

EL PENSAMIENTO DE LA *BILDUNG*: DE LA MÍSTICA MEDIEVAL A PHILIPP OTTO RUNGE

CARLES RIUS SANTAMARÍA
Barcelona

RESUMEN

El concepto de *Bildung*, traducido por “formación”, es uno de los más determinantes de la cultura alemana: lo encontramos desde sus inicios en la Edad media hasta nuestros días, ejerciendo una función central en importantes campos como son la religión, la filosofía, la literatura, el arte y la educación. En un principio, el concepto de *Bildung* tomó relevancia en el contexto de la mística medieval; después su sentido cambió, conservando, empero, durante siglos parte del sentido religioso originario. En este escrito veremos cuatro momentos claves de su historia: la Edad media, el Renacimiento, el *Sturm und Drang* y el Romanticismo. Y terminaremos con la presencia de este concepto en la obra de un pintor alemán, Philipp Otto Runge, en quien tomó su expresión más abstracta y concreta al mismo tiempo.

Palabras clave: *Bildung*, mística medieval, renacimiento, *Sturm und Drang*, romanticismo, Philipp Otto Runge.

ABSTRACT

The concept of *Bildung*, translated as “formation”, is one of the most determining concepts in German culture: we find it since its beginnings in the Middle Ages until today, playing a central role in important fields such as religion, philosophy, literature, the arts and education. At first the concept *Bildung* became notable in the context of medieval mysticism; later its sense changed, preserving, however, for centuries its original religious sense. In this paper we will see four key moments in its history: the Middle Ages, the Renaissance, the *Sturm und Drang* and the Romanticism. And we will end with the presence of this concept in the work of a German painter, Philipp Otto Runge, where it took the most abstract and specific expression at the same time.

Key words: *Bildung*, Medieval mysticism, Renaissance, *Sturm und Drang*, Romanticism, Philipp Otto Runge.

La doctrina de la formación del Maestro Eckhart

El sentido filosófico y religioso del concepto de *Bildung* tiene su origen en la doctrina de la formación (*Bildungslehre*) del Maestro Eckhart, la cual se refiere a un proceso de encuentro místico con Dios.

Esta teoría tiene como base dos pilares. Por un lado, una frase concreta del *Antiguo Testamento*, y, por otro lado, otra teoría: la que se conoce como doctrina de la *Imago-Dei* de san Pablo.

La frase del *Antiguo Testamento* en cuestión es la siguiente:

“Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó” (Gn, 1, 27)

Es importante darse cuenta de que en esta frase, aunque se presenta una relación jerárquica entre Dios y el hombre (Dios es quien crea y el hombre quien es creado), al mismo tiempo hay una equiparación entre ambos que aparece expresada por medio de la palabra “imagen”, en latín *imago*. Es justamente a partir de esta comparación, y del relato de la *Biblia*, según el cual después de la caída del paraíso viene la salvación por intermediación de Jesucristo, que en su teoría de la *Imago-Dei* san Pablo narra como el hombre puede recuperar aquella imagen perdida de Dios.

Los pasos principales de esa narración de san Pablo son los siguientes:

1. ...Así como el hombre fue creado a imagen de Dios... (Gn, 1, 27)
2. ... Cristo es la imagen de Dios... (2Cor, 4, 4)
3. ...y los cristianos son los imitadores de Cristo. (2Cor, 3, 18)
4. Por lo tanto, los cristianos pueden recuperar la imagen originaria de Dios siguiendo a Jesucristo.

Un pasaje que en san Pablo expresa este último pensamiento es el siguiente:

“Y todos nosotros, mirando a cara descubierta como en un espejo la gloria del Señor, vamos siendo transformados de gloria en gloria a la misma imagen, como por la acción del Señor, del Espíritu” (2Cor, 3, 18)

A partir de esta teoría de san Pablo, unos siglos más tarde el Maestro Eckhart (1260-1328) construyó su teoría de la formación.

El punto de vista de la nueva teoría de Eckhart era fundamentalmente místico: consideraba que la imagen de Dios que en la creación fue depositada como una semilla en el alma del hombre, pero que después ha sido oscurecida por las representaciones producidas por él mismo, debe ser recuperada por medio de un proceso interior, de paulatina espiritualización. Para explicar este proceso de recuperación, Eckhart generó toda una serie de palabras compuestas que tenían como raíz el término *Bild* (la traducción alemana de la palabra *imagen*). Así, por ejemplo, en relación con la doctrina de san Pablo, cuando Eckhart tradujo los pasajes que se acaban de ver, aparecieron las siguientes palabras:

1. Dios como imagen originaria: *Urbild*
2. Cristo como modelo para el hombre: *Vorbild*
3. Los cristianos como imitadores: *Abbild*

Y fue precisamente para designar ese proceso de recuperación de la imagen originaria, que Eckhart empleó la palabra *Bildung*. Según Eckhart, los pasos fundamentales de ese proceso interior son los siguientes:

1. Creación de imágenes por parte del hombre: *entbilden*.
2. Introducción de Dios en el alma del hombre: *einbilden*.
3. Unión mística con Dios, designada con la palabra *überbilden*, que significa “llegar a más allá de toda imagen” (“über aller Bilder hinauskommen”).

Por consiguiente, en los orígenes del concepto de *Bildung* encontramos la narración cristiana de la recuperación de la perfección originaria que Dios dio al hombre, pero por medio de un entramado de términos que dan forma a un pensamiento que explica un largo y difícil proceso vinculado al conocimiento de la naturaleza interior.

La mística de la naturaleza de Paracelso y Jacob Böhme

Situados ya en el Renacimiento, Theophrastus Paracelso (1493-1541) usó el concepto de *Bildung* no referido principalmente a un proceso que sucedía en el alma humana, sino a la creación de la naturaleza exterior por parte de Dios.

Un buen ejemplo de este nuevo sentido lo encontramos en estos fragmentos:

«“Todas las cosas son formadas (*gebildet*)”, es decir, están “en la imagen (*Bild*)”, son “formadas en una imagen (*Bildnis*)”; “el hombre es formado (*gebildet*): su imagen (*Bildnis*) es la anatomía que un médico tiene que conocer necesariamente de antemano”; su “forma es esculpida en el seno materno por medio de Dios mismo. Esta escultura permanece en la forma de la imagen (*Bild*).”»¹

En este pasaje, se puede entrever que sigue estando presente la idea de la *imago* de Dios y del proceso de creación; pero aquí ese proceso ha sido extendido a las cosas de la naturaleza: plantas, animales... incluido el cuerpo humano.

Esta filosofía de la naturaleza que surgió en Paracelso tuvo una gran influencia en la cultura alemana de los siglos XVII y XVIII. Y uno de los autores en los que más influyó fue en Jacob Böhme (1575-1624), un simple zapatero que construyó toda una teoría teosófica.

En el siguiente pasaje podemos ver como Böhme adoptó ese pensamiento:

“... todo lo que vive allí y que está suspendido, todo está en Dios, y Dios mismo es todo; y todo lo que está formado (*gebildet*), todo está formado a partir de Él, sea del amor o de la ira.”²

Aunque en este fragmento se puede ver la presencia del pensamiento de Paracelso, en él también se pueden entrever las diferencias que Jacob Böhme aportó. En primer lugar, Böhme aceptó la narración cristiana que hemos visto más arriba, el relato que cuenta que el hombre fue creado siguiendo la imagen de Dios, que considera que esta imagen fue perdida con la “caída”, y que tiene que ser recuperada; pero Böhme pasó a entender este proceso incorporando de la siguiente manera tanto el sentido interior como exterior que hasta entonces el concepto *Bildung* había tenido: *Bildung* pasó entonces a designar un proceso global que se produce en el interior mismo de Dios; un proceso en el que éste creó las cosas y el hombre a partir de su imaginación,

1. Para seguir con cierto detalle los momentos principales del concepto de *Bildung* desde su origen hasta finales del siglo XVIII, ver Ilse Schaarschmidt, *Der Bedeutungswandel der Worte “bilden” und “Bildung” in der Literaturepoche von Gottsched bis Herder*, Weinheim, 1965; Ernst Lichtenstein, *Zur Entwicklung des Bildungsbegriff von Meister Eckhart bis Hegel*, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1966; y Hans Schilling, *Bildung als Gottesbildlichkeit*, Freiburg im Breisgau, Lambertus-Verlag, 1961.

2. “... alles, was da lebet und schwebet, das ist in Gott, und Gott selber ist alles; und alles, was gebildet ist, das ist aus Ihm gebildet, es sey gleich aus Liebe oder Zorn”, Hans Schilling, *Bildung als Gottesbildlichkeit*, p. 103; o *Aurora, Sämtliche Werke*, 1, cap.13, p. 115.

con el fin de verse a sí mismo reflejado en las imágenes que había creado, y sentirse así reconocido por ellas.

En segundo lugar, ese proceso es concebido de una manera muy dinámica, por medio de la lucha entre tres principios presentes en todo: los dos primeros, la ira o la oscuridad, y el amor o la luz, luchando entre sí por medio de una serie de movimientos de contracción y expansión –el primer movimiento fue uno de contracción que se produjo en Dios con el fin de crear el mundo–; y un tercer principio en el hombre, denominado “principio terrenal o gregario”. Según Böhme, cada uno de estos principios intenta desarrollar sus imágenes en la naturaleza y también en el hombre, y es en este ser, en su imaginación, donde esa lucha se tiene que resolver.

Y en tercer lugar, es justamente en esa resolución, donde el hombre se convierte en protagonista y responsable de la dirección que el conjunto del proceso tome, para la cual cosa dispone como instrumentos de ayuda, además del modelo de Cristo y de su propia voluntad de acción, de su capacidad creativa con el lenguaje:

“Así como el espíritu de la eternidad ha formado (*gebildet*) todas las cosas, así forma (*bildet*) también el espíritu humano en su palabra.”³

De este modo, a través de la capacidad creativa del lenguaje, en Böhme el hombre vuelve a ser comparado con Dios, dando ahora a entender una mayor equiparación.

En resumen, en Paracelso el concepto de *Bildung* pasó a referirse también a la naturaleza exterior. Posteriormente, en Jacob Böhme, *Bildung* significó un único proceso que ocurre en Dios mismo, del que llega a formar parte el devenir de la naturaleza y del hombre. Con esto, en Böhme el hombre tomó mayor protagonismo, pasando a ser copartícipe de ese proceso global.

Herder y el genio artista

Fue sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVIII que el sentido del concepto de *Bildung* experimentó la dinámica secularizadora de su tiempo, extendiendo su ámbito de aplicación a todos los campos del saber: antropología, estética, educación, historia...

En el caso concreto de Johann Gottfried Herder (1744-1803), este teólogo alemán educado en una familia pietista, realizó una amplia reflexión sobre

3. “Gleich wie der Geist der Ewigkeit hat alle Dinge gebildet, also bildets auch der Menschen Geist in seinem Wort”, Ernst Lichtenstein, *Zur Entwicklung des Bildungsbegriffs von Meister Eckhart bis Hegel*, p. 11.

el concepto de *Bildung* en todos esos terrenos, produciendo por primera vez una verdadera filosofía de la formación.

Los primeros indicios de esta filosofía se pueden encontrar en su escrito *Todavía una filosofía de la historia para la formación (Bildung) de la humanidad* (1774), en el que el término *Bildung* aparece como concepto estructural de la historia, conservando al mismo tiempo el sentido originario de teodicea.

Dos años después, Herder publicó una obra titulada *Sobre el conocer y el sentir en el alma humana*, en la que la filosofía de la formación aparece aplicada al terreno de la antropología y la estética, y se concretiza en la figura del genio artista.

Este interesante escrito que refleja muy bien la influencia del movimiento *Sturm und Drang*, está formado por dos ensayos. En el primero de ellos, Herder comienza postulando la existencia de dos fuerzas principales que están presentes en todo, y que no son otras que aquellas que hemos visto en Jacob Böhme: la discordia, la oscuridad o la contracción, y el amor, la luz o la expansión. Posteriormente, Herder va mostrando la presencia de Dios en todas las cosas de la naturaleza, desde las más sencillas a las más complejas: naturaleza vegetal, mundo animal y ser humano; y al considerar a este último ya menciona la actividad del artista y las facultades que lo caracterizan: entendimiento, razón y fuerza imaginativa (*Einbildungskraft*).

La exposición de este primer ensayo termina con un pasaje que dice así:

“De todos lados nos alumbra sólo la *luz de Dios*, en todas partes palpita sólo la *llama del creador*. Así, nosotros nos convertimos, en Su imagen (*Bild*), en reyes entre los esclavos, y recibimos lo que todo filósofo busca: en nosotros, un punto en el que superar el mundo que nos rodea; además del mundo, un punto para moverlo, con todo lo que él tiene. Nosotros estamos en un terreno más elevado, y, con todas las cosas encima de *su* terreno, caminamos en el gran sensorio de la creación de Dios, de la llama de todo pensar y sentir, del *amor*. Él (el amor) es la razón suprema, así como el querer más puro y más divino.”⁴

4. “Leuchtet uns aus allem nur *Licht Gottes* an, wallet uns allenthalben nur *Flamme des Schöpfers*: so werden wir, im Bilder Seiner, Könige aus Sklaven, und bekommen was jener Philosoph suchte, in uns einem Punkt, die Welt um uns zu überwinden, ausser der Welt einen Punkt, sie, mit allem was sie hat, zu bewegen. Wir stehen auf höherm Grunde, und mit jedem Dinge auf *seinem* Grunde, wandeln in grossem Sensorium der Schöpfung Gottes, der Flamme alles Denkens und Empfindens, der *Liebe*. Sie ist die höchste Vernunft, wie das reinste, göttlichste Wollen”, Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, en *Werke in zehn Bände*, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989-2000. vol. 4, p. 363.

Con todo lo que se ha dicho hasta aquí, no es difícil de entrever en este fragmento algunos de los rasgos principales del concepto de *Bildung* tal como se habían desarrollado hasta entonces:

1. El hombre como imagen de Dios.
2. El hombre como punto intermedio entre la naturaleza y Dios.
3. El hombre como aquel que puede superar en él mismo la naturaleza, y transformarla en el exterior.

A partir de este punto del ensayo, Herder pondrá el énfasis en el papel del hombre en la creación, en su lugar de intermediario entre la naturaleza y Dios, centrándose en la figura del artista.

Este aspecto queda bien expresado en uno de los últimos párrafos de la obra:

“Toda *naturaleza humana noble* reposa, como toda buena semilla, en un tranquilo estado embrionario: está allí y no se reconoce a sí misma. Aquello que en relación con las facultades del alma se llama *genio*, es, en referencia a la voluntad y el sentimiento, *carácter*. ¿De dónde sabe el pobre germen, y de dónde tendría que saberlo, cuáles son los estímulos, las fuerzas, los aromas de la vida que en el momento de su devenir afluyen? El sello de Dios, el cielo de la Creación reposan en él: él fue creado (*gebildet*) en el punto central de la tierra.”⁵

Tal como aquí se expresa, esta situación mediadora del artista, en el centro y en el lugar más elevado de la tierra, y sobre el cual está depositado el fin de la creación, nos permite ver la figura del genio como encarnación de todo el proceso que aquí ha sido señalado con el concepto de *Bildung*. De hecho, en este último pasaje podemos entrever todos los matices que el concepto de *Bildung* había ido adquiriendo a lo largo de los siglos hasta llegar a esta caracterización del genio; esto es:

5. “Jede *edle Menschenart* schläft, wie aller gute Same, im stillen Keime: ist da und erkennt sich selbst nicht. Was in Absicht auf Seelenkräfte *Genie* heisst, ist in Absicht auf Willen und Empfindungen, *Charakter*. Woher weiss der arme Keim, und woher soll ers wissen, welche Reize, Kräfte, Düfte des Lebens ihm im Augenblick seines Werdens zuströmen? Das Siegel Gottes, die Decke der Schöpfung ruhet auf ihm: er ward gebildet im Mittelpunkt der Erde”, Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, en *Werke in zehn Bände*, vol. 4, p. 384.

1. La *imago* de Dios en el interior del hombre, depositada como una simiente que tiene que germinar (*Bildunglehre* del Maestro Eckhart).
2. La presencia de Dios en la naturaleza, y el hombre como expresión superior de la misma (la filosofía de la naturaleza de Paracelso).
3. El hombre como aquel en quien Dios depositó las esperanzas de concluir la creación (el pensamiento teosófico de Jacob Böhme).
4. Y finalmente la caracterización del genio artista como sujeto de la creación (una idea presente en la cultura alemana de la segunda mitad del siglo XVIII y que Herder desarrolló).

Después de este escrito antropológico, en 1800 Herder escribió una obra titulada *Kalligone* en la que aparece un capítulo entero dedicado a enumerar y explicar los rasgos principales del verdadero genio. Allí, el filósofo, además de presentar más extensamente algunas de las características que ya han sido anotadas, desarrolla otra que considero importante remarcar aquí:

“Cuando (el genio) termina lo que había empezado, entonces aparece allí su obra de manera *genuina* y *genial*, una *imagen* (*Abbild*) de su perfección, a menudo también con carencias. Si esta naturaleza que es propia de él es algo que existe en sí, que se mantiene y se propaga, entonces ella se convierte no en un modelo muerto que está allí para ser imitado o para ser juzgado, sino en *género* (*genus*) o tipo. Lleve ella su nombre u otro, el genio le pertenece.

Y precisamente que nosotros reconozcamos en ella el espíritu natural que aquí actúa de manera pura y propia, y que nosotros nos sintamos de su género, y a él del nuestro, esto produce en nosotros una alegría *genial*. Nosotros devenimos *congeniales* (*congenial*) con él, nos sentimos de su naturaleza, él forma (*bildet*) en nosotros sus sentimientos, sus pensamientos.”⁶

6. “Vorführte er was er begann, so steht sein Werk *genuin* und *genialisch* da, ein *Abbild seiner* in Vollkommenheit, oft auch in Fehlern. Ist diese ihm eigentümliche Art ein in sich Bestehendes, das sich erhält und fortpflanzt, so wird sie, nicht etwa ein tot dastehendes Muster zum Nachahmen oder zum Beurteilen, sondern *Geschlecht* (*genus*) oder *Gattung*. Trage sie seinen oder einen fremden Namen; dem *genius* gehöret sie an.

Und eben dass wir in ihr den Naturgeist, der hier rein und eigentümlich wirkte, anerkennen, und uns seines, ihn unsres Geschlecht fühlen; dies macht uns *genialische* Freude. Wir werden *mitgenialisch* (*congenial*) mit ihm, fühlen uns seiner Art, er bildet in uns seine Empfindungen, seine Gedanken”, Herder, *Kalligone*, en *Werke in zehn Bände*, vol. 8, p. 837.

En este pasaje se señala el hecho de que la auténtica obra genial es aquella que se caracteriza por adquirir y mantener cierta independencia como objeto, la cual cosa le da un valor especial: permite que otras personas puedan disfrutar de su genialidad. De esta manera, el genio ya no es solamente un don que posee el artista, sino que se ha convertido como en un espíritu que está contenido en la obra, y que además puede formar, dar forma, a aquel que está dispuesto a recibirlo.

En términos de la teoría de la *Bildung* podemos decir que esta autonomía de la obra se explica por el hecho que ahora es en ella en quien está depositada la *imago* de Dios, y que la interpretación de tal *imago* también forma parte del proceso de la *Bildung*, es decir, de la colaboración en la creación de Dios.

En síntesis: en Herder el concepto de *Bildung* recogió todas las dimensiones que había ido tomando a lo largo de la historia, desarrollando una filosofía de la formación. Esta filosofía culminaba en una representación concreta del genio artista, como verdadera encarnación de la *Bildung*; pero, además, Herder formuló explícitamente la idea de que este artista puede depositar su espíritu genial en la obra que hace, el cual, a su vez, puede ser redescubierto por quien contempla la obra. Con ello, además del artista, también el intérprete se convierte en posible colaborador de la *Bildung*, del proceso de la creación.

Wackenroder y la obra inacabada

El próximo autor a considerar en esta evolución del concepto de *Bildung* es Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), situado en los albores del Romanticismo.

En este escritor encontramos una investigación filosófica sobre los orígenes y la finalidad del arte, la cual se aproxima mucho a la filosofía de la *Bildung* que hemos visto en Herder. Sin embargo, al comparar en términos generales la obra de estos dos autores se pueden señalar ya algunas diferencias importantes.

En primer lugar, Wackenroder siguió situando el artista y su obra en un punto primordial de la creación, pero él puso el acento no en la literatura, sino en la música y, sobre todo, en la pintura. En segundo lugar, el interés especial que Wackenroder sintió por el arte católico hizo que la mayor parte de las obras artísticas que consideró se centrasen en representaciones plásticas de las figuras principales del cristianismo: Jesucristo, la Madre de Dios y los santos.

Debido a su muerte prematura a los veinticinco años, la obra escrita que nos dejó este autor es más bien escasa. Sin embargo, de ella cabe destacar dos ensayos que llegaron a ser bastante conocidos entre escritores y artistas

románticos del siglo XIX: *Desahogos del corazón de un monje amante del arte*, y *Fantasías sobre el arte, para amantes del arte*. Las dos obras llevan el sello del pensamiento de su amigo de juventud Ludwig Tieck, a su vez divulgador del pensamiento alquímico y de la obra de Jacob Böhme.

El primer ensayo, escrito en 1797, consiste en una serie de composiciones cortas, en forma de cartas, poemas y crónicas, que un personaje ficticio, un monje en su vejez, escribe y recopila, rememorando e ilustrando el amor por el arte que ha sentido a lo largo de toda su vida. En estas composiciones aparecen los artistas más admirados por Wackenroder: el alemán Alberto Durero, y los pintores del Renacimiento italiano Leonardo da Vinci, Miguel Ángel... y, sobre todo, Rafael. Además, Wackenroder también presenta sus ideas estéticas sobre la música por medio de la narración de la vida y la obra de un personaje también inventado llamado Joseph Berlinger.

El segundo ensayo, *Fantasías sobre el arte, para amantes del arte* (1799), básicamente desarrolla los mismos temas del primer escrito, pero en un estilo más elaborado que muestra mayor madurez.

Pues bien, en relación con la evolución del concepto de *Bildung* que aquí se está viendo, hay que remarcar de estos dos escritos sus reflexiones relativas a los procesos que se producen en las personas que, de alguna manera u otra, se relacionan con el arte. Así, estos procesos son presentados desde tres puntos de vista distintos.

En primer lugar, desde la perspectiva del creador de la obra de arte. La exposición más completa sobre cómo se crea una auténtica obra de arte la encontramos en el primer capítulo de *Desahogos del corazón*, titulado “La visión de Rafael”. Allí, el monje presenta el contenido de un documento encontrado en su monasterio, en el que un amigo de Rafael, Bramante, explica lo que un día el genio le había contado sobre su proceso de creación. Dice así:

“Mentalmente, su alma había estado trabajando continuamente, día y noche, en su imagen (*Bild*); pero él no la había podido terminar de manera que quedara satisfecho del todo, era como si su fantasía hubiese estado trabajando en la oscuridad. Y, sin embargo, de vez en cuando había aparecido en su alma como un rayo de luz celestial, de manera que había visto ante sí la imagen (*Bildung*) con todos los matices claros, como él la había querido; pero esto sólo había sido un momento, y no había podido conservar la imagen (*Bildung*) en su alma (...). Finalmente, no se pudo aguantar más, y con mano temblorosa empezó una pintura de la Virgen Santísima; y durante el trabajo, su interior se apasionó más y más. Una noche, cuando estaba rezando a la Virgen en sueños, cosa que le ocurría a menudo, de golpe se despertó asediado violentamente: en la oscura noche, su ojo se sintió atraído por un claro resplandor en la pared enfrente de su cama, y cuando miró recto, pudo darse cuenta de que su pintura (*Bild*) de la madona, que todavía colgaba inacabada en la pared, a causa del más suave

rayo de luz se había convertido en una imagen (*Bild*) totalmente perfecta y realmente viva.”⁷

En este pasaje se puede ver cómo el proceso de creación de una obra de arte es explicado por medio de un complejo intercambio dialéctico entre el interior y el exterior del sujeto, de manera que en un momento determinado se produce una especie de revelación, la expresión de una luz interior, la cual, debidamente proyectada al exterior, permite al artista concluir una obra inacabada.

Pero, en segundo lugar, Wackenroder explica un proceso similar cuando considera de qué manera hay que interpretar una obra de arte. Así, este segundo punto de vista es tratado de modo especial en otro capítulo del mismo ensayo que se titula “Cómo y de qué manera tienen que ser tratadas realmente las obras de los grandes artistas de la tierra, y usadas en beneficio de la propia alma”.

Allí, al afrontar el tema de la interpretación, Wackenroder hace referencia a un proceso similar al que acabamos de ver, y que se puede dividir en las siguientes etapas. Para empezar hay la siguiente demanda:

“Aguardad, como en la oración, a las dichosas horas, cuando la gracia del cielo ilumine vuestro interior con una revelación superior; sólo entonces vuestra alma se unirá en una totalidad con las obras de los artistas. Sus mágicas figuras son mudas y permanecen cerradas si las miráis fríamente: primero, vuestro corazón tiene que dirigirles la palabra con decisión, si ellas os tienen que hablar y su poder completo tentar.”⁸

7. “In Gedanken habe sein Gemüth beständig an ihrem Bilde, Tag und Nacht, gearbeitet; allein er habe es sich gar nicht zu seiner Befriedigung vollenden können; es sey ihm immer gewesen, als wenn seine Phantasie im Finstern arbeitete. Un doch wäre es zuweilen wie ein himmlischer Lichstrahl in seine Seele gefallen, so dass er die Bildung in hellen Zügen, wie er sie gewollt, vor sich gesehen hätte; und doch wäre das immer nur ein Augenblick gewesen, und er habe die Bildung in seinem Gemüthe nicht festhalten können (...) Endlich habe er sich nicht mehr halten können, und mit zitternder Hand ein Gemälde der heiligen Jungfrau angefangen; und während der Arbeit sey sein Inneres immer mehr erhitzt worden. Einst, in der Nacht, da er, wie es ihm schon oft geschehen sey, im Traume zur Jungfrau gebetet habe, sey er, heftig bedrängt, auf ainmal aus dem Schlafe aufgefahren. In der finsternen Nacht sey sein Auge von einem hellen Schein an der Wand, seinem Lager gegenüber, angezogen worden, und da er recht zugesehen, so sey er gewahr geworden, dass sein Bild der Madonna, das, noch unvollendet, an der Wand gehangen, von dem mildesten Lichstrahle, und ein ganz vollkommenes und wirklich lebendiges Bild geworden sey “, Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1991, vol. I, pp. 57 y 58.

8. “Harret wie beym Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels euer Inneres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu Einem Ganzen vereinigen. Ihre Zaubergestalten sind stumm und verschlossen,

Aquí, igual que en el proceso de la creación, para llegar a comprender una obra de arte se apela a una especie de revelación; pero, para que ella se produzca, primero se tiene que dar ese juego dialéctico que empieza con cierta apertura hacia la obra, una disposición franca a dialogar con ella.

Seguidamente, se pide que el observador salga de su interior y se entregue al objeto exterior:

“Ellas (las obras de magníficos artistas) no están allí para que el ojo las mire, sino para que uno entre en ellas con corazón afable, y en ellas viva y respire.”⁹

Y después de esa entrega, viene el momento de la interiorización de la obra:

“(…) Es para mí un día sagrado de fiesta, en el que con seriedad y el alma dispuesta voy a observar las refinadas obras de arte. Yo vuelvo a ellas a menudo y continuamente, ellas permanecen fuertemente grabadas en mis sentidos, y las llevo conmigo mientras camino por la tierra, en mi fuerza imaginativa (*Einbildungskraft*), para consuelo y para inspiración de mi alma, en cierto modo como amuleto espiritual; y me las llevaré conmigo en la tumba.”¹⁰

Al final, pues, de la interpretación, las obras de arte tienen que formar parte de uno mismo, llegando a hacer más rica, más completa podríamos decir, la propia vida.

Con todo, este resultado final todavía quiere ser presentado de manera más convincente desde un tercer punto de vista, esto es, cuando se explica el proceso mediante el cual podemos adquirir una comprensión del conjunto de la vida y la obra de un artista.

wenn ihr sie kalt anseht; euer Herz muss sie *zuerst* mächtiglich anreden, wenn sie sollen zu euch sprechen, und ihre ganze Gewalt an euch versuchen können”, Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I, p. 107.

9. “Sie (Werken herrlicher Künstler) sind nicht darum da, dass das Auge sie sehe; sondern darum, dass man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und athme”, Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I, p. 107.

10. “Es ist mir ein heiliger Feyertag, an welchem ich mit Ernst und mit vorbereitetem Gemüth an die Betrachtung edler Kunstwerke gehe; ich kehre oft und unaufhörlich zu ihnen zurück, sie bleiben meinem Sinne fest eingepägt, und ich trage sie, so lange ich auf Erden wandle, in meiner Einbildungskraft, zum Trost und zur Erweckung meiner Seele, gleichsam als geistige Amulette mit mir herum, und werde sie mit ins Grab nehmen”, Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I, p. 108.

El ejemplo paradigmático de esta perspectiva lo encontramos también en *Desahogos del corazón*, en un capítulo aplicado también a Rafael y que se titula “La crónica del pintor”. En ese capítulo, el monje protagonista explica que una vez, cuando era joven, fue a un castillo donde había una galería de obras de grandes pintores, y que allí conoció un viejo sabio que le explicó muchas cosas sobre la vida de los autores que habían creado esas obras. En un momento determinado, el joven preguntó al sabio cómo había conseguido conocer todas aquellas cosas tan interesantes, y entonces éste le contestó:

“Considera una vez lo que es bello de verdad: saber sobre los hombres que tú has conocido según su distinta manera de dirigir el pincel, pero ahora también según sus distintos caracteres y costumbres. Entonces, ambas cosas confluirán en ti como *una* imagen (*Bild*); y cuando tú comprendas las historias explicadas con meras palabras, con los sentimientos interiores adecuados, entonces emergerá ante ti una magnífica visión (*Erscheinung*), esto es, el *carácter del artista*, el cual, así como se muestra tan variado en los miles de distintos individuos, te proporcionará un espectáculo completamente nuevo, bello de veras. Cada carácter te será como una pintura peculiar, y tú habrás reunido a tu alrededor una magnífica galería de imágenes (*Bildnisse*) para reflejar tu espíritu.”¹¹

Aquí, como en los dos ejemplos anteriores, el resultado final es que el sujeto completa la obra con su imaginación, para beneficio de su persona. Pero en este caso el resultado es la creación de otra obra en uno mismo, apuntando al nuevo género de la novela.

Por consiguiente, podemos decir que en los tres puntos de vista expuestos, y relacionados con la creación de la obra de arte, su interpretación, y el conocimiento sobre la vida y la obra de los artistas, aparecen procesos que se pueden esquematizar de la siguiente manera:

1. La *percepción* de objetos exteriores (de la naturaleza, de una obra de arte, de documentación sobre la vida de una persona...).

11. “Bedenk’ einmal, was es schön ist, die Männer, die Du nach ihrer verschiedenen Art den Pinsel führen kennest, nun auch nach ihren verschiedenen Charaktern und Sitten kennen zu lernen. Beydes fließt Dir dann in *ein* Bild zusammen: und wenn Du die mit ganz trockenen Worten erzählten Geschichten mit dem rechten, innigen Gefühle fassdest, so wird eine herrliche Erscheinung, nämlich *der Kunstcharakter* vor Dir aufsteigen, der, wie er sich so mannigfaltig in den tausend verschiedenen einzelnen Menschen zeigt, Dir ein ganz neues, liebliches Schauspiel gewähren wird. Jeder Charakter wird Dir ein eigenes Gemälde seyn, und Dir wirst eine herrliche Gallerie von Bildnissen zum Spiegel Deines Geistes um Dich her versammelt haben”, Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I, p. 123.

2. La *interiorización* del material percibido.
3. La *visualización interior* de un estado o forma a la cual se le atribuye cierta perfección.

Como se puede comprobar, este esquema es muy similar al del proceso de la *Bildung* que aquí se ha visto desde el principio. Así, el mismo esquema puede ser transcrito de la siguiente manera: la percepción exterior, y la posterior interiorización de lo percibido, nos permite captar la *imago* de Dios, la cual después, debidamente exteriorizada, posibilita la transformación de la naturaleza.

El proceso global de la *Bildung*, incluyendo esa transformación de la naturaleza como parte del proceso de la creación, a la manera de Jacob Böhme, pero considerando ya claramente el artista como copartícipe, se puede ver bien en este fragmento de Wackenroder:

“El arte puede ser llamado la flor del sentimiento humano. En una figura eternamente cambiante se eleva al cielo entre las múltiples zonas de la tierra; y el Padre universal que mantiene en su mano la caída de la tierra con todo lo que está en ella, exhala también de esta siembra sólo *una* única fragancia.

Él mira en cada obra de arte, en todas las zonas de la tierra, la huella de la chispa celestial, la cual, salida de él, pasando por el alma del hombre y yendo a parar a sus pequeñas creaciones, vuelve a reflejar-se en el gran Creador.”¹²

Ahora bien, a mi entender, en el tratamiento que hace Wackenroder surgen otros aspectos que aportan nuevas ideas respecto al tema de la *Bildung*. Así, tal como se ha dicho, en este autor aparece la idealización de un tipo de arte, el de finales de la Edad media y principios del Renacimiento, que al mismo tiempo implica una crítica del arte de su tiempo; en concreto, este autor lamenta que el arte haya dejado de buscar la verdad para convertirse en un simple entretenimiento de masas. Pues bien, como veremos a continua-

12. “Kunst ist die Blume menschlichen Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor, und dem allgemeinen Vater, der den Erdfall mit allem was daran ist, in seiner Hand hält, duftet auch von dieser Saat nur *ein* vereinigter Wohlgeruch.

Er erblickt in jeglichem Werke der Kunst, unter allen Zonen der Erde, die Spur von dem himmlischen Funken, der, von Ihm ausgegangen, durch die Brust des Menschen hindurch, in dessen kleine Schöpfungen übergang, aus denen er dem grossen Schöpfer wieder entgegenglimmt”, Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I, p. 87.

ción, en su crítica de la cultura Wackenroder llegó incluso a proponer nuevas vías para poder seguir ejerciendo ese arte que él admiraba, en una época en la que aparentemente ya no interesaba.

De entrada se puede explicar esa nueva vía mostrando un comentario de Wackenroder sobre la música ideal que él preconizaba:

“(Las sinfonías) revelan, con un lenguaje enigmático, lo más enigmático de todo.”¹³

Esta frase se refiere al género sinfónico como música ideal, pero en el contexto de sus escritos se puede ver que Wackenroder creía que el mismo concepto es aplicable también a la pintura. De este modo, podemos decir que él consideraba que la obra de arte adecuada es aquella que es capaz de transmitir de forma enigmática otro enigma, el misterio de la Creación. Éste fue, pues, el modelo artístico que Wackenroder propuso a finales del siglo XVIII, para el siglo XIX.

Sin embargo, a mi entender, Wackenroder no se limitó a apuntar teóricamente el arte del futuro, sino que también planteó un ejemplo práctico del mismo, el cual explico a continuación.

El ejemplo en cuestión parte, una vez más, de su artista preferido, Rafael. Se trata de una descripción que Wackenroder hizo de una escena real que se dio con la muerte del artista italiano. Resulta que hallándose presente el cuerpo muerto de Rafael en su estudio, a su lado fue puesta su pintura *La Transfiguración* –por cierto, una obra inacabada. Y Wackenroder describió esa escena de la siguiente manera:

“Y este era precisamente el mismo hombre que, después de treinta y siete cortos años, llorado por todo el mundo, yacía frío y pálido en el ataúd. El cadáver se encontraba en su estudio, y un precioso poema fúnebre, el divino cuadro de la Transfiguración, estaba al lado del sarcófago, en el caballete. Este cuadro, en el cual nosotros todavía ahora podemos ver representadas en tan magnífica unión la miseria de la tierra, el consuelo de hombres nobles, y la gloria del reino de los cielos, estaba allí, y el maestro (...) frío y pálido a su lado.”¹⁴

13. “Diese Symphonien können ein so buntes, mannigfaltiges, verworrenes und schön entwickeltes Drama darstellen, wie es uns der Dichter nimmermehr geben kann; denn sie enthüllen in räthselhafter Sprache das Räthselhafteste (...)”, Wackenroder, *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, en Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I, p. 244.

14. “Und dies war eben derselbe Mensch, der nach kurzen sieben und dreyzig Jahren, von aller Welt betrauert, kalt un bleich im Sarge lag. –Der Leichnam lag in seinem Arbeitszimmer, und ein köstliches Leichengedicht, das göttliche Gemählde von der Transfiguration, stand neben dem Sarge auf der Stafeley. – Dies Gemählde, worin wir noch jetzt das Elend der Erde, den Trost edler Männer, und die Glorie des Himmelreichs in so herrlicher Vereinigung dargestellt sehn, - und der Meister,

De este fragmento, en primer lugar hay que remarcar la interpretación que Wackenroder hace del cuadro de *La Transfiguración*: la expresión unitaria de tres estadios progresivos, los cuales, de una manera que nos recuerda la doctrina de la *Bildung* que aquí se ha visto, parecen apuntar tanto al origen, la *imago* de Dios en el paraíso, como el final, la *imago* ganada por el hombre mediante la figura de Jesucristo resucitado entre los muertos; resurrección precisamente anunciada, según la *Biblia* misma, con la Transfiguración.

Pero de esta escena descrita por Wackenroder, además de su interpretación del cuadro de Rafael se puede sacar otra idea: aquella que hace referencia a cómo el escritor entendió la escena misma del cuerpo del artista muerto al lado de su pintura. Esta segunda interpretación va introducida con la calificación de la pintura como de “poema fúnebre”: con este calificativo se entiende que el cuadro de *La Transfiguración* al lado del cuerpo de Rafael nos dice algo ya no sobre la resurrección de Cristo, sino sobre Rafael mismo, es decir, su propia transfiguración y resurrección.

Así, el autor, a partir de la presentación de una obra inacabada (*La Transfiguración*), y de una interpretación de la misma (la interpretación del cuadro), nos introduce en otra interpretación que tiene que adivinar el lector (la del sentido de la escena del cuerpo de Rafael al lado de su cuadro). Pero, dado que con ese proceso se reafirma e ilumina el sentido religioso del enigma de la resurrección y de la Creación, ese mismo paso señala otro mayor: aquel según el cual la creación de obras de arte inacabadas y con lenguaje enigmático para descifrar, puede servir para contribuir a resolver la gran obra inacabada y enigmática que es la creación.

En otras palabras, hemos visto que Wackenroder siguió impulsando la filosofía de la formación de Herder, aplicándola a las artes plásticas. Pero, además, Wackenroder abrió una vía práctica para seguir haciendo vigente el sentido religioso que esa filosofía de la formación contenía: la creación y comprensión de obras de arte inacabadas por medio del lenguaje simbólico.

La pequeña mañana de Otto Runge

Philipp Otto Runge (1777-1810) fue un pintor alemán que también se crió en una familia de tradición pietista. Después de un primer período influido por el Clasicismo, en 1801 conoció en Dresde algunos de los autores más representativos del movimiento romántico. Entre esos autores estaba el que había sido amigo de Wackenroder, Ludwig Tieck, el cual a partir de entonces ejerció una fuerte influencia sobre Otto Runge.

von dem es erdacht und ausgeführt war, kalt un bleich daneben”, Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. I, p. 122.

Este artista destacó sobre todo por sus dibujos y pinturas, pero también elaboró un cuerpo teórico que plasmó en ensayos, poemas y cuentos. Del conjunto de su obra teórica cabe destacar la propuesta de un arte del paisaje (*Landschaft*), con el que hay que entender no una simple descripción de la campiña, sino algo bastante más ambicioso. Tal como él mismo lo explica en una carta a su hermano Daniel de 1802:

“De igual modo que los filósofos consiguen que uno lo imagine todo sólo desde sí mismo, nosotros vemos, o deberíamos ver en cada flor el espíritu vivo que el hombre deposita, y así se origina el paisaje (*Landschaft*), pues todos los animales y las flores están allí sólo a medias, mientras el hombre no haga lo mejor con ellos.”¹⁵

Dicho de otra manera, Runge defiende un arte que se aproxime a los fenómenos de la naturaleza, pero, de modo similar a Wackenroder, mediante un proceso de interiorización que permita descubrir en ella un sentido religioso: una visión religiosa de la naturaleza por medio de símbolos.

La primera obra en la que Runge intentó aplicar su teoría del paisaje fue en *Las horas*, una serie de cuatro dibujos hechos a pluma, empezados en 1802, y en los que se representan los cuatro momentos principales de la jornada: la mañana, el día, la tarde y la noche. En estos dibujos el artista consigue, sólo a partir de la mera expresión de motivos vegetales y de niños a modo de pequeños genios, transmitir el ambiente que se puede vivir en cada uno de esos momentos.

Después de terminar *Las horas*, Runge se propuso volver a expresar la idea de *Landschaft*, pero en pintura. El primer paso en esa empresa fue la elaboración de una teoría sobre los colores iniciada en 1806, y plasmada en 1809 en un escrito titulado *La esfera de los colores*.

En esta teoría, aparecen el azul, el rojo y el amarillo como colores básicos, representados cada uno de ellos en una de las puntas de un triángulo equilátero. Además, cuando esos tres colores son mezclados de dos en dos, producen otros tres colores que están entre ellos en una relación similar (violeta, naranja y verde). Así, resulta un hexagrama o estrella de seis puntas en la que están representados todos los colores del arco iris.

15. “Wie selbst die Philosophen dahin kommen, dass man alles nur aus sich heraus imaginiert, so sehen wir oder sollen wir sehen in jeder Blume den lebendigen Geist, den der Mensch hineinlegt, und dadurch wird die *Landschaft* entstehen, denn alle Tiere und die Blumen sind nur halb da, sobald der Mensch nicht das Beste dabei tut; so dringt der Mensch seine eigene Gefühle den Gegenständen um sich her auf, und dadurch erlangt alles Bedeutung und Sprache”, carta del 7 de noviembre de 1802, en Philipp Otto Runge, *Briefe und Schriften*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981, p. 97.

Por otro lado, el negro y el blanco son considerados como no colores, como oscuridad y luz que son situados cada uno en dos polos encima y debajo del hexagrama.

El resultado es que en esta esfera tienen que aparecer todos los matices posibles. Pero lo más importante es que, siguiendo en esto a los autores románticos que relacionaron la forma circular con el sentido religioso, Runge otorgó a su esfera un sentido místico vinculado a la perfección divina de la creación. Así, por ejemplo, en la oscuridad y la luz podemos ver los dos principios fundamentales presentes ya en Jacob Böhme; y según Runge mismo los tres colores básicos son expresión de las tres personas de la Trinidad: el rojo = Hijo, el azul = Padre, y el amarillo = Espíritu santo.

Al mismo tiempo que trabajaba en la teoría sobre los colores, Otto Runge empezó una pintura muy particular: *La pequeña mañana*. Esta obra es considerada la culminación de todos sus intentos de concretizar su teoría sobre el paisaje, y por eso será aquí objeto de nuestra atención especial.

Pero antes de pasar a analizar esta obra, cabe anotar ya aquí que Runge terminó *La pequeña mañana* en 1808, y en 1809 empezó otra obra, *La gran mañana*. En principio, las dos pinturas tenían que representar lo mismo, siendo empero la segunda de mayores dimensiones; pero el 2 de diciembre de 1810, Philipp Otto Runge murió de tuberculosis a la edad de 33 años, dejando *La gran mañana* inacabada.

Pero eso no es todo. Se sabe que antes de morir Otto Runge dio instrucciones a su hermano para que el cuadro inacabado *La gran mañana* fuera troceado una vez él estuviera muerto; y que su hermano Daniel no cumplió esa demanda. Sin embargo, en 1890 la obra fue fraccionada por un familiar. Y en 1927 un restaurador volvió a juntar los nueve trozos en los que había sido partido el cuadro, poniéndolos sobre un fondo marrón, y dando el resultado que hoy se puede contemplar.

El porqué Otto Runge quiso que su última obra fuera troceada, será tratado más adelante. De momento pasemos a analizar su obra más emblemática, *La pequeña mañana*.

Esta pintura es una obra de una gran belleza, que de entrada despierta una gran admiración. Sin embargo, es una obra compleja que para su completa comprensión requiere de un minucioso proceso de interpretación.

Un autor que ha logrado captar el sentido de esta pintura ha sido Jörg Traeger en su libro *Philipp Otto Runge y su obra. Monografía y catálogo crítico*¹⁶. Con todo, considero que su comprensión de la obra tiene algunas carencias: no presentar la gestación del pensamiento que permitió la creación

16. Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München, Prestel-Verlag, 1975.

de una obra de estas características; y no exponer de forma ordenada su proceso de interpretación, de manera que se pueda determinar con exactitud su final. Con la intención de subsanar la segunda de estas carencias, a continuación presentaré una interpretación de esta pintura ordenada en cuatro niveles de complejidad.



La pequeña mañana

Nivel 1. Descripción de la obra

Como se puede observar a primera vista, la pintura está formada por dos partes principales: el cuadro propiamente dicho, y un grueso marco que lo rodea y que está pintado por el mismo autor.

En el cuadro se hallan dos niños genios que con rosas saludan la figura central: una mujer desnuda con una larga cabellera pelirroja; en concreto, apuntan a su vientre, detrás del cual se halla el disco solar que ilumina todo el paisaje. A los pies de la mujer se encuentra un recién nacido flanqueado por otros dos genios de mayor tamaño que también le presentan sus respetos con rosas. Con la mano derecha, la mujer se aguanta un mechón de pelo encima de la cabeza a modo de antorcha; y de él sale un lirio blanco rodeado por ángeles que hacen sonar música con instrumentos. Sentados en los pétalos de la flor, hay tres parejas más de genios que se abrazan entre ellos. Y en la parte superior del cuadro hay tres querubines que circundan una pequeña estrella de ocho puntas.

El cuadro es perfectamente simétrico a partir del punto central donde está situado el vientre de la mujer. De ese lugar salen todas las líneas formando un círculo. Fuera del círculo se halla la pequeña estrella con los querubines, pero las líneas que señalizan la simetría del círculo grande son las mismas que forman la estrella de ocho puntas.

En un primer momento, el cuadro representa la aurora, la salida del sol.

En cuanto al marco, tenemos también una distribución simétrica que duplica sus elementos a lo largo del recuadro. Abajo, hay dos genios, uno femenino y otro masculino, los dos sosteniendo con un pie un planeta que está formando un eclipse. Los dos genios son aguantados con una mano por otros dos niños que están ubicados dentro de las raíces de sendas flores. Del bulbo de cada flor sale un tallo verde; y después una roja corola con largos estambres. Encima del pistilo de cada flor hay un genio con los brazos alzados; y de detrás de ellos salen sendos lirios coronados por dos ángeles agachados y situados en las esquinas superiores del marco. Estos dos ángeles, rodeados de nubes, flanquean una gloria formada por querubines; pero el centro de ese resplandor se encuentra justamente en la pequeña estrella de la parte superior del cuadro.

En el conjunto del marco aparecen aludidos dos centros de luz: por un lado, el del eclipse; y por el otro, el resplandor de la parte superior. Sin embargo, ambos apuntan a los dos centros de luz del cuadro: el disco solar escondido, y la pequeña estrella.

Nivel 2. Interpretación simbólica

Por referencias de Runge mismo y por estudios de algunos especialistas, sabemos que la mujer del centro del cuadro representa la diosa Venus y, al mismo tiempo, la Virgen María; y que entonces el recién nacido simboliza el hijo de la diosa romana, Eros, y el niño Jesús –una sobreposición de mitologías característica del Romanticismo. De esta manera, ya podemos decir aquí que, desde un punto de vista simbólico, el cuadro, además de representar el nacimiento del día, representa el nacimiento de Eros, principio de la vida, y del niño Jesús, introduciendo con ello los temas filosófico y religioso.

Además, en la parte inferior del marco del cuadro tenemos representada la oscuridad, presente en el eclipse y en las raíces de la tierra; una oscuridad mantenida voluntariamente por un tiempo, y previa a un gran resplandor que se manifiesta en la parte superior del marco.

La gloria alude a la estrella de la parte superior del cuadro, Venus, el lucero del alba; pero sólo la alude, pues el resplandor no sale directamente de ella. Este aspecto es importante, pues conlleva que la gloria apunta a un interior que ya no es, o no es exclusivamente, el interior del cuadro, esto es, un interior simbólico, el interior psíquico, el cual ya ha sido aludido en la oscuridad del eclipse.

Por otro lado, hay que tener presente que la estrella de ocho puntas, como la de seis puntas, es una estilización del hexagrama, que a su vez es una representación en dos dimensiones de la esfera de los colores, expresión de la creación de Dios. Consiguientemente, en el cuadro también se está representando la creación del mundo.

Nivel 3. Interpretación filosófica

Como hemos dicho, la gloria de la parte superior del marco apunta a un interior psíquico. Ahora bien, con ello no deja de señalar también el interior del cuadro, con lo cual tenemos un enlace que ahora nos permite volver a interpretar su contenido desde el punto de vista de la interioridad espiritual que hemos alcanzado.

Así, en el nivel 2 hemos dicho que hay un movimiento del centro a la periferia del cuadro, que representa un nacimiento. Sin embargo también hemos anotado la presencia de dos genios laterales que apuntan a ese centro donde se halla el vientre de la diosa- virgen. Entonces, esos dos genios señalarían un movimiento de la periferia al centro; un movimiento de contracción previo a la expansión del nacimiento. Una contracción también aludida por el eclipse: la oscuridad mantenida por la separación de los dos principios, el masculino y el femenino.

De este modo, el sentido dado en el cuadro en el nivel 2 puede ser redefinido de la siguiente manera:

- Antes del nacimiento del día hay la noche.
- Antes del nacimiento de Eros había el Caos.
- Antes de la Encarnación hubo la Anunciación.
- Antes de la creación del mundo hubo una contracción en Dios.

Con la idea de esa oscuridad previa, que tiene su paradigma en la idea de una contracción en Dios, nos situamos en una línea en la historia de las ideas: el pensamiento alquímico, Jacob Böhme, y el romanticismo alemán, ejemplificado en Schelling (anticipación del concepto de sublimación).

Esta interpretación pone en primer término ya no el tema de la vida, sino el de la muerte; el de la muerte como condición previa a la vida, haciendo presente el gran tema de la religión, la posibilidad de vida después de la muerte, pero haciéndolo ahora presente justamente como un suceso no nuevo del todo, como un renacer.

Con ello, el sentido global de la obra aparece dirigido a ese suceso venidero: la resurrección. Pero una resurrección que es anticipada en cualquier contracción, es decir, puede serlo también en una interiorización previa por parte de la mente humana; en otras palabras, una resurrección que puede ser representada por el intérprete mediante una interiorización de la obra.

Nivel 4. Experiencia mística

En este punto, al final de todo el proceso de interpretación de la obra, el observador puede tener la representación interior buscada por el autor. Esta experiencia puede ser diferenciada en cuatro momentos:

En primer lugar, representación interior de la estrella de ocho puntas de la parte superior del cuadro.

En segundo lugar, representación interior del resplandor aludido en el marco del cuadro, pero ahora saliendo de la misma estrella.

En tercer lugar, representación interior del disco solar en el centro del cuadro, en el mismo lugar en que, en la pintura, hay el vientre de la diosa-virgen.

En cuarto lugar, representación interior del resplandor surgiendo de ese sol central.

Estas representaciones van acompañadas de unas sensaciones que pueden ser consideradas como formando parte de una experiencia mística. Una experiencia que quiere ser entendida como un encuentro con Dios; pero un encuentro que es un reencuentro, un renacimiento.

Con estos cuatro niveles podemos ver que Otto Runge pensó *La pequeña mañana* como una obra que requiere de un proceso de interpretación para ser comprendida, de manera que sólo después de seguir unos movimientos apuntados por la composición, y de relacionar todos los elementos de la misma, el intérprete puede imaginar-se una figura que conlleva una experiencia mística, con la que se concluye la obra.

Ahora bien, como se ha apuntado más arriba, después de esta pintura Otto Runge empezó otra tela de dimensiones mayores titulada *La gran mañana*. En un principio, esta otra pintura tenía pocas diferencias con la primera (el sol todavía no ha salido por el horizonte, hay menos luz, en vez del mar del fondo hay una ciénaga...); pero se dio el caso de que Runge enfermó cuando la obra estaba por terminar, y antes de morir dio órdenes de que la gran tela fuera fragmentada.

Con esto cabe la pregunta: ¿por qué quiso Runge que *La gran mañana* fuera troceada? Podría ser que el artista no quisiera que su última obra quedara en ese estado inacabado y prefiriera hacerla desaparecer. ¿Pero entonces por qué no ordenó destruirla completamente? A continuación intentare responder estas preguntas a partir de lo que se ha dicho hasta aquí.

El hecho es que la fragmentación de una obra la deja en un estado particular: la obra desaparece como unidad física, pero permanece realmente en trozos aislados, sin dejar por ello de remitir a su unidad ideal. En el caso de *La gran mañana*, por su contenido esa unidad ideal tiene además otro referente real: *La pequeña mañana*. Por lo tanto, el troceamiento de *La gran mañana* remite ineludiblemente a *La pequeña mañana*.

Ahora bien, *La pequeña mañana* ha sido comprendida como una representación particular de la resurrección, una representación que implica la idea de la muerte previa como representable y experimentable interiormente.

Entonces el troceamiento de *La gran mañana* puede ser entendido como un símbolo de la corrupción del cuerpo después de la muerte; una corrupción previa a la resurrección final, de modo similar a como en el pensamiento alquímico existe la *putrefactio* de la materia antes de resultar la piedra filosofal.

De esta manera, Otto Runge podría haber requerido la fragmentación de la *La gran mañana* con el fin de estimular su reconstrucción interior, y ayudar así a comprender mejor *La pequeña mañana* y su contenido filosófico y religioso. Con ello, Runge habría querido hacer un último acto de fe al pensamiento romántico: el arte de la imaginación como colaborador de la salvación.

Conclusiones

Con esta interpretación de las dos últimas pinturas de Philipp Otto Runge, podemos ver que en su obra este pintor recogió el sentido que el concepto de *Bildung* había tenido hasta ese momento, esto es: un proceso interior de reencuentro de la *imago*; que incluye la naturaleza exterior y también ocurre en Dios; que tiene al genio artista y a su intérprete como punto principal; y que se centra en la creación de obras con un sentido simbólico a desvelar.

Sin embargo, Runge fue el primero en crear expresamente una pintura con un lenguaje simbólico para que el intérprete la terminara con su imaginación, y fuera introducido así a la idea de participar en el proceso de la creación. Con ello, este artista convirtió la experiencia mística en un proceso de espiritualización más concreto, sensible y vital; con un fuerte elemento crítico capaz de incidir en la realidad y de transformarla.

No hay duda de que Runge abrió un nuevo horizonte, y de que influyó en otros escritores y artistas (Goethe, Eichendorff, Clemens Brentano, los Nazarenos...). A mi modo de entender, otras obras podrían estar aguardando a ser desveladas.