuevo sentido. Es el tiempo el que hace que esta no sea más un templo, una escultura, un cuadro, sino ruina, pura ruina, con todo lo que ello implica. Ahora bien, ¿qué es lo que implica? La ruina, para el observador y, en concreto, para el romántico es marca de decadencia, testimonio de una gran historia que dota de sentido al arte, lugar de reflexión e introspección. Lo vemos en *Ozymandias*, el rey olvidado, el rey enterrado, que espera entre la arena a que un caminante afortunado lo encuentre para revivir su memoria. El hombre y su creación cae, del mismo modo en que también lo hacen aquellos que en vida se creyeron eternos, a los cuales la ruina les arrebató toda esperanza de sobrevivir a él, al tiempo que avanza sin descanso.

No obstante, para comprender la importancia fundamental del tiempo, en primer lugar, hemos de tener en cuenta que para el Romanticismo y su estética fue de gran importancia la historia. Esta se convirtió en uno de los puntos de especial interés durante los años que duró; como ya se ha mencionado en ocasiones anteriores, el objetivo pasó a ser apreciar y analizar la obra de arte no de acuerdo con un criterio rígido e impuesto hace siglos atrás, sino comprendiendo las circunstancias en las que la obra fue creada. Vemos así la relevancia de la historia en la estética y el arte románticos, siendo una de las conquistas del arte romántico la de tomar en consideración la historia del arte (D'Angelo, 1999).

Así pues, siendo el Romanticismo consciente de la historia que arrastra tras de sí, que ha llevado al mundo al momento presente, que es cimiento de lo que él es, ve en la ruina la historia erigida y tallada en piedra, pintada con vibrantes colores que el sol y el tiempo han acabado por deslucir. Pero ese mismo efecto de desgaste es también parte de la historia. Sin embargo, en los colores perdidos, en las grietas, en las partes faltantes es donde más se hace presente el tiempo pasado y los estragos causados. Es el tiempo el creador de la ruina, su escultor, pues lo que hace a la ruina ser ruina es la erosión y cambio, su conversión en algo totalmente distinto de lo que fue en el momento de su concepción, lo cual lleva a la reflexión ya sugerida anteriormente acerca de temporalidad y muerte inevitable del hombre (D'Angelo, 1999; Paris, 2021). Vemos, pues, en la escultura que encuentra el poeta no tan solo la expresión de grandiosidad de un hombre lejano en el tiempo, sino también su caída en desgracia y su olvido; en el estado ruinoso de su

En la ruina el hombre ve reflejados sus más grandes temores, su ineludible olvido a manos del tiempo y las generaciones venideras. Porque si la ruina es ruina cuando fue grandiosa, ¿qué será del hombre cuyas huellas no duran más que un día, cuyo recuerdo es efímero? Morirá, para él y el mundo, desaparecerá, sin dejar tras de sí ni tan siquiera su recuerdo; será como si nunca hubiera existido. En la ruina, el hombre ve la eternidad hecha monumento, del mismo modo que se ve a sí mismo a su sombra, eclipsado, aniquilado. Y, aun así, el Romanticismo encuentra un cierto deleite en su contemplación, en ese despiadado recordatorio, en el decaimiento propio de la ruina; invita a la reflexión acerca del destino del hombre y las civilizaciones. ¡Cuántos grandes imperios habrán caído bajo la afilada hoja del tiempo! Imperios de los que ya nos quedan más que unas cuantas rocas esparcidas por una tierra que no es más que recuerdo; apunta la ruina al carácter fugaz, a su corta duración, al carácter aniquilador del tiempo y la naturaleza. Y, aun así, queda encerrado el infinito, la eternidad, la historia al completo en un instante: una columna, un muro, un fragmento, la ruina (Marzo, 1989).

Tal es el destino de Ozymandias. Ozymandias, Ramsés II, un faraón, una deidad entre los hombres, el ojo de Ra. En la base de su pedestal se indica: “My name is Ozymandias, King of kings” (Shelley, 2006, p.768). Rey de reyes, sepultado en arena, olvidado por todos; de él ya no queda más que un nombre y unos fragmentos desperdigados en la arena. Tal es la magnitud de la fugacidad del hombre, que choca con su vanidad y orgullo; el hombre, que se cree inmortal o capaz de obtener la inmortalidad, se ve reprendido con la humildad ante el hecho de que incluso los más grandes caen de sus pedestales y tronos. Porque, si un rey de reyes se desmorona entre las arenas del desierto, consumido por el tiempo y el olvido, ¿qué no hará este tirano con aquellos que no dejan su nombre escrito en piedra? El hombre, Ozymandias, se jacta de ser grande, de ser poderoso, de ser eterno, para más tarde darse cuenta, con el tiempo, de que no es tal. Recuerda, pues, la ruina la condición mortal del hombre frente al tiempo; Ozymandias el faraón, Ozymandias la escultura ha caído hecha pedazos en un rincón perdido del mundo. Ni siquiera él ha conseguido sobrevivir. ¿Quién, si no él, conseguirá hacerlo?

No obstante, a pesar de todo, la contemplación de la ruina y su reconocimiento como tal y no como una obra antigua susceptible de ser reconstruida, evoca también la reflexión acerca de cómo el tiempo (no en vano calificado de escultor) moldea la creación del hombre para crear una obra nueva, de significado totalmente distinto. Porque si bien en el momento en que fue concebida la intención de su creación fue la de fiel reproducción

o la de creación de belleza o la de intentar rozar, aunque fuera, lo que de divino hay en el mundo, el tiempo se encarga de darle un sentido nuevo cuando nada queda en su interior de lo que una vez hubo. Se convierte en objeto susceptible de ser imaginado: invita a la fantasía de los hombres, a su reconstrucción en la imaginación del observador. Es pues, la ruina, una obra completamente nueva y distinta de aquello que había sido creado en un tiempo que no sobrevive en la memoria de nadie, tan solo en textos y restos (D'Angelo, 1999; González, 2005; Marzo, 1989). Ni siquiera el artista ha sobrevivido a su obra, aquel que la creó en su momento: “And wrinkled lip and sneer of cold command/Tell that its sculptor well those passions read/Which yet survive, stamp'd on these lifeless things,/The hand that mock'd them and the heart that fed” (Shelley, 2006, p. 768). El artista, creador de tan grande obra que ha aguantado ventiscas y temporales, ha caído en el más negro olvido. No es él quien ha sobrevivido, sino su obra, aquella en la que aún se reconoce la genialidad de su creador. Es precisamente esto lo único capaz de vencer al tiempo: lo que de grandioso hay en la obra de arte, aquello que solo el artista puede conocer cuando crea.

III.II El inexorable avance de la naturaleza: William Wordsworth y Edgar Allan Poe

Como bien se ha mencionado en el apartado anterior, junto al tiempo, entre los elementos de mayor importancia en el Romanticismo, encontramos la naturaleza como uno de los ejes centrales de su filosofía y arte. Durante esta etapa, la naturaleza desempeñó un papel fundamental, ya que artistas, poetas y filósofos la tomaron no solo como una de las principales fuentes de inspiración y belleza, sino también como una fuerza creadora. Establecieron, los románticos, una estrecha relación entre la naturaleza y la belleza: aquello que nos recuerda a la naturaleza es bello. Bello como aquello a lo que admirar, un modelo, una fuerza creadora del mismo modo en que es creador el artista (Paris, 2021).

Por consiguiente, al establecerse una estrecha relación entre la naturaleza y la belleza como una pareja inseparable, la naturaleza se convierte en el objeto principal de la obra de arte. El artista la plasma en su obra, pues la reconoce como una naturaleza libre y creadora, como fuente de inspiración para esa su sensibilidad romántica en la que se hace eco la propia búsqueda de libertad de este. El poeta descubre la libertad de verdes campos, de los mares embravecidos, de las altas cumbres sumidas en espesas brumas. Y en estos paisajes, en el mundo que le rodea y que él traslada a su obra descubre, como

una revelación, algo más grande, que rebosa: lo divino (Paris, 2021; Hernández-Pacheco, 1995).

En la naturaleza, se encuentra con la divinidad que, aunque siempre estuvo ahí, es mérito del artista, del poeta el haberla descubierto. Porque su tarea, en contra de lo que podamos imaginar, no es simplemente la de representar aquello que ve, bien sea una rosa o las aguas cristalinas de los ríos. No, el artista romántico, que camina en dirección contraria a la imitación por la imitación, a la máxima del símil idéntico, no se limita a trasladar a su arte lo que encuentra ante sus ojos, sino que vuelca su reflexión sobre ella, sobre la naturaleza y es de esta reflexión que suscita la naturaleza de donde nace la obra de arte; “las rosas son en verdad lo que los poetas han hecho de ellas” (Hernández-Pacheco, 1995, p.73).

Apreciamos, pues, una diferencia fundamental entre el artista ingenuo y el artista sentimental. Vemos en el artista ingenuo una capacidad más bien pasiva de copiar el mundo, fielmente, como si de una fotografía se tratara, mientras que el artista romántico, movido por la sensibilidad es capaz de ver algo más allá, ampliar sus horizontes. Ambas actitudes, si volvemos sobre nuestros pasos, vemos que es posible identificarlas con la actitud propia del arte antiguo, aquel de principio de imitación (el artista que ingenuamente copia la naturaleza), y aquella que le pertenece al artista romántico, que se adentra en la espesura para ver que le ocultan las copas de los árboles. (Hernández-Pacheco, 1995).

Ahora bien, cabría preguntar acerca de cómo era capaz el artista, por medio de la reflexión, de descubrir lo oculto en la naturaleza, lo grandioso, que tantos otros no habían conseguido ver. Es en este momento donde sale a nuestro encuentro el genio. El genio, en el Romanticismo, podemos definirlo como aquello que media entre la naturaleza y el artista, una esquila de lo divino que posee el hombre y permite, por medio del arte, que se transite por senderos ocultos al hombre. El genio, cualidad extraordinaria que habita en los artistas, vinculaba a estos con lo divino, haciéndolos capaces de advertirlo en la naturaleza y rozarlo, aunque fuera por un instante, al realizar sus obras, donde ese fragmento desprendido habitaría entre colores y formas (D'Angelo, 1999).

Así pues, la naturaleza en el Romanticismo deja de ser reconocida como el conjunto de fenómenos, que era lo que se pensaba al hilo del kantismo, sino que es algo que tiene una voluntad propia, es fuerza creadora. Y es el poeta aquel que ostenta el

privilegio de desvelar sus misterios, conocerlos, como sujeto genial, pues en la naturaleza el hombre reconoce su finitud, reconoce la divinidad (Alberti, 2018). En palabras de Leopardi (1990):

El poeta no imita la naturaleza; aunque es verdad que la naturaleza habla dentro de él y por su boca. (...) Así, el poeta sólo se imita a sí mismo. Cuando, en la imitación, se sale realmente de sí mismo, entonces, lo que produce ya no es su poesía.

Paralelamente, una vez queda indicada la relevancia de la naturaleza en la filosofía y estética románticas, resulta conveniente tratar la relación existente entre ella y la ruina, la cual es producto de la unión entre la naturaleza y la obra humana, de su acción y avance sobre ella. Al no poder reclamarla por completo para sí, la ruina se convierte en aquello que se encuentra a caballo entre ser obra de la naturaleza y obra humana (de forma similar a como ocurre con su relación con el tiempo), pues, si bien la creó originalmente el hombre, como venimos insistiendo, la ruina como tal poco comparte ya con lo que fue construido en sus comienzos. Se produce, pues, una fusión entre la ruina y la naturaleza y, a su vez, entre la creación humana y la voluntad imparable de la naturaleza. Las colosales construcciones del pasado, en otro tiempo llenas de gloria, talladas en brillante alabastro, sucumben al paso del tiempo, a la fuerza de la naturaleza, a su avance y conquista. La naturaleza reclama para sí la obra del hombre, y le confiere a esta lo que en ella hay de divino y grandioso: le regala su eternidad. Porque la ruina, una vez es ruina, siempre lo será. Lo que fue en el momento de su creación es algo irrepetible, algo que hemos perdido a manos del tiempo, pero, a cambio, la naturaleza nos obsequia con algo nuevo, con un nuevo significado: la ruina se ve impregnada de la eternidad de la naturaleza ya que, como ella, es eterna. La ruina es ruina; podrá cambiar, podrá erosionarse, podrá agrietarse aún más, pero seguirá siendo ruina, obra del tiempo ahijada de la naturaleza (Paris, 2021).

Tomamos como ejemplo de esto el poema de William Wordsworth *The ruined cottage*, en el cual se narra la historia de una cabaña en ruinas en la cual habitaron una madre y un hijo. A lo largo del poema se cuenta la historia de esta familia, de cómo disfrutaban de la belleza de la naturaleza que los rodeaba pero que, con el tiempo, su situación se volvió cada vez más difícil hasta que la madre cae enferma y su hijo debe buscar ayuda. La cabaña en la que viven cumple el propósito de, más allá de ser escenario, metáfora de lo que en el relato ocurre. El poema, en definitiva, además de contar la

historia de una familia, crea una elaborada metáfora acerca de la fragilidad de la vida y el valor de la naturaleza encarnada en la cabaña en ruinas.

The ruined cottage, a través de sus palabras, lleva al lector a reflexionar acerca de la condición humana y su relación con el entorno natural, el cual se ha perdido con el tiempo. Debido a los tiempos convulsos que vivió Europa hasta la fecha y que aún estaban por vivir, debido al modo de pensar impuesto en la época, el hombre, como denunciaban los románticos, había olvidado el valor de la naturaleza, su belleza, aquella que solo parecen ser capaces de rescatar los poetas, los artistas, quienes se abren al mundo y no cierran sus ventanas. Y es esto precisamente lo que se dispone a hacer Wordsworth.

Así pues, la cabaña que protagoniza la obra se encuentra inmersa en un tiempo, en un entorno en el cual la belleza de la naturaleza se está perdiendo, está siendo olvidada por los hombres en favor de la urbanización; se olvidan de la fuerza creadora que ostenta la naturaleza, del vínculo que existe entre el hombre y ella. Transmite de este modo un hondo sentimiento de pérdida que, además de deberse a la muerte de los personajes que protagonizan el relato, responde a la pérdida ya descrita, aquella de la naturaleza en favor de lo que los hombres de su tiempo vieron mejor, es decir, la cultura, la ciudad, la industrialización.

El poema, como ya se ha descrito antes, narra la historia del decaimiento tanto de Margaret (la madre) como de la propia cabaña, además del mundo que parece estar perdiendo su guía. De este modo, podríamos establecer una relación de equivalencia entre ambas: ambas se deterioran con el tiempo y el abandono, ambas sucumben al tiempo y los males del mundo. Madre y cabaña son una misma ruina, de las cuales no quedará más que el recuerdo, unos huesos enterrados entre la alta hierba donde antes se erigía un hogar feliz. Y es precisamente el tiempo el que marca el ritmo al que se deterioran, la velocidad a la que caen ambas, madre y hogar. Este se hace presente en el relato por medio de las estaciones cambiantes, puestas de sol y amaneceres, el avance de la naturaleza que se abre paso entre la creación del hombre, entre las piedras de la cabaña. Un ejemplo de esto puede ser:

Of garden ground now wild, its matted weeds
Marked with the steps of those whom as they passed,
The gooseberry-trees that shot in long lank slips,
Or currants hanging from their leafless stems

In scanty strings, had tempted to o'erleap
The broken wall. Within that cheerless spot,
Where two tall hedgerows of thick willow boughs
Joined in a damp cold nook, I found a well
Half covered up with willow-flowers and weeds (Wordsworth, 2006, p. 282).

Por tanto, en el poema *The ruined cottage*, además de existir una estrecha relación entre la ruina y la cabaña, también existe una entre la naturaleza y el tiempo, como ya se apuntaba en el punto anterior. La marcha de la naturaleza sirve al poeta como marca del paso del tiempo, ambos imparables. Avanzan inexorablemente, irreparablemente, y consigo traen la destrucción de aquello que el hombre haya podido construir. Del mismo modo en que ocurre en las catástrofes naturales, del mismo modo en que ocurrió durante el terremoto de Lisboa de 1750, aunque de una forma más gentil, tiempo y naturaleza se unen para hundir bajo ellas todo lo que el hombre haya podido crear. Son emisarios de la devastación, aunque en la mayoría de los casos no nos demos cuenta; destruyen toda obra del hombre, incluso al propio hombre:

She is dead,
The worm is on her cheek, and this poor hut,
Stripped of its outward garb of household flowers,
Of rose and sweetbriar, offers to the wind
A cold bare wall whose earthly top is tricked
With weeds and the rank speargrass (Wordsworth, 2006, p.283).

Se aprecia una vez más el tema central de la naturaleza en relación con el valor estético de la ruina. La naturaleza toma el control sobre la creación humana tras su abandono gracias a la acción del tiempo; es ella, junto al tiempo, la que la esculpe. La ruina es obra, en gran parte, de la naturaleza; es a ella a la que debemos atribuirle el mérito de su existencia, de su belleza. Tal destrucción trae consigo pena y lamento, pero no por ello es menos hermosa; es precisamente a esto a lo que se referían los románticos con la experiencia de lo sublime, que despierta en el observador una sensación tanto de admiración como de horror, terror incluso. El hombre se enfrenta a aquello que es más grande que él, lo que no tiene fin, lo que no puede morir, cuando él, ser débil, instante en la eternidad del tiempo, sí lo hace. Y cuando lo haga, cuando perezca, ahí estará la naturaleza, para hundir sus huesos en su tierra, para reclamarlos como suyos, del mismo modo en que cubre la cabaña y sus muros con sus hojas y ramas.

No obstante, aunque ruina y naturaleza quedan imbricadas, existe también entre ellas una cierta tensión, un contraste. La naturaleza es lo bello, pura fuerza creadora, eterna en el mundo, mientras que la ruina es eso, ruina; la ruina es lo que ha sido destruido, lo caído, lo marchito y caduco de la obra de arte. Supone, así, un contraste entre la naturaleza, vida exuberante que crece sin límite, que no se detiene, frente a la ruina, que no es otra cosa sino lo que ya ha caído, lo que ha sido olvidado. No obstante, en este desnivel es donde llega al rescate precisamente la fuerza creadora de la naturaleza; es suya la labor de dotar de nueva vida y significado, junto con el tiempo, a la ruina. La cubre de su esplendor, deja que su eternidad la impregne, que recorra y rellene sus grietas y, así, hace suya su belleza. Ciertamente es que la ruina y muerte de un tiempo, muerte de los hombres, de épocas y pueblos enteros, es recuerdo de la historia, nuestra mejor cronista, pero entonces llega la naturaleza, con su alta hiedra y bellas flores, y cubre la piedra gastada. Piedra gastada cuyo lustre le será arrebatado por el tiempo mientras la naturaleza la abrazará, imperturbable, incansable. Vemos aquí una vez más un reflejo del hombre en lo que acontece en el mundo: del mismo modo en que la ruina decae hasta quedar reducida a nada, la naturaleza se engrandece, continúa con su ciclo vital, del mismo modo en que lo hace con el hombre que muere. Podrá morir un hombre, podrán morir cientos de hombres, pueblos enteros, y que todos vuelvan a la tierra de la que nacieron; podrán acontecer las más grandes desgracias, podrá desaparecer todo rastro de la civilización, y la naturaleza seguirá su curso. Allí donde antaño habitaban los hombres junto con sus obras de arte se convertirá en el lienzo de la naturaleza, fuerza devastadora, fuerza creadora. Se reintegrará a la naturaleza, se fundirá con sus tallos y hojas; la naturaleza, fuerza creadora, fuerza destructora, pues algún día acabará por destruirlo todo, también la ruina, que quedará enterrada entre sus raíces (Marzo, 1989; Hernández-Pacheco, 1995).

Encontramos este paisaje de una naturaleza terrible y destructora, de una ruina recorrida por la naturaleza en la obra de Poe *La caída de la casa Usher*. Si bien en el poema de Wordsworth hemos encontrado una naturaleza de carácter más gentil, en el relato de Poe la naturaleza que se nos presenta es terrible y oscura, destructora de la obra del hombre de una forma distinta a la imagen ofrecida por Wordsworth.

La caída de la casa Usher se trata de un retrato de terror escrito por Edgar Allan Poe, en el cual se narra la experiencia del narrador, el cual va a visitar la casa Usher, una gran mansión en la que vive su amigo de la infancia de quien ha sabido a través de una carta que se encuentra enfermo. Este se trata de un relato en el cual la ruina se presenta al

lector bajo diversas formas, tanto física (representada principalmente en el edificio, la propia casa) como psicológica (vista en el estado mental de los personajes que forman parte de la obra).

El primer momento en que nos encontramos frente a la ruina es al comienzo, en las primeras páginas, cuando Poe describe el lugar, el cual se encuentra envuelto en un oscuro halo melancólico y siniestro. La casa Usher la halla abandonada en el bosque en el que se erige, dejada, olvidada incluso por sus propios habitantes. Así se presenta al lector: “la casa y el sencillo paisaje del domino, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados” (Poe, 2011, p. 359). El escenario que recreamos en nuestra imaginación se trata de uno que, meramente por las palabras escogidas, evoca un ambiente melancólico, en decadencia.

La ruina podemos encontrarla en distintos elementos del relato. En primer lugar, y de forma más evidente, es la ruina de la propia casa, la mansión, envuelta por la naturaleza que la rodea, oscura y melancólica, abrazada por el lago que la rodea. Escribe Poe: “con un estremecimiento aún más sobrecogedor que antes contemplé la imagen reflejada e invertida de los juncos grises, y los espectrales troncos, y las vacías ventanas como ojos” (Poe, 2011, p. 360). Es incluso la naturaleza que la rodea la que se encuentra en ruinas, muerta. De este modo, la primera impresión que traslada el narrador al lector es la de una gran casa antigua que parece haber sido abandonada hace mucho tiempo ya, una casa que la naturaleza amenaza con conquistar, con absorberla para que forme parte de las retorcidas figuras que enmarcan la escena y el lago refleja. Más adelante, el narrador describe: “Su rasgo dominante parecía ser su excesiva antigüedad. Grande era la decoloración producida por el tiempo. Menudos hongos se extendían por toda la superficie, suspendidos desde el alero en una fina y enmarañada tela de araña” (Poe, 2011, p. 362).

Así pues, encontramos la primera forma de ruina en la propia casa que, poco a poco, ante la mirada de nadie, sucumbe ante la fuerza indomable de la naturaleza que toma lentamente la construcción del hombre, destruyéndola, reclamándola como suya.

Más allá de la ruina evidente reflejada en el estado de las paredes de la casa, encontramos otro tipo de ruina en los personajes. Aquellos que participan en la historia no son más que tres: el narrador, Roderick Usher (el propietario de la casa y amigo del protagonista) y Madeleine Usher (hermana de Roderick), siendo estos dos últimos los

únicos miembros de su familia. Así pues, teniendo en cuenta la frágil condición en la que ambos hermanos se encuentran, se atisba la posibilidad, se intuye el negro presagio del fin de su casa. Es de este modo, bajo la forma de la extinción de una antigua familia, de una casa entera, que aparece la idea de la ruina, lo cual nos hace volver al título de la obra: no es solo la caída de la casa Usher como lugar físico lo que presenciaremos a lo largo de la obra, sino que también seremos testigos de la casa Usher como una casa, como una familia, como una historia erigida y contada por hombres. Esto enlaza con la visión romántica de la ruina como símbolo de la fragilidad de la existencia humana que siempre acabará siendo aplastada por el peso del tiempo. Un linaje entero, antiguo y noble, nada tiene que hacer frente a la naturaleza, frente al tiempo, juez que acaba por igualar a los hombres.

En definitiva, hallamos en este relato de Poe la expresión de la ruina, empleada como recurso estético, en relación con la finitud ineludible del ser humano y su obra bien sea la casa o la familia que la habita a manos de la naturaleza. Esto finalmente alcanza su grado de máximo esplendor en el último párrafo de la obra, en el cual la casa cae, incapaz de sostenerse en pie, engullida por el lago que la rodea, cerrando el círculo al presentar la naturaleza y su lento avance destructor sobre la creación del hombre:

De pronto surgió en el sendero una luz extraña y me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insólito, pues la vasta casa y sus sombras quedaban solas a mis espaldas. El resplandor venía de la luna llena, roja como la sangre, que brillaba ahora a través de aquella fisura imperceptible dibujada en zigzag desde el tejado del edificio hasta la base. Mientras la contemplaba, la fisura se ensanchó rápidamente, pasó un furioso soplo del torbellino, todo el disco el disco del satélite irrumpió de pronto ante mis ojos y mi espíritu vaciló al ver desmoronarse los poderosos muros, y hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil torrentes, y a mis pies el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher (Poe, 2011, p. 382).

La naturaleza es, pues, para el romántico portadora de belleza, receptáculo de la divinidad, fuerza creadora y fuerza devastadora que, al mismo tiempo que le confiere un valor infinito y eterno a la ruina, recuerda al hombre su inminente muerte. Porque si puede hacerse con las soberbias construcciones del pasado, aquellas que han visto las eras pasar, ¿qué no hará con el hombre? Es, de este modo, recuerdo de finitud, el abismo que

devuelve la mirada, el paciente destino que aguarda su llegada en el momento justo (Marzo, 1989).

III.III La devastación como escultora de la ruina: William Turner y Johan Christian Dahl

Si bien la naturaleza es uno de los elementos fundamentales de la estética romántica, también hemos de tener en cuenta el efecto que esta trae consigo cuando toma el papel de catástrofe, ya que el efecto de la naturaleza sobre la obra del hombre (dejando a su paso ruinas) no siempre es producto del paso del tiempo y de su paulatino avance, sino que, en numerosas ocasiones, las ruinas que contemplamos bien pueden ser recientes pero también víctimas de la devastación y la inmensa fuerza natural. Ejemplo de ello fue el terremoto de Lisboa, acontecimiento que hizo que se tambalearan las bases de la filosofía y la religión hasta el momento formuladas, también supuso un cambio en la reflexión estética en relación con la ruina. Dicha catástrofe acabó con el característico optimismo propio de la Ilustración e hizo que los artistas que se detenían a contemplar la ruina en busca de inspiración vieran en ella un carácter apocalíptico, presagiaran en ella un aciago destino para el mundo (Marí, 2005).

No obstante, esta visión de la ruina como producto de la devastación conocida como ruinismo es posible apreciarla ya alrededor del año 1630, época en la que dio comienzo el Barroco en Roma. En esta, se le da especial importancia a la ruina como aquello que es producto de la destrucción, del derrumbamiento, como quedó indicado al principio del trabajo. Se ve al tiempo como un destructor de mundos, capaz de acabar hasta con las más perfectas creaciones. Es una unión de dos visiones: se entrelazan el valor estético de la ruina, de su contemplación, con la acción de derrumbamiento que no cesa de tener lugar y que, sobre todo, viene acompañada del desastre; la ruina es marca del cataclismo, de la caída, de la catástrofe (Fagiolo, 2005).

La ruina, como testimonio de la devastación, recuerda al hombre su propia fragilidad, su pequeñez frente a un mundo regido por fuerzas muy superiores a él que bien podrían arrancarlo de la faz tierra sin el menor esfuerzo en el tiempo que tarda una pluma en caer. Las ruinas, frente al hombre, son las supervivientes de los desastres que han tenido lugar a lo largo de la historia, destruidas ellas mismas no solo por el tiempo, sino también por el mundo. Las ruinas de Pompeya fueron testigo de la aniquilación de la

ciudad entera a merced de las fuerzas de la naturaleza; es eterno recuerdo de la fragilidad humana (Fagiolo, 2005).

El hombre se ve sometido a fuerzas superiores, bien sea la propia naturaleza o dioses que doblegan el mundo a su voluntad; cayó Babel, cayó Babilonia la grande o incluso la Atlántida, y todas lo hicieron a manos de los dioses, aniquiladas por ellos. Un relato similar trajo consigo el terremoto de Lisboa; puso de relieve estos otros episodios en los que el mundo estuvo a punto de ser devastado por completo. Y no es algo que quede reservado al paganismo, pues en el terremoto de Lisboa cayeron las iglesias de aquellos que arremetían contra falsos dioses: se trata del mundo recordándole a los hombres su fugacidad, su fragilidad (Fagiolo, 2005; Paris, 2021).

Así pues, hubo un momento en la historia del arte en el que la misma ruina que había servido para reafirmar y defender la fe cristiana, que había sido fuente de deleite en su contemplación, se presenta ante el hombre como advertencia del carácter inclemente del mundo, de la mano todopoderosa de su dios, de su aciago destino como ser que habita la tierra. La ruina es, en su lado más oscuro, aquel oculto por la sombra, *memento mori*, tenue susurro que recuerda al hombre allí donde aún sobreviven construcciones antiguas su esplendor y su consecuente caída, si bien no a manos del desastre, a manos del tiempo.

Esta visión fue la que quedó plasmada, entre otros, en las obras de William Turner, quien fue un pintor británico que vivió durante los primeros años del Romanticismo y cuyas obras giraron en torno a la representación de paisajes, algo muy común durante la época, por las cuales recibió el título de “pintor de la luz” que más tarde sería heredado por Sorolla. Si bien entre sus obras la ruina no es uno de los elementos principales o, al menos, de los más conocidos, puede resultar de interés dedicar unas palabras a aquellas en las que sí aparece.

En la obra de Turner, independientemente de si aparece en ella la ruina o no, este representa la naturaleza de forma apasionada, como una fuerza poderosa, efecto que consigue por medio de pinceladas sueltas y algunas notas de colores vibrantes en una



escena en la que se consigue capturar el caos que habita en el mundo. Son muchas las obras en las que podemos encontrar mares embravecidos acabando con grandes embarcaciones, cuyos fragmentos son engullidos por las blancas crestas de las furiosas olas. Es a través de este tipo de cuadros,

aquellos que plasman la ira divina de la naturaleza (los mares bravíos, los fuertes vendavales, el crepitante fuego destructor) que Turner consigue capturar lo sublime en el mundo. La naturaleza de la obra de Turner no es aquella hermosa de los cuadros de Hubert Robert, ni los árboles melancólicos de Friedrich, sino que es temperamento, es destrucción. Es una divinidad en sí misma ante la cual los hombres no tienen nada que hacer. Esto se ve claramente en obras como *El naufragio*, la cual representa el hundimiento de un barco, que se pierde en las fuertes mareas y sus olas en altamar.

Sin embargo, si buscamos una obra en la que aparezca la ruina como tal (aunque el barco naufragado bien podría considerarse ruina en acto), podemos tomar como ejemplo la obra *El incendio de las Cámaras de los Lores y de los Comunes*. En ella, el observador presencia el



momento cristalizado en el cual tal incendio está teniendo lugar. Vemos un puente caído, un puente que pronto será ruinas, si es que no lo es en el momento en el que las llamas lo devoran. Se trata, pues, de un buen ejemplo de la ruina como consecuencia de la devastación. Cuando la catástrofe sacude el mundo, deja tras de sí un sendero de destrucción, un camino de ruinas; son desastres naturales, fuerzas de la naturaleza las que provocan tales desgracias. ¿Y cuál es el origen de estas? Dios, una fuerza divina. A ojos de los hombres que vivieron en aquel mundo, la ruina dejada por el paso del desastre no

es otra cosa sino señal de la acción de la mano divina en la tierra. Y aquel que plasma tal momento, tal acontecimiento, lo que verdaderamente está trasladando al lienzo es el poder de lo divino. Es precisamente esto de lo que es testigo el observador frente al cuadro de Turner: las fuerzas de la naturaleza, superiores a cualquier hombre o entidad mortal, acaban con su obra, con lo que él mismo ha erigido, y nada ni nadie podrá detenerlo. Tal desgracia provoca en quien la mira una difícil sensación de asombro y horror: una vez más, el arte y la ruina (en este caso provocada por la devastación) capturan un sentimiento de belleza demasiado grandiosa como para ser simplemente eso.

Además de Turner, otro artista que se dedicó a representar en sus obras la fuerza destructora del mundo y crear belleza a partir de ella fue Johan Christian Dahl. En sus obras similares a *After storm* encontramos representada la fuerza aniquiladora de la naturaleza por medio de mares embravecidos y



furiosos oleajes que amenazan con destruir toda creación humana. Esta representación de la naturaleza es muy similar a la descrita en el punto anterior: la naturaleza crea la ruina, la convierte en una nueva pero antigua obra de arte. No obstante, en los casos vistos recientemente, hay algo grandioso en la naturaleza, algo furioso y terrible que escapa al hombre y su alcance. Esto es, precisamente, la presencia de lo divino, que despierta en el hombre la sensación de temor y pequeñez, de grandiosidad, lo que nos llevará al siguiente punto: la sensación de lo sublime.

III.IV – La mirada soñadora del hombre frente a lo sublime: John Keats y Caspar David Friedrich

Si hasta el momento lo bello había sido lo armónico, aquello que se presenta agradable al observador, nos encontramos con una categoría estética mayor, aquella que se nos presenta inabarcable: lo sublime. Esta categoría estética sobre la que escribieron numerosos filósofos como fueron Longino, Burke, Kant o Schiller puede ser definida como aquella experiencia estética que produce en nosotros una honda fascinación, que

nos hace sentir insignificantes ante la grandeza de aquello que se observa. Esta despierta en el hombre un sentimiento de estar frente a algo grandioso y, al tratar de contener esto en el lienzo, se convierte la obra de arte en receptáculo de la divinidad, ventana a lo sagrado. Esto es precisamente lo propio de lo romántico, lo bello sin limitación, lo bello infinito, lo sublime; esa belleza divina que sugieren las más grandes obras de arte. Porque es el arte el que hace posible que el hombre conozca el absoluto, el conocimiento supremo, lo divino. El arte, dentro de los límites del lienzo y la roca, contiene el infinito, une al hombre por un delgado hilo con lo que de otra forma resultaría incognoscible (D'Angelo, 1999; Hernández-Pacheco, 1995; Paris, 2021).

Esta sensación descrita la conseguían los artistas por medio de la representación de la naturaleza en todo su esplendor como fuerza irrefrenable e indomeñable; la evocaban con las altas cumbres, extensas masas de agua sin fin, enfrentando el hombre, ínfimo, al mundo en toda su grandeza. Pero, además de esto, hubo otro recurso en el Romanticismo que se convirtió en uno de los principales modos de captación de lo sublime: la ruina. Es frente a la ruina donde el individuo enfrenta una contradictoria sensación que mezcla la admiración de aquello que ha sobrevivido al tiempo, de aquello es mayor que él, que lo supera por completo, al mismo tiempo que lo embarga una sensación de temor ante la vasta inmensidad, ante aquello que oculta la ruina que no puede ser otra cosa que lo divino, ante lo eterno de lo que la ruina es bandera (D'Angelo, 1999; Paris, 2021).

Un artista que supo captar fielmente el sentimiento de lo sublime a través de la ruina o, simplemente, con la representación de la naturaleza, fue, precisamente, Caspar David Friedrich. Por medio de sus abadías enterradas por la pesada nieve o sus siluetas recortadas contra la luz y rodeadas de tétricos árboles marchitos, Friedrich hace que el observador se enfrente a lo que de grandioso hay en el mundo, a lo divino que tras sus pinceladas se oculta.

Friedrich, pintor alemán del Romanticismo temprano, parecía sentir predilección por las construcciones de estilo gótico al tratarse de un estilo puramente alemán que se encontraba en estrecha relación con la naturaleza. El estilo gótico se consideraba en comunión con esta: era lo divino en la naturaleza, era el vínculo entre Dios y la naturaleza. Fue por ello por lo que dedicó gran parte de su carrera a representar construcciones góticas, independientemente de si estas se encontraban en ruinas o no (González, 2005).

Así pues, en sus obras apreciamos una mayor presencia por parte de lo natural. Si bien Hubert Robert había querido mostrar en sus cuadros un mundo en el que los hombres del presente y los espíritus de aquellos que vivieron en el pasado caminan por las mismas calles, un mundo en el que la ruina resplandece grandiosa, en la obra de Friedrich



encontramos un ambiente totalmente distinto. De colores oscuros y estampas lúgubres, la melancolía parece atravesar toda su carrera. La naturaleza cobra un papel más importante, se vuelve protagonista, junto a la ruina (en los cuadros en los que aparece).

Paisajes desoladores de troncos nudosos y retorcidas ramas pueblan su imaginación traída al mundo por medio de la pintura. El vasto mundo, grandioso en su inmensidad se convierte en el protagonista de las obras en ausencia de figuras humanas.

Uno de los cuadros más representativos de Friedrich es, precisamente, *Abadía en el robledal*, el cual representa una ruina. Solitaria y lejana, se alza en el eje central del cuadro rodeada por escasos árboles secos de ramas retorcidas. El tiempo ha causado estragos en la construcción del hombre, y la naturaleza, libre e indómita, se ha abierto paso por entre lo que en otro tiempo debió ser una gloriosa construcción para así dar lugar a esa estructura que observamos a través de los ojos de Friedrich que, aunque sencilla, parece ocultar entre sus muros, en el cielo tras ella, algo grandioso, algo sagrado que poco tiene que ver con el carácter religioso de la construcción.

Otra obra en la cual se aprecia la fuerza de la naturaleza, grande y divina, frente a la obra del hombre, es *Cementerio del claustro en la nieve*. En ella sí aparecen personas, las cuales se nos hacen diminutas frente al arco central y los altos árboles de ramas secas, los cuales alcanzan la misma altura que lo que en otro tiempo debió ser una catedral. Y, no siendo suficiente con esto, la estampa se



trata de un paisaje nevado; sobre el claustro, cubre los huesos de los hombres en sus tierras enterrados, cae la nieve, como una sentencia, pesada, sepultando a quienes ya han muerto, sepultando la piedra que nunca estuvo viva. Se convierte así, de forma más que evidente, la ruina en un recuerdo de finitud del hombre. Donde el hombre no sobrevive, la naturaleza sí lo hace aunque la obra humana no. La ruina es reflejo del destino del hombre; reflejo de su finitud, de su pronta muerte, tras la cual se funde en el abrazo de la tierra para tornarse infinito. De una forma similar vive la ruina: el hombre la crea en todo su esplendor, y la ruina, cuando el tiempo la desgasta, la reclama para sí, la acuna entre sus brazos hasta que llegue a ser una con ella. Y será entonces cuando, como el hombre cuyos huesos descansan entre raíces, sea eterna.

La ruina es para el hombre recuerdo de su propia finitud, de su muerte, pues al erguirse frente a ella se hace consciente de su propia pequeñez, de su naturaleza pasajera; el hombre no es sino un suspiro en la historia del mundo. Allí donde un tiempo vivieron los más grandes artistas y prosperaron los más grandes imperios, hoy en día no quedan más que fragmentos esparcidos, mera sombra de su gloria. Y, del mismo modo que las estatuas griegas, fruto de la fecunda genialidad de numerosos artistas, han sido carcomidas por el tiempo y la naturaleza, tanto igual pasará con quienes las admiran, con quienes las admiramos. Reconocemos, pues, al observarlas lo inabarcable que hay en ella, la sentencia de muerte siempre segura que trae el tiempo consigo. Porque la ruina ha sobrevivido; porque cuando la ruina muera, la naturaleza sobrevivirá. “Es nuestra insignificancia la que se revela en los restos pétreos” (Paris, 2021, p.14). Y nosotros no sobreviviremos a ellos, pero ellos sí nos sobrevivirán (Paris, 2021).

Los templos antiguos, los lienzos ajados por el tiempo, las esculturas fragmentadas nos hablan de un destino al que nadie puede escapar, del que nadie podrá jamás huir, que no es otro sino la muerte. La muerte del hombre como individuo, la muerte del mundo como lo conocen las distintas generaciones, la muerte como la caída de civilizaciones enteras, pues aún encontramos restos de algunas de ellas que desaparecieron o, incluso, soñamos con ruinas de mundos que jamás existieron pero que despiertan en nosotros la misma sensación. En la ruina se vislumbra la infinitud, en su grandiosidad, en su resistencia a la erosión, y dicha infinitud recuerda al hombre su propia finitud, pues nunca podrá sobrevivir al paso de los años; es un ser anclado al tiempo, a su propia temporalidad, que pasará por el mundo y su huella morirá poco tiempo después. Es por esto, precisamente, por lo que la ruina supone una fuente de inspiración para el

artista romántico: aquel que siempre anheló la infinitud, la encuentra en los vestigios de civilizaciones caídas, tiempos de los que solo nos queda la ruina. El romántico ve en la ruina el paso del tiempo; en sus grietas, su decaimiento y la naturaleza que la reclama para sí (Paris, 2021).

De esto es precisamente de lo que nos habla el poema de John Keats *On Seeing the Elgin Marbles*:

My spirit is too weak—mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagined pinnacle and steep
Of godlike hardship tells me I must die
Like a sick eagle looking at the sky.
Yet 'tis a gentle luxury to weep
That I have not the cloudy winds to keep
Fresh for the opening of the morning's eye.
Such dim-conceived glories of the brain
Bring round the heart an undescribable feud;
So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old time—with a billowy main—
A sun—a shadow of a magnitude (Keats, 2006, p. 261).

En el poema, se encuentra Keats frente a las esculturas pertenecientes al Partenón y, en su reflexión, alaba la belleza de las mismas, que nos son sino ruinas. Estas, a pesar de estar cubiertas de grietas e imperfecciones, suscitan el asombro del poeta, quien las elogia como aquello que ha sobrevivido, como aquello que ha llegado hasta ese momento en el que él pueda observarlas, mientras que él, hombre y poeta, se siente demasiado pequeño. Porque esas ruinas, esos mármoles que llegan desde tiempos ya perdidos poseen algo demasiado grande, mucho más que el hombre o su propia especie. Podría decirse que hay algo de divino en ellos.

La ruina, que ha atravesado el ancho mar del Tiempo llega hasta el poeta, ruinosa pero incorrupta, grandiosa y soberbia, hacia la que el hombre alza la vista y reconoce, como bien enunciaba el Romanticismo, su propia finitud, su pronta muerte que navega hacia la orilla en la que él se encuentra. El tiempo que no pudo acabar con las esculturas

griegas, reducirá a polvo y olvido al poeta, quien se sabe instante en una historia demasiado grande.

El hombre es esclavo del tiempo, siempre a su merced, muñeco de trapo en sus manos, pero prefiere vivir en la ilusión de que es suyo el mundo, de que es suyo el tiempo. Sin embargo, al ver frente a sí la obra de otros hombres cuyos nombres murieron con ellos, cae la verdad sobre él como una losa, aquella que habla de un tiempo, el Tiempo que todo lo borra, el tiempo que todo devora. Es al observar los mármoles, que Keats reconoce su ineludible y aciago destino; al verse frente a la grandeza y la gloria del arte griego no puede sino esperar su muerte.

Y, aun así, existe espacio para el deleite, para que el poeta reconozca lo que de grandioso hay en esas ruinas. En las grietas que lo surcan, en las partes ausentes, en las formas desfiguradas. Por medio de la imaginación, Keats imagina y reconstruye la ruina ideal, vuelve al momento en que fueron esculpidas, en que fueron creadas, y reconoce en sus grietas, sus partes ausentes y formas desfiguradas la grandeza que una vez plasmó el artista genial en la piedra, aquello que debió saber y conocer, aquel fugaz vínculo que debió establecer con lo que de divino tiene el mundo, con el conocimiento esquivo que se oculta en el material.

Es, pues, este poema de Keats, representativo del recordatorio de la muerte del hombre, de su carácter fugaz frente a la naturaleza eterna de la ruina, casi sagrada, casi divina, además de referirse al poder creador de la imaginación, que le permite a aquel que sepa usarlo volver al momento de la creación de la obra de arte, crear la obra una vez más, ver en ella lo perdido y enterrado.

Es la victoria de la naturaleza y el tiempo de lo que somos testigos al observar la ruina. Son estos los eternos vencedores, contra los que el hombre siempre deberá postrarse pues nada puede hacer contra ellos, pues son poseedores de un poder inigualable. Ni él ni su obra: testigo de ello es la ruina, que se desmorona a cada segundo que pasa; el tiempo y la naturaleza devoran las obras de arte que el hombre produce, dejando tras de sí la ruina, recordatorio de la perfección una vez alcanzada, aún poseedora de un esplendor nacido de la infinitud contenida en sus restos. Despierta la melancolía en el hombre, pues nos recuerda una pérdida irremediable, aquella de nuestra existencia nunca más nuestra una vez el tiempo nos cubre con su manto, dejando siempre tras de sí nada más que el olvido. Porque ¿quién se acordará de nuestros nombres cuando no seamos más que polvo

y olvido? Es esto a lo que se enfrenta el hombre al verse frente a la ruina: ella, que no es más que fragmento, resiste, sobrevive, portadora de una verdad que una vez conocimos pero que hemos olvidado, mientras que el hombre cae de rodillas, se postra ante el tiempo y la naturaleza, un nombre más en una lista inacabable que nadie recuerda (González, 2005; Paris, 2021).

Así pues, vemos cómo lo sublime romántico, experiencia estética de lo desmesurado y lo espantoso, de lo grandioso e infinito que asalta al hombre en su contemplación estética, encuentra su lugar en la ruina. La ruina como recuerdo de otro tiempo, como vestigio de aquel fugaz encuentro entre el hombre y lo divino en el momento de su creación, como prueba de la condición mortal del hombre frente a la eternidad del mundo. Se reconoce ante ella la naturaleza pasajera de todo aquello que hace el hombre y, sobre todo del hombre; está condenado al olvido, a ser pasto de la tierra y el tiempo, a tornarse en polvo. La ruina no es más que un fragmento, una esquirla de lo que una vez fue, ya nunca más recuperable, pues si alguien decidiera llevar a cabo su reconstrucción acabaría con ella: sería otra obra, sería una réplica y su sentido quedaría aniquilado (D'Angelo, 1999; Hernández-Pacheco, 1995; Paris, 2021).

5. Conclusión

Vive en el mundo, nuestro mundo, una historia que nadie lee, que nadie conoce; una historia que todos vemos pero que de la que nadie llega a apreciar su valor. Esta es la historia que nos cuentan las ruinas, aquellas que pueblan el mundo, memoria de tiempos ya muertos y olvidados. Las vemos al pasar y las dejamos atrás, como si no hubiera nada en ellas digno de nuestro tiempo, de nuestra atención. Y, sin embargo, hubo momentos a lo largo de la historia en los que no solo se colocó el foco de atención sobre ellas, sino que se descubrió la belleza en ellas oculta.

Tal conquista, como hemos podido saber, fue mérito, principalmente, del Romanticismo. Fueron aquellos que dieron valor a la sensibilidad, a la creatividad y la fantasía, la historia y la naturaleza, quienes supieron ver lo que de bello hay en sus muros agrietados, en sus adornos carcomidos por la herrumbre, en sus siluetas desfiguradas hasta quedar apenas reconocibles.

Las ruinas no son meramente los restos que nos llegan de lo que otros hombres más grandes que nosotros hicieron con sus propias manos. No, la ruina nos habla de conocimiento que ya no poseemos, pues se perdió con quienes lo alcanzaron; nos muestra nuestra fragilidad y mortalidad, aquella que no queremos reconocer jamás, de la que huimos sin descanso; nos desvela un tipo distinto de belleza, una que no es vacua, sino que rebosa, se desborda, pues es (la ruina) majestuosa y grande, con sus muescas y grietas, con sus partes faltantes y numerosas imperfecciones. La ruina devuelve al hombre a su sitio y le enseña a admirar la naturaleza, lenta en su avance pero poderosa cual deidad, al igual que el tiempo; son ambos los que la tallan, los que la crean a partir de lo que el hombre deja a su paso.

Porque la belleza de las ruinas no es la de la obra acabada. No, la belleza de la ruina es una que le pertenece solo a ella como una obra distinta, nueva respecto a la que fue concebida en el momento de su creación. La ruina nos llega a nosotros como imperfección creada por el tiempo y la naturaleza, dos fuerzas contra las que el hombre nada puede hacer, pero responsables de su erosión y desgaste, de su caída y renacer como algo completamente nuevo.

La marca del tiempo y las fuerzas naturales se unen en la ruina para generar una estética de lo fragmentario e imperfecto. En cada fragmento se encuentra oculto, latente, el absoluto esperando a ser llamado; en la ruina dormita lo grandioso, lo divino, lo sublime. Ambos generan en el hombre una sensación de encontrarse frente a algo mucho mayor que él, algo grandioso e inabarcable, temible e inalcanzable. Y tiene razón en sentirse así, en admirar de tal modo su belleza, pues la ruina y el fragmento encierran en sí mismos el instante en el que el hombre pudo rozar lo divino, pudo vislumbrar su rostro.

Y, aun así, no es tan solo este el valor que tienen. La ruina y el fragmento, con su nostálgica belleza, representan el tiempo pasado. En su contemplación, el hombre es capaz de reconocer su pequeñez: ante las obras de grandes artistas, ante la infinitud del tiempo. El hombre es una criatura fugaz, más aún en comparación con las ruinas. Algunas de ellas aún se erigen orgullosas en todos los rincones del mundo, envueltas por el manto de la naturaleza, siendo pasto del tiempo. Ellas tampoco serán eternas, como tampoco lo es el hombre, y esta es la sabiduría que nos transmiten. Doblegadas y rotas, nos cuentan una historia de decaimiento y olvido, de la victoria del tiempo y la tierra sobre el hombre, de los misterios que ocultan.

Sin embargo, aún brillan. Con una luz tenue, pero lo hacen. Pues esos misterios que oculta el mundo, aquellos que nos parecen inalcanzables, hubo quienes los descubrieron. Tal fue la victoria de los artistas, de los poetas. Y las ruinas son su testimonio, el suyo, el de los poetas. Los encerraron en obras de arte y fragmentos, los mayores secretos del universo, lo que tan solo ellos pudieron descubrir a través de su arte.

6. Referencias bibliográficas

Alberti, M. (2018). *La Naturaleza como núcleo de la trascendencia en la literatura del primer Romanticismo Alemán*. V Congreso Internacional de Letras.

D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. La balsa de la Medusa.

Ferranti, F. (2006). *El espíritu de las ruinas*. Barcelona: Oceano.

Ferrer-Ventosa, R. (2020). *El eterno deleite de la imaginación. Idea de la imaginación en el Romanticismo, especialmente en William Blake*. *Aisthesis*, (68), pp. 139-159.

Hernández-Pacheco, J. (1995). *La conciencia romántica*. Tecnos.

Keats, J. (2006). *On Seeing the Elgin Marbles*. En S. G. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature* (pág. 883). W W Norton & Company Incorporated.

Korsmeyer, C. (2014). *Symposium: the aesthetics of ruin and absence*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(4), pp. 429-435.

Marí, Forero-Mendoza, S., Fagiolo, M., Jiménez-Blanco, M. D., González García, Á., & Hispano, A. (2005). *El esplendor de la ruina*. Fundació Caixa Catalunya.

Marzo, J. L. (1989). *La ruina o la estética del tiempo*. *Revista Universitas*, 2(3), pp. 49-52.

Paris, J. F. (2021). *Ruinas: poética y estética de lo sublime*. Archivos Vola.

Poe, E. A. (2011). *Cuentos I*. Alianza Editorial, pp. 359-382.

Sachs, J. (2018). *The poetics of decline in British Romanticism*. Cambridge University Press, pp. 119 – 141.

Shelley, p. B. (2006). *Ozymandias*. En S. G. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature* (pág. 768). W W Norton & Company Incorporated.

Schlegel, F. (2005). *Conversación sobre la poesía*. Biblos.

Schlegel, F. (2009). *Fragmentos; seguido de "Sobre la incomprendibilidad"*. Marbot.

Wordsworth, W. (2006). *The ruined cottage*. En S. G. Abrams, *The Norton Anthology of English Literature* (págs. 280-291). W W Norton & Company Incorporated.