

**MUERTE, CONSTANTE COMPAÑERA DE CASPAR DAVID
FRIEDRICH:**

***UN VIAJE ICONOGRÁFICO A LO LARGO DE SUS CREACIONES
PICTÓRICAS.***

GRADO HISTORIA DEL ARTE

2020-2024

TRABAJO REALIZADO POR: NOAH PÉREZ DORTA

DIRIGIDO POR: CARMEN MILAGROS GONZÁLEZ CHÁVEZ

ÍNDICE

- I. Introducción
 - I.I. Objetivos
 - I.II. Proceso del trabajo

- II. “Caminante sobre el mar romántico”

- III. El triunfo de la muerte en el paisaje romántico. “El paisaje como tragedia”

- IV. Iconografía de la muerte
 - IV.I. Ruinas, testigos de la fugacidad en vida
 - IV.II. Niebla y barcos, su elemento
 - IV.III. Iconografía de la Flora y la Fauna: Animales de muerte y roble imperecedero

- V. Conclusiones finales

- VI. Bibliografía

I. Introducción

Este trabajo se presenta como una aproximación dentro de la corriente estética, filosófica y creativa del romanticismo, a uno de sus mayores intereses: la muerte, utilizando para su búsqueda la vida personal y artística de Caspar David Friedrich, de las figuras más reconocidas y tormentosas que se vinculan a este movimiento.

Según el propio Argullol (1983) en su libro *La atracción del abismo -y no es de extrañar- se refiere en un determinado momento para describir el famosísimo cuadro de Friedrich, *Monje junto al mar* o *El monje contemplando el mar*¹ con estos términos donde “la antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo” (13), deja en evidencia ese estado más penumbroso que fácilmente se relaciona con la muerte como la entendía el pintor, compleja y muy presente debido a sus vivencias.*

La iconografía en Friedrich es abundante y rica, no podemos desligarla de su creación pues perderíamos su esencia misma. Este era muy consciente de su interior, y cómo se manifestaba exteriormente bajo el proceso de la pintura, con sus iconos y símbolos.

La representación de este mundo interno se ve justificada por lo ermitaño de su personalidad, alguien que se autopercibe de formas no demasiado amables; al menos de una forma superficial: “Presented with this portrait, we can sense why later writers emphasized Friedrich’s unsociable nature and his gruff exterior, defences which could be penetrated only with difficulty but which, once lowered, revealed a man of disarming amiability” (Wolf 2023, 9)².

La propia capacidad introspectiva que Friedrich desarrolla en sus obras es el sello de su carácter. Al encontrar en sus paisajes un refugio para la psique (o su idea de ella), donde todos sus cuadros debían contener el lenguaje del alma - *seelenvoll*³-, que bien se nos explica precisamente, qué significaba para el pintor: “Friedrich was never concerned with naturalistic impressions, but rather with “moodscapes”, with pictorial spaces that resonate in the psyche.

¹ 1808-1810. Óleo sobre lienzo. Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. «Dos paisajes en particular fueron responsables de impulsar a Friedrich a la fama.[...] El primero fue “El monje junto al mar”, probablemente comenzó en 1808 y sin duda una obra maestra en la producción de Friedrich y la imagen más audaz dentro del romanticismo alemán en su conjunto. Ya no existe ninguna profundidad de perspectiva en absoluto».

² «Ante este retrato, podemos entender por qué los escritores posteriores enfatizaron la naturaleza insociable de Friedrich y su exterior áspero, defensas que solo podían ser penetradas con dificultad pero que, una vez bajadas revelaban a un hombre de una amabilidad desarmante».

³ Término alemán que se refiere en este contexto a “repleta de alma”, sin embargo, otras posibilidades son “conmover” o “conmoveramente”. Algunos sinónimos de la misma son *selig* o *beeselt*. también “emocional”, “sensible” o “entusiasta”.

In Friedrich's own words, a picture must be *seelenvoll*- literally full of soul- in its effect if it is to meet the requirement of a true work of art" (Wolf 2023, 8)⁴, no sería posible crear una lectura fija e inamovible, puesto que hablamos de una imagen *repleta de alma*, es un término muy particular e íntimo. No obstante, algunas iconografías siempre se encuentran presentes; los elementos naturales, la religión, la soledad... así que podemos quizás decir que, para Friedrich, ese *seelenvoll* encerraba todo ello. Este cómputo de símbolos diversos irá repitiéndose y narrarán las reflexiones más profundas dentro del periodo romántico.

I.I. Objetivos

La intención de este trabajo es contemplar todas las proyecciones iconográficas que Caspar David Friedrich incluía en sus obras, vinculadas a la aflicción de la mortalidad. De esta manera concretamos que:

Por una parte, llevar a cabo una lectura general sobre los comienzos de lo sublime y el paisajismo romántico como prueba de que la muerte simbólica siempre se ha encontrado patente, en su filosofía y esteticismo.

Analizar la figura de Friedrich y sus iconografías en diversas representaciones, pero siempre bajo el pretexto de la mortalidad.

Comprender así la versatilidad de su obra y el pensamiento que escondía tras sí mismo. Como este se ponía de manifiesto en aquello que buscaba querer pintar.

I.II. Proceso del trabajo

Se planteó, en primer momento, partir desde un punto genérico que era la propia iconografía del periodo romántico, sin embargo, rápidamente se necesitó ser trabajada hacia una temática concreta. Acotamos hacia la muerte en su aspecto más simbólico, tema recurrente.

Varios autores abordaban dichas cuestiones, como Rafael Argullol en *La atracción del abismo*, *Un itinerario por el paisaje romántico*, William Vaughan con *Romanticismo y arte*, o Antony Amaro en *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica*, entre otros, lecturas recogidas para el trabajo desde puntos de vista distintos. El índice en una primera versión se modificó, seguida de varias otras añadiendo algunos puntos inspirados por

⁴ «Friedrich nunca estuvo preocupado por las impresiones naturalistas, sino más bien con "paisajes de estado de ánimo", con espacios pictóricos que resuenan en la psique. En las propias palabras de Friedrich, una imagen debe ser *seelenvoll* -literalmente repleta de alma- en su efecto si ha de cumplir con el requisito de una verdadera obra de arte».

la clasificación de Rafael Argullol en su libro; El paisaje como desposesión, ruinas, laberintos, paisajes de nostalgia [...] nocturnos... etc.

En el comienzo del trabajo se recurrió a otros autores, Edmund Burke con *Indagación filosófica del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, y Friedrich Schiller en *Lo sublime*.

“El paisaje como tragedia” fue el punto siguiente, abarcando la mortalidad e incluyendo nuevos autores como Rüdiger Safranski en *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*, u otras consultas, mucho más concreto hacia el tema.

Cuando se quiso concretar más sobre cada punto, se utilizaron las mismas obras y añadieron otras consultas para crear una descripción profunda y rica de las iconografías a tratar.

La reorientación del trabajo hacia la figura de Friedrich fue posterior, en principio recogido como un punto concreto (VIII). A este nuevo enfoque se sumó la búsqueda de lecturas como Taschen (Norbert Wolf) *Friedrich*, y artículos varios en inglés como *From Vedute to Vision: The Importance of Popular Imagery in Friedrich's Development of Romantic Landscape Painting*.

Así, el planteamiento inicial no se descartó, sino que pudo ser enraizado con Friedrich mismo.

II. “Caminante sobre el mar romántico”

Cuando hablamos sobre romanticismo automáticamente aparece la cuestión paisajística, piedra angular del movimiento, el cual se encuentra movido por el concepto de lo *sublime*, como un estado de experimentación profunda, psicológica y misteriosa al observar la naturaleza. Esta idea había sido abarcada por muchos, pero podemos considerar a Edmund Burke como uno de los primeros pensadores que la reconocieron en su libro *Indagación filosófica del origen de nuestras ideas de lo sublime y bello*, en el cual comenta cómo el hombre perderá el control de sí mismo ante el terror de un paraje, que, por otro lado, no se contempla negativo pues hemos decidido atribuirle estas características como sociedad. “Después del tratado del autor clásico tardío Longino se había reconocido que el placer estético podía ser estimulado no sólo por la conciencia de lo bello, sino también por una experiencia más misteriosa y regocijante conocida como lo «Sublime»” (Vaughan 1995, 32). Según Burke (1757) uno de los factores más importantes que llevan a este proceso es la curiosidad: “El primero y el más simple movimiento que descubrimos en el corazón humano, es la curiosidad” (25), aunque también la más superficial. Para buscar una profundidad en lo

que describe como *afectos* menciona la pena, que puede aparecer a través de determinados objetos. Con esto, dice Burke (1757) algo muy interesante:

La pena y el placer son ideas simples que no pueden definirse. Los hombres no están expuestos a engañarse en sus sentimientos, pero yerran con mucha frecuencia en los nombres que les dan, y en sus ratiocinios acerca de ellos. Muchos son de opinión que la pena precisamente nace de la emoción de algún placer [...] Por mi parte me inclino a pensar que tanto el placer como la pena, en su modo de mover más simple y natural, son de una naturaleza positiva, y enteramente independientes. (27)

Habla de la pena precisamente como equivalente a un sentimiento intenso, que no negativo, llevando a que esta se convierta en placer sin posibilidad de que el hombre escape. Todos estos conceptos pueden unificarse en las ideas que hemos comentado hasta el momento respecto a la vastedad del paisaje, que nos sacude subliminalmente pues lo misterioso nos incita, aquello que percibimos inmenso, infinito y superior crea esa atracción inexplicable, sin ser capaces de controlar este estado natural. Estas teorizaciones por parte de Burke fueron vitales en el movimiento y se presentaron como una base positiva para desarrollarse, pues “[...] enfatizó la cualidad sugestiva del arte como porque concedió una nueva importancia a lo perturbador. [...] enfatizaba que el hombre estaba desconcertado principalmente por aquello que se hallaba más allá de su control o comprensión” (Vaughan 1995, 32).

Burke trata durante varios capítulos sobre la pena, la alegría y lo placentero, así como la relación intrínseca entre todos ellos. Más adelante utilizará directamente el término de sublime para abordar ideas de la peligrosidad, que derivan a su vez o encuentran el terror, como otros complejos estados emocionales por los cuales el ser humano se ve desprovisto de su humanidad. “[...] las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa cerca de objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte moción que el ánimo es capaz de sentir” (1757, 37)⁵.

Como bien hemos dicho, es un algo atrayente que posee una fuerza desconocida para nosotros, y simplemente dejamos que se vuelva irresistible. Esto sucede cuando el *ánimo* se vuelve tan inabarcable que quedando en un objeto concreto (en este caso podría ser la propia

⁵ Advierte, también, que la pena siempre será mayor al placer, pues quedarán más significativamente en el *cuerpo y espíritu*.

naturaleza) no hay cabida para ningún otro, y este tampoco es posible racionalizarlo. Esto es, para Burke (1757) el verdadero poder de lo sublime (59).

Podemos encontrar continuidad de este pensamiento con tantos artistas adscritos al movimiento, entre ellos Friedrich, por reconocer ese sentido de oscuridad y lejanía con el hombre, la civilización, el último término del orden.

Es importante llegados a este punto tener en cuenta que Immanuel Kant en su *Crítica del Juicio* (1790) establece una distinción entre dos tipos de sublime: lo matemático y dinámico, los cuales modificarán la manera de representar el paisaje. Friedrich pertenecía al primer grupo, lo matemático como aquello que está fuera de nuestro alcance, en sus propias palabras lo “absolutamente grande”. El paisaje se vuelve tan inmenso e incomprensible que es imposible establecer en él alguna medida, por tanto cualquier posibilidad de medirse es nula, siendo esta magnitud algo inherente en su interior y no algo visible que pueda ser comparado. Resulta ser incluso algo dado a lo sensorial, pues al ser imposible de comprender y abarcar lo sublime matemático simplemente tendemos a su imaginación, a sentir la inmensidad de un cielo o un acantilado, por no ser capaz de saber su límite. El dinámico por otra parte se vincula a la violencia desatada de la naturaleza, y como esta nos resulta atrayente. Es la que está en constante movimiento, que solo nos atrevemos a observar en un lugar seguro pues contemplar este estado sublime sería la pérdida para nosotros.

“El romanticismo, entre otras muchas cosas, es también una continuación de la religión con medios estéticos, por lo que lo imaginario ha alcanzado con él una altura sin precedentes” (Safranski 2009, 15). Es fácilmente vinculable el sentido de la religiosidad con las características de una pintura asentada en aspectos espirituales, en el que interfieren elementos muy dados a su simbología particular.

Otros autores hablaron de igual manera respecto a este concepto, claramente el terreno fértil para toda la posterior imaginería y alcance del romanticismo. Schiller (2017) aporta una descripción igual de interesante, donde afirma que:

Llamamos sublime a un objeto, ante cuya representación nuestra naturaleza sensible siente los propios límites [...] El objeto sublime nos hace, *-primero-* experimentar nuestra dependencia como seres naturales, en tanto que *-segundo-* nos da a conocer la independencia que como seres racionales sustentamos frente a la naturaleza [...]. (33)

De nuevo la idea de lo sublime dentro de algo, -objeto/naturaleza-, similar a la defensa de Burke. El ser humano se encuentra insuficiente para poder alcanzar el conocimiento de esa sublimidad, pero nos permite la posibilidad de ver nuestro propio espacio en el mundo. Sin embargo, esto no hace más que demostrar la falta de balance entre uno y otro, pues somos algo finito, estamos solos frente a la naturaleza.

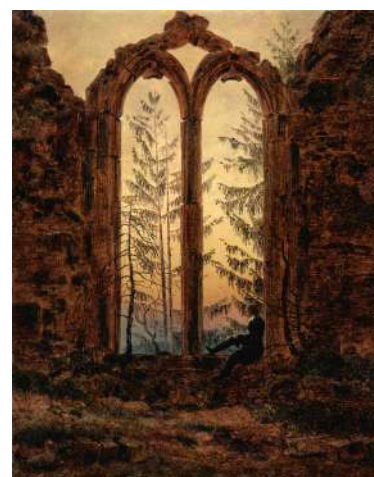
Esta idea de soledad ha sido muy tratada por el paisajismo romántico, porque se acopla perfectamente al mismo sentimiento de aislamiento o pérdida de control. Argullol (1983) crea una descripción acertada respecto al tema, y llega a compararlo con otros pensamientos estéticos del pasado:

En el Romanticismo el paisaje se hace trágico, pues reconoce desmesuradamente la escisión entre la Naturaleza y el hombre. Frente al jardín rococó, medido y pastoril, las proporciones se dilatan a través de un vértigo asimétrico. Frente al escenario limitado y tranquilizador, los horizontes se abren hacia el Todo y hacia la Nada con la abrupta alternativa de una sinfonía heórica. En el paisaje romántico el artista celebra titánicamente la ceremonia de la desposesión. (17)

En este estado absoluto de “desposesión, una pérdida de centralidad por parte del hombre” (Argullol 1983, 17) es de donde bebe el romanticismo, y la mejor manera de ser representado es a través de paisajes desolados, siendo el hombre un mero ser empequeñecido, absorto en sí mismo pero muy lejos de lo que tiene a su alrededor. Es fácil llevarnos a nuestra mente algunas pinturas claves que se relacionan con esta descripción por motivos diferentes; desde *Hannibal y su ejército cruzando los Alpes* (Fig 1), hasta *El soñador (ruinas del Oybin)* (Fig 2), de Caspar David Friedrich.



(Fig 1.) William Turner, 1810-1812. «TATE museum, Londres»



(Fig 2.) Caspar David Friedrich, 1835. «The state Hermitage Museum, San Petesburgo»

Ambas abordan el mismo tema complejo, pero desde perspectivas distintas que no tienen por qué ser contradictorias más que en su ejecución: la violencia y la calma. Con todo, podemos entender entonces que lo sublime es un concepto muy plural, metafórico en su sentimentalidad, que se adapta al paisaje o más bien se crea a través de él.

La naturaleza en sí misma puede estar categorizada por dos posibilidades, dos formas de expresión: la Jupiterina y la Saturniana, que parece ser una clara diferencia en el tratado pictórico de éstas. Mientras que la primera posee este sentido de destrucción, agresividad y es mucho más dinámica en su modo de representar, con trazos exagerados, curvos...siendo la naturaleza que en cierta manera “mata” al hombre o no tiene compasión por él, como podría ser el modo de pintar de Turner. La segunda, Saturniana, si bien mantiene este elemento destructivo se presente especialmente como una visión lejana, inalcanzable, donde el hombre puede llegar a beneficiarse de ella (al descubrir lo sublime) pero nunca ser tocable, comportándose siempre como un misterio, de la cual Friedrich es representante.

Hemos establecido que el romanticismo puede interpretarse como un estado espiritual en contacto constante con el *yo* como una fuerza, así como lo había sido el monoteísmo católico. Todo lo que contiene el paisaje natural es una metáfora del interior del propio pintor, el cual intenta explicarse a través de los símbolos que la componen. Esta consideración propone observar el mundo desde una perspectiva de fantasía (no en su sentido tradicional) y no racionalista.

Esto es un pilar para la creación de muchos artistas, y del que tratamos extensamente lo considera así: “The painter who sees no world within himself should give up painting, insisted Friedrich. Only a brief extract is seen of the outside world; for everything else, the artist draws upon his imagination, which needs no constant external stimulus” (Wolf 2023, 9)⁶. Las palabras de Friedrich ilustran perfectamente el concepto de imaginación e introspección, especialmente presente en su propia obra que veremos más exhaustivamente en puntos posteriores. Muchos otros también lo han tratado, según Amaro (2019):

Entre estos intentos es por lo que, el artista maravillado ante ese sentimiento imposible necesita de una iconografía para traer la evocación experimentativa, el arte necesita de la

⁶ «El pintor que no ve un mundo dentro de sí mismo debería dejar de pintar. Insistía Friedrich. Solo se ve un breve extracto del mundo exterior; para todo lo demás, el artista recurre a su imaginación, que no necesita un estímulo externo constante».

trascendencia de los símbolos para enlazar sus contenidos diversos, también los símbolos necesitan del arte para vivificar en su experiencia. (31)

En esta misma línea por la cual vemos ese paisaje personal inhibido en iconografías, diálogos internos, hay espacio para multitud de sentimientos y problemáticas en vida, entre ellos uno que siempre ha sido recurrente para el romanticismo: la mortalidad. Este resulta repetido, trabajado por su atracción, su *triunfo* puede justificarse de modo que “La invocación a la muerte es, para el romántico, una invocación a la vida” (Argullol 1983, 100), un lenguaje propio donde la vida es una preparación en cierta manera para el «descenso a los infiernos», existiendo contraposiciones constantes entre la vida y muerte, necesitando ambos para coexistir.

Volviendo brevemente atrás, Edmund Burke (1757) dedica la sección II de su libro al terror, donde discute el concepto y le acopla a este la muerte:

Porque siendo el miedo una aprehensión de la pena o de la muerte, obra de modo que se parece a la pena actual. Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya no lo sea; porque es imposible mirar con frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa. (60)

Lo peligroso puede ser aquello que sugiere la muerte, o la muerte misma, entendiéndose también como la vastedad de un océano o una colina el cual no podemos observar su horizonte. Causa terror, y aquí tenemos otra vez la constante relación entre mortalidad, desconocimiento y sublimidad. Podemos verlo como una especie de viaje que lleva a cabo el hombre, el «viaje a los infiernos» defendido por Novalis⁷, con una búsqueda mucho más romántica, o desde un sentido más aventurero, «atracción al abismo». En cualquier caso y sin importar la connotación que quería atribuirle cada artista, la idea principal puede verse clara con el argumento “[...] es, fundamentalmente, la afirmación de una conciencia estética basada en la creencia de que el hombre sólo alcanza su verdadera identidad si acepta la función creadora y trascendente de la destrucción” (Argullol 1983, 102).

⁷ Este viaje al infierno es visto por Novalis como la mayor demostración de la belleza que posee la muerte, conceptos que están muy unidos a otros intereses románticos tales como el amor. En «Himnos de la noche» se deja ver, de forma mítica, la aspiración del hombre por alcanzar lo misterioso y tenebroso que le produce el amor de Sophie. Es la unidad entre amor-muerte.

Esto es visible en multitud de representaciones románticas, en especial cuando se trata de ruinas/monumentos funerarios o abandonados, pues con la iconografía de la propia arquitectura hablamos sobre una belleza en su tragedia, su silencio, recordándonos el camino hacia la muerte. Ya encontrábamos precedentes dentro de la pintura centroeuropea sobre este tipo de temáticas que los románticos utilizaron como inspiración, por ejemplo *El cementerio judío* (Fig 3). Esta obra posee las iconografías habituales durante la pintura del siglo XIX, Argullol (1983) rescata las siguientes:



“Las imágenes de la mortalidad humana -tumbas, ruinas- se combinan con los elementos de la Naturaleza jupiteriana -crepúsculos, brumas, tormentas-, buscando transmitir un efecto de tenebrismo y desasosiego” (103).

(Fig 3.) Jacob Van Ruisdael, 1655, «*Instituto de Artes de Detroit*»



Un sello identificatorio, el paisaje como tragedia y simbología de muerte, presente en muchos otros trabajos posteriores que seguirán el mismo camino. *Cementerio en el monte Oybin*, (Fig 4.), crea un paraje funerario, muchos de ellos vinculados directamente al sentido religioso, como *Cruz en la montaña* (Fig 5.), una obra que encierra lo simbólico en la distancia entre hombre y naturaleza, un mundo privado que veremos a continuación exhaustivamente.

(Fig 4.) Carl Gustav Carus, 1828, «*Museum der bildenden Künste*»



(Fig 5.) Caspar David Friedrich, 1085-1806, «*Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin*»

III. El triunfo de la muerte en el paisaje romántico. “El paisaje como tragedia”

Es necesario comprender el paisaje romántico como un estado desantropomorfizado, el síntoma que contiene al hombre se encuentra encerrado en su propia condena, es decir, se ha alejado lo suficiente del universo como para volverse un extraño ante la naturaleza.

Este concepto es mencionado por Argullol (1983) cuando afirma resumidamente que “El hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza” (14). En comparación con otros momentos históricos donde el ser humano se veía ensalzado en un *optimismo antropocéntrico*, aquí observamos su condena, culpable él mismo de haber llegado hasta esta situación por su audacia y curiosidad.

Este grado de naturaleza impregna todo el periodo romántico, ya no se comporta como un decorado tras el hombre, una ayuda para que este saque a relucir su propio carácter casi divino. En cambio “[...] el paisaje deja de entender como necesaria la presencia del hombre. El paisaje se automatiza, y casi siempre desprovisto de figuras, se convierte en protagonista; un protagonista que causa en quien lo contempla una doble sensación de melancolía y terror” (Argullol 1983, 16-17). Es trágico porque muestra claramente esa separación entre ambos seres, un estado de desposesión que retrata el artista, la pérdida de la centralización humana en el cosmos como tanto había sido común hasta tiempos recientes. Sin embargo, precisamente este estado de autodescubrimiento podría tomar sus inspiraciones con los últimos momentos renacentistas, los descubrimientos humanos y la conciencia del lugar que ocupaban en el mundo. Así, es una dicotomía constante, pues aún descubierto el hombre su poder “lenta, inconscientemente, embriagado en el brillante torbellino de los hallazgos, el hombre ha debido descubrir su pequeñez, su soledad, su impotencia” (Argullol 1983, 18).

Este concepto es fundamental dentro del paisajismo romántico; una constante necesidad de retorno hacia este estado que posee la naturaleza, lo saturniano⁸, una ruptura irreparable que atormenta, desposa... es el epicentro de lo Sublime en sí mismo. Esta idea si mencionada con anterioridad, es fundamental identificarla como la motivación y resultado de esa desantropomorfización. Dentro de este comienzan a aparecer símbolos creados para retratar conceptos sublimes, según DAngelo (1999) :

⁸ Retornar hacia la naturaleza es hacerlo conscientemente para devolverle al mundo este espíritu arrancado, que puede estar presente bajo la figura metafórica de un dios que si bien no reconocido bajo ningún nombre, pueden atribuirse características de figuras mitológicas que cumplen una función natural. Así, se establecen las diferenciaciones entre la naturaleza saturniana presente como un libertinaje, y la jupiteriana, más violenta, dos conceptos que podrían aplicarse al paisaje romántico y que se encuentran alejados del sentido adulador o bucólico el cual equívocamente se pretende relacionar con el romanticismo.

[...] tenderá ahora a considerarse lo simbólico como característica imprescindible del arte. [...] El símbolo, así, connota fundamentalmente desequilibrio, hiato entre lo finito y lo infinito: *intenta* expresar lo infinito en lo finito, pero lo hace a partir de la incongruencia de la esencia y de la forma. El símbolo no es la tranquila sede de lo infinito [...]. (174)

Este paisaje se llena de imaginería que formula conceptos hallados en una *conciencia de la escisión* por donde el hombre y la naturaleza crearán una separación mística pero destinada a ser tóxica en cuanto el ser se vuelve consciente de que su meta llegará a una aniquilación. Es por esto que debemos tener cuidado con el término de *tragedia* dentro de este contexto, pues no refiere necesariamente a un estado negativo, más bien hablamos de un doble efecto donde su connotación consoladora también puede ser violenta hacia el hombre, y por esto el sentido de lo trágico recae sólo en él y su posición.

La idea del paisaje como tramitadora de emociones profundas e intensas, un ente independiente y autoritario por sí mismo, ya causaba revuelo en otros autores del momento como Adrian Ludwig Richter⁹ (1803-1884), quien abrió la posibilidad de plantearse esta significancia. La capacidad de expresión que tenía la naturaleza fue un hallazgo fundamental, tal como afirma Vaughan (1995): “Tal pensamiento proporcionó una apasionante razón fundamental para la subjetividad y el sensacionalismo de los románticos: su interés por la experiencia sensorial directa” (134).

Esta naturaleza se vuelve superior a lo conocido, a lo tangible, y por ello recipiente para el sentido espiritualista del hombre, una idea que se llevó a cabo en Escandinavia y el norte de Alemania en primer lugar.

Existía por estos lugares una especial sensibilidad con lo natural probablemente motivada por las propias condiciones de vida y tradición en ambos países. Con esta misión, Caspar David Friedrich destacó en la Academia de Copenhague junto a otros artistas, puesto que: “buscaban combinar sensibilidad con alegoría, para comunicar los intensos sentimientos que experimentaban en presencia de la naturaleza tan claramente que «esta emoción de nuestra alma debería hacerse tan palpable como un apretón de manos o una mirada»” (Vaughan 1995, 138).

⁹ «Por primera vez voy a aventurarme en el campo romántico, donde hombre y naturaleza dominan por igual, cada uno dando significado e interés al otro» escribió en su diario para 1824.

Friedrich aporta a esta tendencia la intimidad de momentos concretos, captados casi al instante, más que una recopilación detallista de ese sentimiento que los pintores tanto querían expresar; el infinito frente al hombre y su condena de separación constante. Así, sus paisajes se reconocen por la riqueza de alguien que conoce y ve más allá. No es de extrañar si tenemos en cuenta que este comenzó siendo dibujante topográfico, por tanto, su estrecha vinculación con la naturaleza ya era próxima. El pintor con influencia de Kosegarten durante gran parte de su vida trasladó el sentir espiritual al paisaje, acomodándose en este tipo de temáticas que poco a poco fueron evolucionando a medida que se reconocía la influencia Romántica. El cómputo entre revelación cristiana y fuerza natural se hicieron uno bajo su propio lenguaje: “Las tendencias católicas comenzaron a encontrar una resonancia en su arte, a medida que las imágenes naturales eran colocadas en yuxtaposición con cruces, monjes, edificios góticos y procesiones religiosas” (Vaughan 1995, 143).

Con gran facilidad, lo trágico de su paisaje puede seguirse bajo una lectura donde abandona los convencionalismos por representar una escena paisajística, todos los elementos son reunidos en uno solo a través de la composición para dar la sensación de que lo religioso se encuentra en la simple naturaleza. Vaughan (1995) comenta algo interesante al respecto:

En esta organización de la composición, Friedrich al fin ha hallado una manera de realzar el drama de un paisaje de modo que ya no necesita la presencia de algún acontecimiento humano para hacer explícito su significado. Las formas de la naturaleza en sí mismas se han convertido en las protagonistas. (146)

Esta idea puede verse de forma clara en obras como *Mujer en el sol de la mañana*, (Fig 6) la ya mencionada *La Cruz en las montañas*, acusada de sacrilegio al haber hecho que el «paisaje se acerque subrepticamente al altar», o *Monje junto al mar* (Fig 7). En todos los casos vemos esa aproximación religiosa, que encubre un conocimiento de soledad y distanciamiento con lo desconocido. El hombre lejos de lo que resultaba familiar desea retornar y para ello busca inútilmente, saber. No obstante, con Friedrich seríamos capaces de ir más allá, pues la mujer en el amanecer no posee identidad, pues no es importante, convertida en parte de un haz de luz que observa el horizonte y reafirma el sentido del anhelo infinito. El monje observa simple, de igual forma sin rostro. Friedrich relega más que cualquier otro de la identidad humana, trayendo de ella una sola cosa fundamental: su pequeñez, lejanía y soledad ante el espectáculo de una naturaleza incognoscible. Estos trazos alargados, continuados, borrosos a la vez en su misteriosidad visual eran parte del carácter del pintor:

[...] These manifest themselves in particular in the realm of nature, in the rocky massifs of the high mountains, in chasms, where pure space unfolds downwards, and by the sea, where the horizon extends into boundless breadth. [...] But above all on account of his stylization of landscape, his renunciation of rational space and the comfortable idyll, and his emphasis upon the boundless. (Wolf 2023, 36)¹⁰



(Fig 6.) Caspar David Friedrich, 1818-20



(Fig 7.) Caspar David Friedrich, 1808-10

«Staatliche Museen zu Berlin»

«Essen Museum Folkwang»

La idea de incluir solo figuras de espaldas, en estado contemplativo, como hemos señalado hace unos instantes se refiere a esa pérdida de identidad frente a lo inmenso. Este tipo de representaciones son denominadas *Rückenfigur* en idioma alemán, siendo el único pintor de la época que utiliza de forma constante este elemento. “La *Rückenfigur* es como su firma omnipresente, casi obsesiva. Parece ser una emanación de su mirada, o más concretamente, de su corazón, como fuente de todo lo que vemos” (Ferrer Ballester, 2020).

Friedrich, que no viajó demasiado lejos a la hora de tomar esbozos e inspiraciones, repetía en varias ocasiones los mismos paisajes en una búsqueda, quizás, por sonsacar de ellos un sentimiento o experiencia pura y personal. Precisamente el haber permanecido en un mismo territorio durante toda su vida llevaría a establecer incluso más una relación íntima con la naturaleza. Es importante tener en cuenta que, para este artista, su pacto con el paisaje se trataba de un acto devocional, la creación como intervención divina debía tener la misma connotación que al pintar. Sin embargo y en comparación con otros artistas, lo religioso en Friedrich se ve envuelto en otro tipo de idea mucho más asimilada a sus preocupaciones de

¹⁰ Estos se manifiestan particularmente en el reino de la naturaleza, en los macizos rocosos de las altas montañas, en los abismos, donde el espacio puro se despliega hacia abajo, y junto al mar, donde el horizonte se extiende en una amplitud ilimitada. Pero, sobre todo, por su estilización del paisaje, su renuncia al espacio racional y al idilio confortable, y su énfasis en lo ilimitado.

vida y carácter. Algunas de las obras mencionadas tales como *Mujer en el sol de la mañana* podrían interpretarse “like an early Christian in prayer” (Wolf 2023, 50)¹¹, un rezo que sin embargo no está dedicado de forma física a Dios, es decir, no se ve ningún crucifijo ni se encuentra en un altar, sino que aparece enfrentándose a la naturaleza, estableciendo así la idea de que esta es divina en sí misma. Es Dios, porque este se encuentra en todas partes, una especie de pérdida de la vieja religión. El altar, como bien hemos mencionado anteriormente sobre su disposición compositiva, es el paisaje en su performatividad. De esta forma Friedrich podía conciliar su educación más cristiana con el sentir espiritual y tormentoso de lo Sublime, si tenemos en cuenta por otro lado que también era protestante.

En uno de sus más famosos cuadros, *Acantilados blancos en Rügen* (Fig 8), realizado durante su luna de miel, retrata como si estuviésemos observando desde atrás de forma presente, -algo que hace frecuentemente- la infinidad de un océano enmarcado por puntiagudas montañas. Su interpretación más aceptada es el amor que sentía Friedrich por su mujer Caroline, sus propias vidas simbolizadas a través de los barcos en el horizonte, una iconografía que trataremos más adelante. Sea como fuese su propósito temático, el sentido de la naturaleza continúa estando presente; un acantilado que se pierde a la vista, donde los hombres no pueden alcanzar su final, lejos de un horizonte brumoso por el juego de colores. Se observan lejanos pese a tenerlos tras nuestras espaldas, una tragedia paisajística en su explícita diferenciación entre hombre y naturaleza.

In whichever way the painting is interpreted, one thing is certain: Friedrich is here confronting near and far, comparing them with one another and thereby heightening their respective effect. [...] On the one hand, into one's own self, and on the other hand, beyond present and future into a hereafter. [...] It is for this reason that the figures have scrambled this far and brought the viewer with them to this exposed spot, where their walk transforms itself into a transcendental experience. (Wolf 2023, 52)¹²

¹¹ Como un cristiano primitivo en la oración.

¹² Cualquiera que sea la forma que se interprete la pintura, una cosa es cierta: Friedrich está aquí confrontando lo cercano y lejano, entre sí, y, por lo tanto, aumentando su respectivo efecto. Por un lado, en el propio yo, y, por otro lado, más allá del presente y del futuro en el más allá. Es por esta razón que las figuras han llegado tan lejos y han llevado al espectador con ellas a este lugar expuesto, donde su caminar se transforma en una experiencia trascendental.



(Fig 8.) Caspar David Friedrich, 1818 «Oskar Reinhart Foundation»



Una de las características más interesantes de Friedrich es la intimidad dentro de sus obras, cómo las diferentes circunstancias de su vida se suscriben de alguna manera a aquello que decide pintar; la tragedia paisajística ya no solo como una agrupación de conceptos e ideas dentro del pensamiento romántico sino como parte de la expiación de su propia vida, no libre de complicados momentos.

Lo íntimo surge en el pintor de forma más profunda tras su matrimonio, pero también al haberse hundido en una depresión tras la muerte de su amigo Dahl. El ser humano aparecerá con mayor frecuencia, pero eso no significa un cambio en su pensamiento simbólico. En *Paisaje al atardecer con dos hombres* (Fig 9.) o *Dos hombres contemplando la luna* (Fig 10.)

(Fig 9.) Caspar David Friedrich, 1830-35,
«St Petersburg, The Hermitage»

se aprecian claramente estas tendencias, donde la presencia del ser humano es más clara pero no acapara todo el paisaje. Continúan siendo meros espectadores de lo infinito, sin identidad, abrumados por la permanencia de la naturaleza frente a la mortalidad.



(Fig 10.) Caspar David Friedrich, 1819-20 «Staatliche Kunstsammlungen, Dresden»

Con todo, podemos recopilar que el paisaje romántico es un estado desantropomorfizado, una tendencia que abarca todo el sentir romántico, pero se incrusta en Friedrich de una forma particular y propia. Su obra instauro la nueva concepción emergente de la época, una pérdida de la centralidad humana. Para Honour¹³, este no podría considerarse un pintor naturalista pues, en su capacidad por retratar lo natural parece casi querer establecer un ambiente irreal a ojos del espectador, y probablemente también de sus integrantes, que observan con un sentido de divinidad. Está claro que para Friedrich la simple representación de elementos naturales no era suficiente; no se trataba de disponerlos en el cuadro, era evocar al alma a través de ellos, esta idea arraigada a su educación luterana como hemos mencionado. Las palabras de Paula Santiago (2007) resumen claramente lo que hemos comentado:

Sus paisajes se vinculan al abismo y a los horizontes distantes, dado que remiten a una inmensidad que, situándose más allá de lo visible, constata la presencia de un espacio infinito no físico. Por otro lado, las figuras que aparecen en esos paisajes se muestran ausentes al mismo. No pertenecen ni al cuadro ni a la realidad: podría decirse, por tanto, que poseen un estatuto de ambigüedad ontológica, dado que al no situarse en ningún tiempo, parecen estar por encima del entendimiento humano. (509)

IV. Iconografía de la muerte

¿Por qué, la pregunta me asalta con frecuencia, eliges como objeto de la pintura tantas veces la muerte, la caducidad y el sepulcro? Para llegar a vivir eternamente algún día, hay que entregarse a la muerte asiduamente. (Caspar David Friedrich)¹⁴

IV.I. Ruinas, testigos de la fugacidad en vida

La fijación por la ruina dentro de la conciencia romántica viene dada por un aire de anhelo hacia la naturaleza primitiva a la cual se considera que es necesario retornar. Este elemento se presenta con una doble aceptación: por una parte es una admiración hacia el trabajo de los

¹³ Honour, Hugh. 1989. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.

¹⁴ En ocasiones esta frase es atribuida a Carl Gustav Carus, amigo suyo, quien la habría citado en una conversación con Friedrich.

hombres, especialmente vinculado a su conocimiento, poder, y por otro la propia capacidad destructora de la naturaleza, inquebrantable, que elimina lo que el hombre crea, “Implacablemente la naturaleza invade, quiebra y extermina los frutos humanos. Cuando mayor ha sido la presunción creadora del hombre, con tanta más voracidad la naturaleza le hace sentir lo efímero de su ambición” (Argullol 1983, 27). No se doblega ante el tiempo o la acción humana, elimina toda su presencia.

En periodo romántico hubo una especial fijación por la antigüedad como un inmenso testimonio de lo perecedero, grandioso y dotado de un sentido realista que nada tenía que ver con la estilización de lo neoclásico. Aquí participa la naturaleza jupiteriana, incontrolable. Este tipo de concepción se ha denominado *arqueología trágica*, un planteamiento histórico que elimina en cierta forma cualquier visión idealista llevada a cabo por los viajeros de la época.

Argullol (1983) concreta que las ruinas son “símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad” (23).

Ahora bien, el concepto de ruina es tan amplio como personal, y en Friedrich esta fue iconografía fundamental para sus cuadros. Podemos hablar de *paisajes de muerte*, donde introduce en ellos todo tipo de simbología específica y que resulta ser algo distinta a otro tipo de paisajes. En estos, parece hablarse directamente sobre la preocupación de Friedrich respecto a la muerte, una presencia constante en su vida. “Death and burial are depicted as separate from contemporary rituals and institutions, placing the space of death into the past, and, especially, back into the hands of the church, an institution from which death had become increasingly separate” (Karl Whittington 2012) ¹⁵.

Hemos mencionado la relación que Friedrich mantenía con la religión y como esta parecía haberse trasladado a la naturaleza, es decir, todo paisaje se volvía espiritual en sí mismo; la naturaleza reemplazando a la Iglesia en lo que concierne al alma, es una *inversión cristiana* que puede verse con claridad en trabajos como *Abadía en el Robledal* (Fig 11). Un entierro abrazado por los árboles secos que simbolizan terrenalmente la muerte, el camino llevaría hacia la vida eterna, todo esto emplazado en una ruina gótica, comunes para la iconografía

¹⁵ La muerte y el entierro se representan como algo separado de los rituales e instituciones contemporáneas, colocando el espacio de la muerte en el pasado y, especialmente, de nuevo en manos de la iglesia, una institución de la que la muerte se había separado cada vez más.

romántica. “Nature is unmistakably involved with death, but isolated signs of hope have been planted for the knowing eye; everything is full of expectation” (Karl Whittington 2012) ¹⁶.



(Fig 11.) Caspar David Friedrich, 1809. «Antigua Galería Nacional de Berlín, Alemania»

Por otra parte, el hecho de que Friedrich en varias ocasiones llevase a disponer una ruina como punto de reunión religioso vendría a significar también la pérdida paulatina de la importancia eclesiástica tal como había sido recibida hasta entonces, pues entendemos que el concebir cristiano protestante del pintor se encontraba permeado por la espiritualidad y emocionalidad de lo Sublime, de una cuestión más humana:

“With its oaks and Gothic ruins [...] Friedrich is probably referring to the pre-Christian era of natural religion and to the Christian Middle Ages” (Wolf 2023, 34) ¹⁷.

La Naturaleza reemplazando esta doctrina o más bien cambiando su sentido es algo que veremos con mucha frecuencia, siendo en la mayoría de casos representada por ruinas, como esa religión primitiva que ya caduca.

La ruina en Friedrich es algo familiar, pues utilizó la misma en más de tres docenas de pinturas, que se trataba de una abadía gótica en Eldena, cerca de la costa báltica. Lo que hace personal y distintivo a cada una de ellas son sus efectos iconográficos a través de elementos naturales o humanos pero siempre dejados en el tiempo. Acompañando a la ruina en muchas ocasiones aparece el cementerio, también dentro de este estado ruinoso y visto casi como limítrofe, una separación entre la vida y la muerte que genera a la vez nostalgia por un pasado. En *Puerta del cementerio* (Fig 12) y *Cementerio Invernal* (Fig 13) parece perseguirse

¹⁶ La naturaleza está inconfundiblemente relacionada con la muerte, pero se han plantado signos aislados de esperanza para el ojo que sabe ver; todo está lleno de expectación.

¹⁷ Con sus robles y ruinas góticas, [...] Friedrich probablemente se refiere a la era precristiana de la religión natural y a la Edad media cristiana.

la idea de un cierto abandono humano al margen de la tempestuosa naturaleza, que violenta se *traga* los cuerpos para formar parte del paisaje, o que acechan a las puertas asustados por su fuerza desconocida. No existen elementos cristianos como podría ser de esperar, porque Friedrich otorgaba “la trascendencia de la muerte a través de la experiencia religiosa de la naturaleza” (Argullol 1983).



(Fig 12.) Caspar David Friedrich, 1825.
«Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden»



(Fig 13.) Caspar David Friedrich, 1828.
«Museum der Bildene Kunst, Leipzig»

Lo cierto es que nuestro pintor tenía especial fijación por los cementerios destartados y descuidados en zonas rurales, un estado de ruina al que siempre volvía cuando podía realizar temática libre. Pese a que existía de forma generalizada en Alemania un sentimiento de encanto por los cementerios como parte del *locus amoenus*, en Friedrich era tan disonante que muchos otros pintores clasificarían sus paisajes de deprimentes, al no provenir tanto de una pasión emocional e inmensa como de un estado melancólico más complicado. Paul Zucker (1961) precisamente comenta que: “The different ways in which ruins were seen and interpreted at different times should not induce us to any generalizations and to forget exceptions and overlappings. Even an individual artist sees and interprets ruins often in different ways”¹⁸ (119).

Algunas de sus ruinas son mensajes fúnebres hacia la muerte, amigos, o contemplan un sentido patriótico. De una forma u otra, estas construcciones siempre se encuentran enmarcando un paisaje, envuelto en ella o siendo observado por una figura desde la distancia,

¹⁸ Las diferentes formas en que las ruinas fueron vistas e interpretadas en distintos tiempos no deben inducirnos a generalizaciones ni hacernos olvidar las excepciones y superposiciones. Incluso un artista individual ve e interpreta las ruinas a menudo de distintas maneras.

sentenciando en todas ellas un duelo con la muerte. Por ejemplo, en *La tumba de Hutten* (Fig 14) vemos como de costumbre a un hombre sin rostro, que observa una tumba en penumbra abrazada por maleza entre las ruinas de lo que parece ser una capilla.



(Fig 14.) Caspar David Friedrich, 1823-24. «Staatliche Kunstsammlungen, Weimar»

Esta era un memorial al humanista Ulrich von Hutten, obligado a dejar su Alemania natal. Vinculado fuertemente a su tierra como era Friedrich, esta separación de patria queda grabada con un tono melancólico y triste, que representa bajo los ideales nacionalistas del país. Es interesante pues para él, religión (entendida en su sentido espiritual) y renovación política se encontraban siempre de la mano. La ruina aquí, neogótica, forma parte del carácter mortal. Cumple la función de reconciliadora entre el hombre y la naturaleza, dispuesta salvaje pero calmada en medio de lo desconocido para el ser humano. Es la fugacidad de lo mortal pero también de lo imperecedero.

IV.II. Niebla y barcos, su elemento

Friedrich representaba en sus pinturas los ciclos de la vida a través de sus diferentes estaciones, estados y momentos del día, como amaneceres y atardeceres. Para el último

periodo de su trabajo especialmente notamos una mayor introducción de la niebla, “dusk was his element” (Wolf 2023, 69)¹⁹, que tendrá una característica más expresiva y pesimista.

En relación con este ambiente de la noche, escenario prolífico para el romanticismo, se intentaba llegar a un estado esplendoroso del *inconsciente*, en una búsqueda por explorar la condición humana a través de ese estado oculto, subterráneo, etc. Esto formaría parte de las tendencias que Friedrich toma en algún punto de su creación, pues: “The old spirit of resistance, the utopian impulse nevertheless emerges not infrequently even here, and issues a defiant rebuttal to the hopeless circumstances of the time” (Wolf 2023, 69)²⁰.

Para los románticos será la noche aquella que solo puede mostrar la faceta dionisiaca del mundo y por extensión del propio ser, es decir, entrar en una profunda sensibilidad que abriría el *inconsciente* sin ataduras ni límites, sin una regla moral la cual seguir. Una vez más aquí participa el sentido de lo Sublime, al buscar la belleza en esta faceta de sombra, que se ve como primigenia de alguna manera al hombre por hallarse en su más profundo interior, “En el viaje nocturno el artista romántico ve la posibilidad de retorno mágico a la Madre original” (Argullol 1983, 75).

Esta idea de que, en el interior de cada hombre existe un mundo desprovisto de orden, lastimero pero ansioso por descubrir o alcanzar, propicia la aparición de tantos paisajes nocturnos, que por otra parte no serán meras representaciones de la noche. Dentro de ellas se encierra en sí misma un ensimismamiento, melancolía, terror por su naturaleza, pero atrayente, una especie de entrada a un sueño o estado onírico. No se trata simplemente de mostrar lo nocturno como antítesis del día y la luz, sino recrear en ella una atmósfera inquieta, que suscite en el hombre una necesidad por *mirar* o más bien *sentir* dentro de sí. “[...] la oscuridad y la noche arrebatan el puesto a la luz, la desesperación a la esperanza, la incredulidad a la fe, y en vez de anunciar la plenitud de sentido de la historia, halla expresión la insensatez del mundo” (D'Angelo 1999, 110).

Argullol (1983,78) usa de ejemplo algunas obras para explicar este “renovado oficio de tinieblas”, como *La cruz y la catedral en la montaña* (Fig 15) para hacer alusión al rojizo del horizonte, una técnica denominada “rojo crepuscular” para fortalecer esa calma mística que en cualquier momento podría romperse. En esta obra “el espectador recibe el agobio de una *noche*, cuyos espectrales tonos rojizos arropan la irrealidad de la catedral gótica que se asoma tras los abetos (79)”.

¹⁹ “La niebla era su elemento”

²⁰ El viejo espíritu de resistencia, el impulso utópico, sin embargo, emerge no pocas veces incluso aquí, y lanza una desafiante refutación a las circunstancias desesperanzadas de la época.



(Fig 15.) Caspar David Friedrich, 1812. «Museum Kunstpalast, Düsseldorf»

De la misma manera que los colores se vuelven importantes y llenos de significado, también lo serán otros elementos del paisaje como la luna, que trae una iconología específica y fundamental dentro de la noche romántica. Evidentemente hablamos de nuevo sobre un sentido de espiritualidad. Este astro funciona como analogía sobre la parte oscura y brillante de la vida, en especial dentro de los claros de luna. Es el punto lumínico que se abre camino en la oscuridad, tradicionalmente vinculada al estado onírico.

Para Friedrich, cuando pintaba paisajismo nocturno era fundamental tratar la luna y el espacio que ocuparía con sumo cuidado, pues al pintar todo el lienzo de negro, dejaría estos elementos y sus partes luminosas sin tratar, mientras que aquellas sumidas en penumbra se volverían más oscuras incluso. Esto fue explicado por él mismo a su amigo y pintor Carus, que curioso le había preguntado sobre su proceso.

Sus cuadros crepusculares son algunos de los más interesantes, como así podemos ver en *Costa con la luna naciente* (Fig 16), donde esta, alzándose en el horizonte consigue ser el único elemento catalizador del paisaje.



(Fig 16.) Caspar David Friedrich, 1823-24. «Museo Galería Nacional de Praga»

“En C.D Friedrich, la luna lunar, en no pocas ocasiones, acostumbra a iluminar la *contemplación de la contemplación* por la que el Inconsciente/ *inconsciente* se constituye en el intermediario más idóneo entre el hombre y la Naturaleza” (Argullol 1983, 80).

Podemos hablar por otra parte de la noche como una especie de limbo entre vida y muerte, o el recordatorio de la segunda. Por ello, se encuentran en este tipo de paisajes varias simbologías directamente relacionadas con la mortalidad. Tanto en presencia de la luna por su dicotomía o estar esta *entre ambos mundos*, como por la pérdida del “ser”, de lo conocido frente a la visión de un horizonte perdido, tenebroso, lejano y que muestra esa parte más salvaje o desnuda del hombre.

En el romanticismo era fundamental la idea de lo *absoluto* como una condición que no tiene relación con ninguna cosa, un ser que en su independencia se encuentra en *todo*, pero no se ata a *nada*, por ello es imposible que pueda ser cognoscible “y el arte debe darnos acceso a este absoluto, a esta verdad que es secreto y compendio de toda la verdad” (D'Angelo 1999, 87).

Es por ello por lo que este tipo de paisajes propician esa inmensidad. La reflexión del *Yo* que termina llegando a la conclusión de que nunca podrá ser alcanzable, pero en este recorrido trágico el ser consigue una tranquilidad.

Este estado de sobriedad emocional en el que se encontraba Friedrich, los elementos mencionados funcionan como un diálogo interno, complicado y solitario plasmado en estos paisajes. Sin embargo, no todo el pesar de la muerte se encontraba en la nocturnidad, pues

también podía tener cabida un elemento mencionado al comienzo, la niebla. En la naturaleza del amanecer o el atardecer se crea como ese sentido onírico.

En *Barca en el río Elba en la niebla de la mañana* (Fig 17) se puede ver claramente cómo, pese a no encontrarse de noche continúa apareciendo la muerte de forma explícita en este recorrido de niebla que se extiende por toda la orilla y envuelve al barco, igualmente símbolo de lo mismo pero que explicaremos más adelante.



(Fig 17.) Caspar David Friedrich, 1820. «Wallraf-Richartz Museum, Cologne»

Esta niebla densa podría interpretarse como una visión del más allá, de la misma manera que lo sería *Mañana de niebla en las montañas* (Fig 18), visiones espectrales pero calmadas a su vez donde la presencia humana no existe o se encuentra empequeñecida. En ambos casos se crea un dramatismo innecesario, siendo probable que parte de su topografía haya sido exagerada como era común, para dotar al lugar de esta sensación subliminal. Con esta última, además, la espesura parece cubrir por completo la montaña, que intuimos está ahí porque podemos ver parte de ella. El hecho de que la inmensa presencia esté tapada o cubierta aumenta todavía más el sentido de ese *limbo*, de ese lugar desconocido a ojos del hombre y que no podrá descubrir. La altura, casi llegando al cielo, podría sugerir esa idea de lo divino en la naturaleza. Además de la mortalidad, al encontrarse iluminado de forma, en apariencia natural, el pico de la misma y en mayor penumbra el resto de la montaña.



(Fig 18.) Caspar David Friedrich, 1808. «Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Germany»

La niebla por tanto podría tener la misma connotación que la luna, ambas actuando como ese símbolo. Este elemento no tiene por qué aparecer necesariamente de esta forma, es decir, ocultando el resto del paisaje, sino que puede aparecer de manera más sutil, pero sin dejar de tener el mismo significado o intención. Podemos verlo con el cuadro de *Mañana en las montañas* (Fig 19).



(Fig 19.) Caspar David Friedrich, 1822-23. «The Hermitage, St Petersburg»

Igualmente interpretado como esa idea del más allá, sin embargo, la figura humana hace acto de presencia a través de los pastores que observan el horizonte, lo incognoscible, creando un aspecto mucho más idílico que otras de sus pinturas donde el hombre parecería que se encuentra abrumado o asustado ante el espectáculo. El hecho de que exista entre el terreno un sendero transitable que ha sido probablemente creado por sus personajes confiere al cuadro en primer lugar, la idea de que el ser humano ha trazado su camino hacia la conciencia de la muerte, pero también una promesa de renacimiento, como, por otro lado una visión del más allá mucho más amable, un lugar familiar donde los pastores admiran la intervención divina en la naturaleza. Se acercan a Dios sin hacerlo del todo, en una perfecta representación de lo Sublime matemático en este caso, del cual Friedrich es representante. En algunos de sus cuadros como el mencionado Friedrich sorprende con su versatilidad paisajística aún estando siempre en órbita con los mismos conceptos.

En varias ocasiones este elemento natural se comporta como un empuje simbólico hacia el *abismo*, que es entendido por el romanticismo como ese momento de pérdida o renuncia a lo humano, el fin de una vida. En Friedrich resulta incluso más trascendental pues se vuelve

catártico, la destrucción casi total donde nada sobrevive a excepción de la muerte. Esta idea podemos relacionarla fácilmente con sus paisajes de mar, donde las siluetas de marineros se diluyen en el horizonte como si fuesen fantasmagorías²¹. A diferencia de otros artistas que prefieren tomar para estas representaciones una paleta de colores variada o más llamativa, en Friedrich su uso se limita al blanco, precisamente para sumergir al espectador en la idea de algo sobrenatural, denso y lejano. En muchos de estos cuadros donde interviene la niebla o bruma, los objetos, personajes o el simple espacio parece aproximarse hacia las sombras y oscuridad, generando una sensación de *incompatibilidad* “como si en el perpetuo ciclo de partida-retorno el hombre jamás pudiera alcanzar un destino -que, quizás, desconoce-, pero sintiera siempre la atracción de adentrarse en este [...]” (Argullol 1983, 89).

Este paisaje nunca es claro, siempre tiene esta connotación de misterio y el hombre no puede verlo nítidamente. Por ello las propias formas de la naturaleza son extrañas, deformadas, difuminadas, sólo alcanzables a través de la imaginación. El propio Friedrich aseguraba que “El ojo y la imaginación se sienten generalmente atraídos por lo vaporoso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada”.

Siguiendo la misma línea aparecerá el barco como iconografía directamente relacionada con la mortalidad.

Hemos hablado hace un momento del viaje, un recorrido casi espiritual que es fundamental para el romanticismo, especialmente en el alemán donde será tratado con una delicadeza muy distinta a otros países. La idea del hombre romántico como un nómada, alguien que necesita ser conocedor y por ello sale al mundo. Atraviesa lugares desconocidos con tal de conocerse a sí mismo, al *yo*, llegando a ese viaje casi como una obsesión. En el camino se expone al mundo para descubrir su interior, aborrece la limitación y por ello busca la inmensidad que solo la naturaleza puede aportarle. Entendemos este proceso casi como una contradicción en apariencia pues necesita llegar a ese estado de autoconocimiento para ver el verdadero mundo, y, sin embargo, debe hacerlo a través de ese mundo que se le presenta, queriendo deshacerse de todos los convencionalismos. Para encontrar esta identidad es necesario exponerse a lo hostil, a lo violento del universo, de la naturaleza, pues sólo así arrancado el hombre de su comodidad cotidiana será capaz de enfrentarse sin aquello que le limita y oprime. En Friedrich cuando este camino se está transitando, incluso cuando el hombre ha

²¹ «Barca en el río Elbe en la niebla de la mañana» 1820. Cologne, Wallraf- Richartz-Museum. Este es uno de los pocos ejemplos respecto a marinos o personajes encima de botes, puesto que generalmente se sitúan observando los mismos en el horizonte.

conseguido desprenderse de todo ello, terminará por darse cuenta de que lo único *real* es la muerte.

Este pintor tiene desde su infancia una conexión especial con el mar, al haberse criado en Greifswald, un pueblo marítimo que acostumbraba a estar repleto de embarcaciones. De una forma tanto realista como espiritual el barco para él representa este recorrido de la vida, el mismo que todo hombre recorre hacia lo desconocido, el horizonte. Muchos artistas de la época relacionaron el mar con la idea de vida, por su misteriosa naturaleza y su constante movimiento, pero en Friedrich esta admiración va más allá, siendo uno de los mejores pintores de la época en representar este *navigatio vitae*. Nuestro artista crea constantes similitudes entre “el ciclo biológico de la vida humana con el ciclo de la fuga-retorno simbolizado por el buque” (Argullo 1983, 86). Esta huida y vuelta al punto de partida no es más que una apelación al recorrido de la vida que termina en muerte, tras haber visto ese otro lado -que nunca el espectador, en la orilla- puede observar. La constante representación de personajes siempre de espaldas de distintas edades y observando los barcos a punto de partir, crea esa misma incompatibilidad la cual mencionamos, pues la vida del hombre no es igual ni termina de la misma manera en tiempo, condición ni espacio. Por otra parte, el que estas personas se encuentren justo al borde de la orilla, simplemente mirando sin posibilidad de hacer nada o evitarlo, significa para Friedrich que este tiempo dado, limitado y rápido no puede ser controlado por él. Todo esto tiene mayor sentido si tenemos en cuenta un importante detalle: cada barco se encuentra asignado a una persona, y por ello aparecen en diferentes distancias. Esto es algo que se ve claro en *Las estaciones de la vida* o *Las etapas de la vida* (Fig 20), donde cada barco además parece reunir las mismas características físicas y vitales de sus dueños; aquellos más pequeños y cercanos a la orilla pertenecen a los niños pues acaban de iniciar su viaje, mientras que el más próximo al horizonte, a punto de desaparecer, habla del comienzo del trayecto para el muchacho, que en su juventud aún queda descubrirse a sí mismo. El que se acerca al puerto, en cambio, es la ancianez, habiendo hecho ya su recorrido vital para finalmente descansar en la muerte que espera.



(Fig 20.) Caspar David Friedrich, 1835. «Museum der bildenden Künste, Leipzig»

Este tipo de cuadros fueron comunes en su trayectoria artística, repitiendo el mismo concepto con distintos personajes, estaciones y momentos del día. Por ejemplo, en *Sobre el velero* (Fig 21) y *Salida de la luna junto al mar* (Fig 22) tenemos dos casos interesantes, que siempre pese a intentar ser realistas se encuentran suspendidos dentro de la idea del *inconsciente*, por tener ese carácter espiritual. Con ambos nos encontramos una recopilación de distintos elementos de muerte.



(Fig 21.) Caspar David Friedrich, 1819.
«St Petersburg, The Hermitage»



(Fig 22.) Caspar David Friedrich, 1835.
«Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin»

En el primer caso los personajes representados parecen ser el propio Friedrich y su mujer, que se encuentran en la punta de un velero donde el espectador parece estar de forma física dentro del mismo, observándolos desde el otro lado. Ambos miran el horizonte que dejan atrás o al que quizás regresan, un lugar donde además se entrevé una catedral gótica, algo que para el pintor claramente parecía importante de mostrar. Está claro que la aparición de esta construcción remite al sentido más religioso, pues sabemos que la ruina y la catedral eran fundamentales en su trabajo e iconografía.

The artist is possibly referring here to the motif of the ship of life, to the notion of life as a journey from this world to the next, as familiar from Christian pictorial and literary tradition, and perhaps even to the demand for political freedom [...] The picture is dominated, however, by the emotional span between the narrowness of the boat, the way in which it seems to be gliding soundlessly forwards, strangely without waves, and the longed-for horizon. (Wolf 2023, 52)²²

²² El artista posiblemente se refiere aquí al motivo del barco de la vida, a la noción de la vida como un viaje de este mundo al siguiente, tan familiar en la tradición pictórica y literaria cristiana, y tal vez

Religiosidad, fe, mortalidad y libertad se unen en un mismo cuadro. Por otro lado, con nuestro segundo ejemplo tenemos un grupo de tres personas que una vez más, observan sus propios barcos partir hacia el horizonte, por tanto, símbolo de que todos ellos se encuentran en su juventud. Para crear una mayor personificación a la propia embarcación, Friedrich coloca uno de ellos con vela doble haciendo referencia a las dos gemelas que observan, muchachas que toman la trasera en el viaje al percibirse un poco más jóvenes que su acompañante. En cualquier caso no solo tenemos este claro símbolo de muerte, si no que además los mismos se encuentran casi alcanzando los últimos rayos del sol, que ilumina tan sólo esa línea de horizonte, ese desconocimiento. También interpretable como la esperanza de una vida, mientras que la orilla, a donde deben regresar tras su recorrido, aparece oscura y penumbrosa. Este sol empieza a taparse por las nubes, creando el único punto luminoso del cuadro, de nuevo esta posible interpretación con ese más allá. Hay otros cuadros donde aparece este astro a punto de ocultarse, pero también la aparición de la luna que refleja la perfecta dicotomía entre ambos, por estar más vinculada a la muerte y lo onírico, como parecen serlo todos sus paisajes.

De esta manera incluso si tenemos en cuenta sus connotaciones más positivas sobre la posibilidad de un autoconocimiento, para Friedrich de una forma u otra parece decirnos, según Paula Santiago (2007) que “la presencia humana se intuye, por tanto, como signo redundante en el interior de un universo en el que tan sólo podemos desempeñar una función tangencial” (511).

Con todo, hemos vuelto a la idea de desposesión con respecto al ente natural, una naturaleza que en su inmensidad parece evocar a Dios. Sin embargo para Friedrich su manera de mostrar esta simbología religiosa en muchas ocasiones no se vuelve explícita, en cambio utiliza otro tipo de elementos o al propio ser humano.

En esta pérdida de control también se encuentra otro tipo de representaciones marítimas donde los barcos juegan un papel algo más violento en su metáfora de muerte. Algunas de sus obras sitúan a barcos entre la oscuridad del océano, varias veces de noche, volviendo de nuevo a todo lo entendido con anterioridad. Hemos visto algo similar con un velero entre la niebla, sin embargo este tipo de barcos acostumbran a estar destrozados o incluso abandonados a merced de los elementos naturales. Obras como *Naufragio a la luz de la luna*

incluso a la demanda de la libertad política [...] Sin embargo, la imagen está dominada por el abanico emocional entre la estrechez del bote, la manera en que parece deslizarse sin hacer ruido hacia adelante, extrañamente sin olas, y el anhelado horizonte.

(Fig 23) o *Nafragio en el mar de hielo* (Fig 24) parecen exponer un sentido mucho más melancólico y abrumador, una violencia a la que le sigue el silencio de la muerte o la pérdida. Teniendo en cuenta sus preocupaciones y obsesiones ambas situaciones serán una especie de fin de la vida o un estado completamente solitario cuando esta llega.



(Fig 23.) Caspar David Friedrich, 1835.
«Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin»



(Fig 24.) Caspar David Friedrich, 1878.
«Hamburger Kunsthalle»

Pese a todo, una de sus obras más conocidas, y la que probablemente mejor describe este tipo de solemnidad interior es *El Mar de hielo* o también conocida como *El naufragio de la esperanza* (Fig 25). Estamos ante un naufragio sin igual, donde en palabras de Paula Santiago (2007) “nada parece hallarse destinado a sobrevivir” (510). Es una completa destrucción total donde no hay duda de que el fin del viaje ha sido representado, creándose una metáfora perfecta con la muerte en su estado más violento y trágico. Esta desolación queda marcada por una historia personal, o al menos parece ser esta experiencia la que motiva parte de su significado. En la infancia de Friedrich su hermano pequeño cayó a un lago helado y terminó ahogándose, episodio que marcaría el resto de su vida. Tanto en la naturaleza que rodea al barco como este mismo, parece que todo queda “condenado a morir” (Wolf 2023, 73).

No nos encontramos con el mismo tipo de embarcación donde las personas reflejadas en ellos observan cómo vuelven o se van; en este caso no existe ningún individuo, como si el barco no perteneciera a nadie. Es el recordatorio colectivo de la muerte o en su destrucción deja de pertenecer al mundo. Con esta idea de transformar la vida humana en simplemente un objeto destrozado y varado, aparece la soledad y por ella el silencio. Incluso llega a crearse una

“solemne calma” (Wolf 2023, 73) tras el ruido de la destrucción, ese silencio que casi se convierte sacro, algo espiritual que conecta con esa subliminalidad de la naturaleza.

Nuevamente Paula Santiago (2007) comenta algo interesante sobre este mudismo que despierta incluso la imaginación al artista y lo ha “inducido [...] a penetrar en el enigma, a situarse frente al misterio. La exploración del paisaje se ha convertido en una aventura interior.” (510). Es un cuadro íntimo porque Friedrich descarga en él sus mayores temores, le sirve como expiación y recordatorio, no pretende desprenderse de este trauma si no soltarlo y encajarlo en lo que para él era lo más sagrado, la naturaleza.

Para el romanticismo alemán era fundamental este paisaje, que puede crear y destruir a la vez, y en él encuentra la idea del hombre desplazado, es decir; esta fuerza incontrolable que, en *El mar de hielo* vemos cómo puede comportarse y qué es capaz de hacer. Por tanto, esta situación es de muerte, como un estado primitivo del mundo e inhumano donde precisamente la presencia del hombre es dispensable, no afecta en absoluto al poder del universo.

Sus picudos hielos que sobresalen del mar como cuchillos, lo poco que vemos del barco en sí, lo afilado que es el paisaje en general, con nieve embarrada, removida... todo es una unión entre lo terrible y sublime, este mundo frío, insólito, lejano, se vuelve un espejo de toda emoción humana, todo lo que el ser tiene en su interior y, sin ninguna duda más que cualquier otra cosa, de aquello que Friedrich tenía en sí mismo.



(Fig 25.) Caspar David Friedrich, 1823-24. «Hamburger Kunsthalle»

IV.III. Iconografía de la Flora y la Fauna: Animales de muerte y roble imperecedero

El paisaje es para Friedrich un sujeto activo y trascendental, no un mero recolector de estéticas, y por ello una especie de espejo de la condición humana, que nos inutiliza o anula para enfrentarnos a ella.

Esta interpretación de la naturaleza como bien hemos ido aclarando a lo largo de los puntos anteriores, no se trata de una práctica pictórica naturalista. En Friedrich jugaban muchos otros motivos detrás de sus obras que siempre bebían de una distancia con el *ámbito perceptivo realista*, es decir, no se trata de un “marco puramente físico” (Argullol 1983, 13) donde se describen sus aspectos visuales. Hablamos de una profundidad cósmica que no tiene por qué ser comprendida pero si sentida.

Es oportuno destacar la idea de Paolo D'Angelo (1999) sobre cómo el romanticismo ha superado el “principio de imitación” dentro de las categorías estéticas, teorías que se habían implantado con anterioridad y ahora hacen a los pintores dudar de su efectividad o necesidad. Claro que, para este movimiento el arte debe ser un reflejo de la *verdad*, pero una distinta a la meramente visual, aquella que *imita* el mundo tal cual es. Los románticos creían que, si el arte debía ser transmisor de la verdad, “si es el arte lo que da acceso a la realidad” (117), estaría creándose una contradicción pues este principio de imitación sería incapaz de mostrarla con fidelidad²³.

Pese a todo lo que podría interpretarse, esto no significa para el romanticismo que rechace la belleza o lo poético de la naturaleza, aunque sea fuente de un *principio de imitación* cuando se habla sobre ella. Afirman por el contrario su autonomía para crear por sí sola, como una fuerza poderosa, una especie de lenguaje independiente que se transforma y no necesita *fijarse* en ninguna otra cosa. El principal problema entonces es que el artista no puede tener una actitud pasiva ante la naturaleza, porque entonces dejaría de lado la importancia de la creatividad y la conexión entre ella y el ser humano.

²³ Esta idea no es propia como tal de los románticos; la problemática de ver el arte como una reproducción de la realidad, la naturaleza, es decir, una *mimesis* para los griegos tiene sus orígenes en los debates estéticos más antiguos. Según Paolo D'Angelo este pensamiento se convierte en la base de muchas teorías estéticas hasta la fecha llegando a la descripción más aceptada en cuanto “la idea (más duradera y seguida) de que el arte se define antes que nada por relación a un dato externo al que está ligado, independientemente de cómo pueda ser la reproducción de dicho dato” (1999, 118).

La estética romántica no es una estética de la *recepción*, no es, como la mayor parte de las estéticas del siglo XVIII, una estética que tenga en cuenta, antes que cualquier otro valor, el modo en que se disfruta y se percibe el arte. Pero para una estética de la obra resulta más difícil prescindir del vínculo entre la obra y lo exterior a la obra, resulta más difícil prescindir de la imitación; la estética romántica lo consigue o bien porque modifica radicalmente [...] el nexa entre obra y mundo, o bien porque concede una gran importancia a la relación obra-autor. La estética romántica no es sólo una estética de la obra, es también una estética de la *producción*. (119, 120)

Con todo recordamos que la naturaleza mantiene una conexión -más bien diálogo- importante y fundamental con el pintor a la hora de llevar a cabo su representación, que será producto de lo que en su interior observe y siente, sin lanzarse a un simple retrato de los elementos. Por ello vemos tantos paisajes románticos diversos, aunque se esté pintando casi los mismos lugares, montañas exageradamente inmensas o precipicios demasiado profundos... todo tiene que ver con una reflexión profunda y podríamos decir, invisible, de lo que según su pintor, esconde.

Para Friedrich no era distinta esta idea. Llegó a decir, palabras que retratan a la perfección tanto lo que se ha hablado como el propio epítome del movimiento:

“The painter should not paint merely what he sees in front of him, but also what he sees within himself. If he sees nothing within, he should not paint what he sees before him.”²⁴. Esto demuestra que su obra era dominada por un sentido de lo más personal, ya no sólo sentimentalmente sino su propia visión del mundo, cómo lo concebía e interactuaba con él. Joseph Leo Koerner añade que “they used to paint what we have lost: a ruined cathedral, an antique torso, or a fragment of nature, Friedrich added an empty Northern Europe landscape, sometimes devastated, with a pietistic mysticism, a seemingly insignificant nature” (2019)²⁵.

Pese a lo que podríamos considerar más abstracto por tener en cuenta lo sentimental, el paisaje de Friedrich se valió de elementos concretos para encerrar en ellos conceptos que estaban presentes en su vida o le obsesionaban. La respuesta más obvia a esto es la muerte, constante compañera retratada a través incluso de animales, árboles u otros seres naturales.

²⁴ El pintor no debe pintar sólo lo que ve frente a él, sino también lo que ve dentro de sí mismo. Si no ve nada en su interior, no debería pintar lo que ve ante él.

²⁵ Solían pintar lo que hemos perdido: una catedral en ruinas, un torso antiguo o un fragmento de la naturaleza. Friedrich añadió un paisaje vacío del norte de Europa, a veces devastado, con un misticismo pietista, una naturaleza aparentemente insignificante.

Para 1801-1802 nuestro pintor habría cometido un intento de suicidio, unos años después (1810) de que sus primeras grandes obras llegasen a ser reconocidas. Es en este tiempo cuando dibuja, y posteriormente su hermano Christian graba en plancha de madera (woodcut), *Mujer con tela de araña entre árboles desnudos* (Fig 26) y *Mujer (con cuervo) al borde de un precipicio* (Fig 27).



(Fig 26.) Caspar David Friedrich, 1803-04.
«Hamburger Kunsthalle»



(Fig 27.) Caspar David Friedrich, 1803-04.
«Hamburger Kunsthalle»

Ambas comparten varios elementos vinculados directamente con la mortalidad que a su vez podrían mostrarnos el estado mental y emocional de Friedrich durante estos años si tenemos en cuenta ese intento fallido. También se menciona que podría tratarse de una simbología sobre la *transitoriedad*, ese cambio en un sentido vital que atravesaría respecto a sí mismo y las preocupaciones o dolencias que este le supone. Lo cierto es que son dos obras poco conocidas o al menos, poco comentadas debido a que fueron de las primeras en realizarse en comparación con aquellas posteriores que, incluyendo los mismos temas supusieron mayor impacto en el mundo del arte y la crítica. Estos dibujos son, podríamos llegar a decir, más privados e íntimos al revelar los momentos más álgidos del pintor. En cualquier caso, sería un error asumir simplemente que estas fueron elaboradas por dicho declive mental, pues la muerte como temática supone la pieza clave para el movimiento del romanticismo. Llegando a *romantizarla* de tal manera, se consideraba la razón principal para la vida en sí, “Death is -

life”²⁶, como si sólo pudiese ser experimentada y disfrutada con la sombra de nuestra muerte al lado.

En cualquier caso, el motivo inicial de su elaboración parte de unos dibujos que Friedrich había realizado en su cuaderno para, aparentemente, un libro que nunca vio la luz.

Los elementos que se disponen en común son los árboles secos, claro reflejo de la muerte y el pasar del tiempo que anula así la vitalidad.

En su primer dibujo es representado un paisaje que casi parece “atrapado” pero se siente inmenso a su vez, donde “aislar los objetos individuales en la composición y representarlos con detalles específicos [...] les da una claridad intensa que desestabiliza lo familiar y sugiere un significado sagrado oculto dentro de las formas orgánicas” (The Cleveland Museum of Art, 1995). Con ello, el espectador no termina de tener claro hacia dónde habría que mirar o qué elementos suponen ser los más relevantes para desentrañar su significado, un dilema que también parece sufrir la propia mujer con su brazo apoyado en el tronco y mirando al horizonte (por la manera de dibujar líneas horizontales en la parte inferior parece evocar un atardecer). Transmite una melancolía y conclusión indeterminada, porque nunca sabremos al parecer su propósito o identidad. De nuevo, el Museo de arte de Cleveland (1995) añade en su descripción que Friedrich ha representado “por primera vez un tema que se convirtió en leitmotiv, lo que los historiadores del arte han llamado “the drama of the self facing the universe”²⁷.

El resto de sus elementos también sugieren “la fugacidad de la vida” (Sant Louis Art Museum), como la mosca a punto de quedar atrapada por una telaraña, que se estira entre dos árboles casi cortando o rellenando la vista al horizonte. Estos animales tradicionalmente se han asociado a aspectos de muerte especialmente dentro del catolicismo (recordemos el contacto de la religión con Friedrich); la mosca es iniciadora de la peste, por tanto, de tragedias y de *aquello que se pudre*, siendo la araña similar en este caso, que atrapa la vida y los mantiene inmóviles hasta devorarlos, esperando en su tela inevitablemente a que algún animal muera en ella.

Lo cierto es que los animales adquieren una importancia dentro del romanticismo, donde las tendencias a crear una brecha o distancia entre el ser humano y la naturaleza aún participando este dentro de ella, lleva en ocasiones a la antropomorfización. Para Onno Dag Oerlemans (1994) “[...] we are too prone to anthropomorphize, to ascribe human characteristics of

²⁶ Vida es- muerte

²⁷ “El drama del yo enfrentándose al universo”

emotion or thought to animal appearance, behavior and consciousness” (3)²⁸. De esta forma nuestro pintor se valdrá de ellas para expresar diferentes pensamientos y emociones, mientras la figura humana permanece como una acompañante o aquella que se encuentra en medio de la naturaleza y se ve afectada por esta. El hombre *utiliza* los animales y los atributos que se le han querido dar para intentar comprender mejor el mundo y a sí mismo. De nuevo Onno Dag Oerlemans (1994) respecto a esto comenta que “[...] that world view which turns all that is not human into a otherness subservient to human needs” (3)²⁹.

Por ello en el dibujo comentado se utiliza la araña y la mosca, porque podría ser una ejemplificación visual de la mujer mirando el horizonte, el cómo se siente, y yendo más allá, de cuál es el espacio del hombre en el mundo, constantemente atrapado por algo más inmenso que él y que derivará en el mismo resultado: la muerte. Aquí podríamos preguntarnos, ¿la mosca somos nosotros mientras que la tela y la araña son la muerte? Como hemos dicho, no tenemos claro del todo las pretensiones de Friedrich, pero si suponemos que basadas en su reciente intento de suicidio se vinculan al fin y que, para Onno Dag “Romantic depictions of animals force us to acknowledge that animals are a kind of life in nature that is at once much like our own, and which is yet different from it [...]” (4)³⁰.

Mujer (con cuervo) al borde de un precipicio, otra clara enunciación de la muerte en relación con el ave, que se posa además en una rama muerta. Esta no será el único momento donde Friedrich represente un árbol con cuervos a su alrededor, pero siempre remitirá a la misma idea de muerte y vida, desesperanza... casi como si fuesen carroñeros. La muchacha está en la trayectoria de su alarido, donde parece triste o más bien cansada, pero también decidida a probablemente precipitarse por el abismo que tiene cerca. Otro sobrevuela el lugar, y ambos dan a la escena ese sentido que Onno Dag mencionaba; cómo los animales toman el papel de descriptores de la obra mientras las figuras humanas parecen estar simplemente a su merced. Esta idea de pérdida total de esperanza y necesidad por terminar con la vida es un eco del propio Friedrich y su momento personal.

²⁸ Somos demasiado propensos a antropomorfizar, a atribuir características humanas de emoción o pensamiento a la apariencia, el comportamiento y la conciencia de los animales.”

²⁹ “Esa visión del mundo que convierte todo lo que no es humano en una alteridad subordinada a las necesidades humanas.

³⁰ Las representaciones románticas de animales nos obligan a reconocer que los animales son un tipo de vida en la naturaleza que se parece mucho a la nuestra y que, sin embargo, es diferente de ella.

De una forma similar dentro de esa atribución de características o conceptos a animales tenemos su otro dibujo *Paisaje con tumba, ataúd y búho* (Fig 28), probablemente uno de los más ricos aunque se trate de sus últimos dibujos debido a su enfermedad. Está claro que la simbología principal es traída gracias al ataúd, a punto de ser enterrado. Encima de este nos encontramos con un búho, que casi parece sostener la luna sobre sus orejas.

(Fig 28.) Caspar David Friedrich, 1836-37.
«Hamburger Kunsthalle»



Este astro, como hemos comentado anteriormente pertenece a la noche, asociándose así a la oscuridad, el final y los espacios ocultos o liminales. El hecho de que sea este animal quien observe y casi espere no debería sorprendernos, pues el búho históricamente y en especial con la llegada del cristianismo representa la muerte, al tener ese carácter nocturno. Por otra parte, en tiempos más antiguos, también podría hablarnos de la sabiduría que el hombre parecería alcanzar por fin tras deshacerse de esa distancia entre naturaleza y el *yo*, para volverse una con ella.

Es legítimo volver a destacar brevemente que esta fue producto de la última etapa del pintor. Tras sufrir un accidente cerebrovascular que le dejó en cama con la única posibilidad de realizar dibujos, su mundo empezó a cerrarse y volverse más oscuro. Según su propio hermano Christian “The landscape is of almost insane desolation” (Wolf 2023, 88)³¹. Friedrich se encontraba en su peor momento, lleno de ansiedad y pena, donde el propio artista Zhukovsky en una visita el 19 de marzo de 1840 retrataba en su diario: “To Friedrich. Sad ruin. He wept like a child.” (Wolf 2023, 88)³², probablemente en el tiempo de un segundo ataque. Semanas después es cuando fallece, habiendo reflejado en su dibujo una perfecta alegoría que sólo podía ser suya sobre la soledad cuando la muerte es próxima, el retornar a la tierra, a la naturaleza, y su inevitabilidad.

³¹ El paisaje es de una desolación casi insana

³² A Friedrich. Triste ruina. Lloró como un niño.

Esta representación no fue única, pues el pintor realizaría otros tantos dibujos a sepia con lápiz donde aparecen los mismos elementos: aves y tumbas. Como ejemplo tenemos *Paisaje con tumbas* (Fig 29) y *Búho en la tumba* (Fig 30), ambas del mismo momento. Entendemos su obsesión con la muerte y cómo el búho, cuervo u otras aves carroñeras suponían parte de este diálogo, donde no es necesario ningún otro elemento en la composición para entender a qué se está refiriendo.



(Fig 29.) Caspar David Friedrich, 1836.
«Hamburger Kunsthalle»



(Fig 29.) Caspar David Friedrich, 1837.
«Hamburger Kunsthalle»

El hecho de que aparezcan animales donde no existe ninguna figura humana, y si la hay, esta se encuentra enterrada y por tanto no está visible, es común dentro de sus representaciones, y por extensión, del romanticismo. Las aves ya dotan de una información por sí mismas, atraen conceptos que no necesariamente deben ir expresadas por el ser humano, pues las características de unos y otros son completamente distintas, así como el significado incluso de una misma idea. Para Onno Dag Oerlemans (1994):

The Romantic representation of animal life suggests, finally, that we must move beyond the notion that every such act of representation must be anthropomorphic; we must stop thinking that whenever we imagine animal life we are necessarily projecting onto its characteristics which are the sole province of humanity. (4)³³

³³ La representación romántica de la vida animal sugiere, por último, que debemos ir más allá de la idea de que cada acto de representación de este tipo debe ser antropomórfico; debemos dejar de pensar que cada vez que imaginamos la vida animal estamos necesariamente proyectando en ella características que son competencia exclusiva de la humanidad.”

Podemos identificar en otras pinturas al óleo la presencia de animales, especialmente cuervos³⁴ y en alguna ocasión caballos, que nos lleva a otro tipo de alusiones distintas al presente estudio.

Sin embargo, dentro del mundo natural también tenemos la flora; un tipo de árbol concretamente era el más representado dentro de su paisajismo.

En primer lugar y como estado más evidente nos encontramos con el árbol seco, aquel que se encuentra cortado, caído o ha llegado a sus últimos momentos. En él se halla el ciclo mismo de la vida, ese paso hacia la muerte y en algunos casos el poder destructivo de la naturaleza.

Podemos verlo en cuadros como *Paisaje de invierno* (Fig 31), *El árbol solitario* (Fig 32) o *Roble en la nieve* (Fig 33). Todos, tanto como muchos otros, crean bajo diferentes paisajes



(Fig 31.) Caspar David Friedrich, 1811.
«Staatliches Museum, Schwerin»



(Fig 32.) Caspar David Friedrich, 1822.
«Nationalgalerie, Berlín»



(Fig 33.) Caspar David Friedrich, 1827-28.
«Nationalgalerie, Berlín»

³⁴ *El árbol de cuervos*, 1822. París, Museo del Louvre.

y climas -siendo los de invierno populares en el pintor- las etapas que atraviesa toda forma viva y por ello “pasada” al ser humano. Sin embargo, con esta idea podemos unificar otro tipo de tendencias que fueron igualmente repetidas, el árbol solitario.

En este caso y pese a que todos los seres compartimos ese mismo ciclo, la idea de establecer un solo árbol en el centro de la composición o recortando el paisaje lleva a que Friedrich nos recuerde cómo el ser humano una vez conocida la muerte terminará siendo olvidado, mientras que el árbol permanecerá incluso después de su vida pues las fuerzas de la naturaleza son más primigenias y en cierto modo *pertenecen* al mundo, mientras que nosotros somos meros pasajeros. Por ello es como si el árbol nunca muriese del todo al ser poderoso, elemento natural e inamovible. Un pensamiento interpretado desde otro punto pero que termina reuniendo en definitiva la misma idea de lo sublime.

En muchas ocasiones a estos árboles pueden acompañarlos otros elementos pese a ser su soledad el mayor punto de inflexión; figuras humanas, como en *Paisaje de invierno*, solo que empujadas pues una vez más la presencia humana no resulta importante o, desde luego, no podría ponerse al nivel de la naturaleza. Una iglesia a lo lejos en *El árbol solitario*, que desprende ese sentido religioso muy común en Friedrich. Sin embargo, el añadirla tras el árbol, recortada por él y apenas visible nos está recordando que esta espiritualidad es mucho más inmensa y se desarrolla más allá que la circularidad de la iglesia, la nueva religión siendo la naturaleza en ella misma. “[...] he was showing that it was deeper and more universal than the faith of one church” (Allison Meier 2014)³⁵.

En *Roble en la nieve* ocurre algo similar, donde el Bilbao Fine Arts Museum (2021) comenta en su apartado *Exposiciones*, que:

Para Borsch-Supan, quien se ha esforzado en descifrar el lenguaje simbólico del pintor, el roble es una alegoría de la concepción pagana de la vida. El Roble en la nieve aparece con una expresividad tan inconfundible que este investigador propone interpretarlo como una representación directamente relacionada con el ser humano. A través de las ramas caídas junto a la charca Friedrich podría querer simbolizar que la vida humana y su poder son fugaces. El cielo, la nieve que empieza a fundirse y la charca representan “el cristianismo, que históricamente sigue al paganismo”. (1973, 414)

³⁵ [...] Estaba enseñando que era más profundo y más universal que la fe de una sola iglesia.

En la misma línea podríamos añadir un cuadro que ya se ha comentado con anterioridad, *Abadía en el Robledal* (Fig 11), sin embargo de la misma manera y siguiendo estas características comentadas de religiosidad unificada a naturaleza, presencia humana, y lo más importante, la aparición del roble, tenemos *El invierno* (Fig 34). Supone un sentimiento de soledad al colocarse en lo que parece la cima de una montaña, el horizonte bañado por el mar y a lo lejos, un cementerio. La ruina gótica que relaciona ambos cuadros vuelve a la misma idea tan comentada; sustitución del sentido religioso por lo pagano de esa destructiva naturaleza, que se mantiene con los siglos. El roble casi en primer plano abarca parte de la composición, con sus ramas retorcidas nos lleva a esa categoría del árbol seco, incluso destruido en su tronco por la fuerza de los elementos -estando todos a su merced-. Es sin duda una sutil metáfora de muerte.

(Fig 34.) Caspar David Friedrich, 1826.
«Hamburg, Kunsthalle»



Con esta mención al roble precisamente entendemos que su aparición en pinturas era una de sus principales tendencias.

El roble desde tiempos remotos ha sido considerado indestructible debido a su tipo de madera, y por tanto símbolo de vitalidad y fuerza. No es de extrañar que, en ese caso, Friedrich coloque este árbol en los paisajes más remotos y álgidos, desde cementerios hasta cumbres nevadas.

Entre 1828 y 1829 Friedrich volvería a pintar robles en solitario, algo que había comenzado a hacer en sus primeros momentos de creación. *Roble en la nieve* (Fig 35), poco después que nuestros cuadros anteriores y también mismo procedimiento, demuestra que para el romanticismo alemán este árbol y su simbología resultaban ser fundamentales.

(Fig 35.) Caspar David Friedrich, 1829.
«Nationalgalerie, Berlín»



Alemania siempre ha tenido una tradición cercana a los árboles y bosques, junto a su rico patrimonio de leyendas, mitos y cuentos de hadas. Según la asociación Friedrich Graf Von Westphalen “When Christianity gradually replaced the cult of gods, the tree cult was no longer desirable, and Christian missionaries were determined to put end to it”³⁶, lo que podría explicar fácilmente esta dicotomía constante que Friedrich introduce entre el cristianismo protestante y el mayor sentido pagano, es decir, la naturaleza.

El roble para muchas sociedades primitivas simbolizaba la supervivencia, pues este le aportaba materiales necesarios en su subsistencia. Debido a su extenso ciclo natural, este árbol ante todo se ha considerado símbolo de la eternidad, permanencia y sabiduría precisamente por su tiempo en la tierra, casi como un monumento vivo. Además, varias culturas y religiones precristianas lo asociaban con algunos dioses, mitos y cultos. Como hemos comentado hace un momento, la cristianización y su entereza por acabar con estos árboles debido a considerarlos demasiado conectados al paganismo, puede llevar fácilmente en las representaciones de Friedrich a un cierto rechazo o sustitución de la iglesia por la naturaleza, a su vez que, en Alemania fue considerado símbolo nacional. Por otra parte, y más vinculados al tema que nos precede, al ser visto como una permanencia en el paisaje debate precisamente con la caducidad y mortalidad del ser humano y de todo a su alrededor. Por ello quizás, el roble en Friedrich es un pulso entre vida y muerte al mismo tiempo, siempre con intenciones de una poética sublime que arrastra al recordatorio del olvido humano.

V. Conclusiones finales

Tras haber establecido una categorización iconográfica de las diferentes posibilidades a representar sobre la muerte, podemos dar por hecho que las premisas planteadas al comienzo se alinean con el cometido de este trabajo.

Hemos discernido sobre los diversos trabajos de Caspar David Friedrich y cómo todos ellos presentan ideas o alusiones acerca de la muerte. En una mayor profundidad sobre las condiciones de su vida, un niño rodeado de fallecimientos que debió crecer a la sombra de esta, es explicable y justificable que encontrase en la pintura un camino de expresión. La

³⁶ Cuando el cristianismo reemplazó gradualmente el culto a los dioses, el culto al árbol dejó de ser deseable, y los misioneros cristianos estaban decididos a ponerle fin.

prácticamente obsesión del pintor sobre la muerte continuaría persiguiéndole durante toda su vida de unas u otras maneras, con un aparente descanso tras su casamiento. Sin embargo, esto no es del todo cierto pues, incluso en un mundo de amor Friedrich temería por lo que significaba esa infinita muerte, muchas veces expresada a través de la infinita naturaleza.

Ahondando en los comienzos del término sublime que regula todo el pensamiento romántico, Burke se planteó conceptos de belleza, curiosidad, placer o pena, todos ellos discutidos para dar forma a lo sublime. En esto, Friedrich destacó como pintor de lo sublime matemático pues si volvemos a recordar que la muerte es el epicentro de la conversación, la forma de mirar e imaginar el mundo era inmensa, misteriosa y jamás comprendida por el ser humano por su lejanía con él, igual a lo que era la muerte. Para Friedrich entonces ambas cosas se unían de las manos, porque el paisaje para expresar esto debía tener elementos que llevaran a esa oscuridad, miedo.

Se ha esclarecido que hablar de paisajismo romántico con Caspar David Friedrich es mucho más profundo y para nada unidireccional, porque en este, él encuentra su propio ser, un vacío para soltar todo lo que podía sentir; “Cierra los ojos de tu cuerpo para ver primero la imagen con el ojo espiritual. A continuación, muestra a la luz lo que has visto en la oscuridad, para que llegue a los demás, desde el exterior hacia el interior”³⁷.

El proceso de su pintura podríamos decir después de todo lo expuesto, que casi sería una especie de acto de purgación, sin desprenderse realmente de las preocupaciones y ansiedades de la muerte pero sí que *necesitando* este arte para dejar constancia de sí mismo.

En los objetivos se ha querido comprender la versatilidad de su obra y pensamiento, algo que sin duda resulta inherente dentro de la manera que tenía Friedrich en gestionar el mundo. Si entendemos que el paisaje del romanticismo es en sí mismo un caldo diverso, donde cada artista comprendía lo sublime de diferentes maneras, es lógico entender que este no puede ser analizado bajo un argumento sólido e inamovible, sino que presenta tantas posibilidades como mundos interiores y formas de observar. Por ello y si bien puede resultar una respuesta conclusa algo vaga, la pintura de Friedrich es tan admirable como desconocida.

Hemos establecido puntos de debate acerca de los motivadores en sus temas, qué representan determinadas iconografías y cómo estas podrían estar entrelazadas con acontecimientos de su vida, pero en muchos casos queda la duda sobre ellas, por ejemplo en sus últimos dibujos

³⁷ Caspar David Friedrich.

cuando la muerte ya estaba de su lado, o en el famoso *Naufragio de la esperanza*, que puede ser tanto una ilustración de su trauma familiar como la naturaleza saturniana y sublime... y al mismo tiempo, ¿no serían ambas cosas?. Una de las conclusiones más oportunas acerca de este trabajo es precisamente cómo el concepto de sublimidad y el comportamiento violento, misterioso de la naturaleza están casi al servicio del pintor y sus vivencias, porque en Friedrich es imposible explicar una sin la otra. Ya no sólo utiliza esta red de pensamiento romántica y filosofada por comprendidos como Burke o Kant, sino que la asume a su modo de vida y por ello precisamente, es por lo que sus pinturas nos resultan tan íntimas y personales, tan difíciles de afirmar que tratan sobre una u otra cosa.

En esta capacidad de traerse consigo lo sublime se encuentran realmente sus iconografías; ya sea un acantilado donde el horizonte se pierde, *Las Etapas de la vida* con la familiaridad de los barcos, una *Abadía en el Robledal* para hablar de su crisis de fe y una religión personal, o la frialdad en un *Cementerio Invernal*, siempre consigue objetivar los conceptos que desea a sus escenarios, y esto resulta ser una demostración clara de la sensibilidad humana y artística. Caspar David Friedrich no solo utilizó iconografías, sino que las reinventó y creó a su propio carácter, donde la naturaleza era todo y un paisaje romántico era más que solo sus características formales. Decidió casi mimetizar su vida con lo sublime, para así conseguir un arte que era sólo suyo y contra todo pronóstico a sus mayores temores, volverlo inmortal.

VI. Bibliografía

Vaughan, William. 1995. *Romanticismo y Arte*. Barcelona: Ediciones Destino.

Safranski, Rudiger. 2009. *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

Honour, Hugh. 1989. *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial

Burke, Edmund. 1987. *Indagación filosófica sobre los orígenes de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.

Antigüedad del Castillo Olivares, María Dolores. 1998. *El siglo XXI: El cauce de la memoria*. Madrid: Istmo.

Wolf, Norbert. 2023. *Friedrich*. Taschen.

D'Angelo, Paolo. 1999. *La estética del romanticismo*. Madrid: La balsa de la Medusa, 97, Visor Dis, S.A.

Amaro, Antony. 2019. *El paisaje sublime como arquetipo de la imaginación romántica*. Barcelona: Editorial Centellas.

Argullol, Rafael. 1983. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza y Janes Editores, S.A.

Webgrafía

Oerlemans, Onno Dag. 1994. «The Meanest Thing that Feels: Anthropomorphizing Animals in Romanticism». *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Acceso el 16 de diciembre de 2024. <https://www.jstor.org/stable/24780713>

Santiago Martín, Paula. 2007. «Sin atributos: El paisaje de Friedrich como vía de aproximación a la concepción romántica de lo humano». *Thémata. Revista de Filosofía*. Acceso el 17 de diciembre de 2024. <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/index>

Whittington, Karl. 2012. «Caspar David Friedrich's Medieval Burials». *Nineteenth-Century Art Worldwide, a journal of nineteenth-century visual culture*. Acceso el 10 de noviembre de 2024. [Whittington on Caspar David Friedrich's Medieval Burials](#)

Ferrer I Ballester, Àngels. 2020. «Caspar David Friedrich's paintings: solitude before an immeasurable nature». *WordPress*. Acceso el 12 de noviembre de 2024. [Caspar David Friedrich's paintings: solitude before an immeasurable nature – angelsferrerballester](#)

Meier, Allison. 2014. «The Romantic Symbolism of Trees». *Hyperallergic, an online arts magazine*. Acceso el 16 de diciembre de 2024. [The Romantic Symbolism of Trees](#)

Museo Bellas Artes de Bilbao. 2012. «Exposiciones: Roble en la nieve». Obra invitada al Museo de Bilbao. Texto por Gotz Czymmek. Acceso el 10 de diciembre de 2024. [Exposición: Roble en la nieve - Museo de Bellas Artes de Bilbao](#)

Severance Fund, John L. 1995. «The Woman with the Spider Web between Bare Trees». Museo de las Artes de Cleveland, Archives. <https://www.clevelandart.org/art/1995.68>

Leo Koerner, Joseph. 1990. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Estados Unidos: Yale University Press. Acceso el 16 de diciembre de 2024. <https://archive.org/details/caspardavidfried00jose/page/n3/mode/2up>

