

01036



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

POSGRADO EN ESPECIALIZACION EN
HISTORIA DEL ARTE

EL ROMANTICISMO ALEMAN,
CASPAR DAVID FRIEDRICH,
SENTIMIENTO Y ESTILO

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
ESPECIALISTA EN HISTORIA DEL ARTE

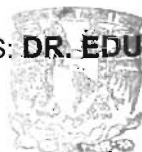
PRESENTA:

MTRA. LAURA ANDREA COUVERT ROJAS

DIRECTOR DE TESIS: DR. EDUARDO BAEZ

MEXICO, D. F.

2005



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

m 342096



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	II
CAPÍTULO PRIMERO. Romanticismo y Arte	1
1. El Romanticismo dentro de la pintura europea del siglo XIX.....	6
1.1 El Romanticismo Alemán; nostalgia y melancolía 1800-1830.....	21
CAPÍTULO SEGUNDO. Caspar David Friedrich, sentimiento y estilo.....	27
2.1 La vida del artista y características de sus obras.....	27
2.2 Análisis de siete obras del pintor	35
2.2.1 La cruz de las montañas.....	35
2.2.2 Abadía en el bosque.....	37
2.2.3 Arco Iris en un paisaje de montañas.....	38
2.2.4 El viajero contemplando un mar de nubes.....	39
2.2.5 Acanilados blancos en Rügen.....	40
2.2.6 Hombre y mujer contemplando la luna.....	41
2.2.7 El naufragio del Esperanza.....	42
CONCLUSIONES.....	44
BIBLIOGRAFÍA.....	47
CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES.....	50

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El interés por tratar de dar una explicación histórica de este movimiento artístico que tuvo sus orígenes a finales del siglo XVIII, se debe, principalmente a que el romanticismo representó una reacción contra la rigidez académica y la afirmación de una libertad absoluta. Después de la Revolución Francesa se produjo un profundo cambio social en el corto espacio de una generación. Una época de desequilibrios, guerras y revoluciones sacudió Europa, hasta que, en 1815, después de las guerras napoleónicas, se reorganizó la estructura política europea en el congreso de Viena. Sin embargo a lo largo de estos años tan agitados, la mentalidad y la ideología de las personas habían cambiado considerablemente. La valoración del individuo, del hombre que piensa por si mismo y que se siente responsable, que desde la Ilustración se había convertido en un ideal, y como tal se había reflejado en el arte del neoclasicismo, había adquirido una exaltación de signo contrario: el yo, el sentimiento subjetivo se había convertido en el nuevo contenido del arte. Lo romántico entonces, designaba lo subjetivo desligado de toda autoridad, la disolución de los límites y de las leyes clásicas entre géneros encarnó por tanto, las ideas de lo fantástico, sensible, onírico y nostálgico, la ruptura con el escenario estable de la pintura clásica, la composición de los violentos contrastes de luces y sombras aludieron a la incertidumbre de los límites naturales: el paisaje se transformó en un despertar pasional y emotivo; toda representación del entorno se vio impregnada de la interpretación personal del artista. Asimismo, en el Romanticismo se crearon nuevos conceptos que aportaron una nueva visión del mundo como el del ser incomprendido por la sociedad y el del sujeto predestinado, el del artista que ejerce su vocación libre de toda limitación o convencionalismo.

Ahora bien, el Romanticismo, cuyo carácter de individualismo, libertad, nacionalismo y democracia se proyectó en diferentes artes como en la música, la literatura y la pintura siendo esta última una de las más importantes en donde las peculiaridades propias de los artistas románticos alemanes se plasmaron en diferentes obras sobresaliendo dos grandes --

pintores por su sentimiento poético profundo que hace de ellos los verdaderos románticos, formados en Copenhague y Dresde, uno Philliphe Otto Runge (1777-1810), cuya religión de la naturaleza intenta traducir "*paisajes espirituales*", pero también autor de asombrosos retratos de su familia (museo de Hamburgo) y sobre todo Caspar David Friedrich, uno de los más importantes artistas del romanticismo alemán y punto central para la realización de este trabajo, que quizá es el uno de los mejores paisajistas románticos. La obra de arte se convirtió en "*la voz del interior*" tal y como lo formuló Friedrich, cuyos cuadros caracterizados por la melancolía, la soledad y la nostalgia de la naturaleza hacen de él un ejemplo indiscutible de este movimiento artístico.

El interés de esta investigación, radica en hacer una análisis de la obra de Friedrich a partir de siete cuadros, en los cuales dio una nueva dimensión al paisaje, al proyectar en él sus emociones, sus sentimientos, pensamientos, su mundo íntimo que es lo que da esa fuerza y unidad poética a sus cuadros. Asimismo, las obras fueron seleccionadas con base en sus paisajes que encierran gran simbolismo, y tratan temas fundamentales en su arte: el amanecer, y el atardecer, el ascender y el descender, el transformarse y el extinguirse, el nacimiento y la muerte, es decir, los ciclos elementales de la vida.

Por otra parte, en el Romanticismo alemán algunos pintores como Runge y Friedrich poseían una profunda religiosidad y aspiraban a una renovación en el arte alemán, pero en lugar de representar un tema conocido, intentaron buscar un sentimiento parejo por medio de una nueva temática: "*todo conduce necesariamente al paisaje*", esta célebre frase de Runge, frecuentemente citada, alimentó no sólo a los comienzos del Romanticismo Alemán, sino a todo el siglo XIX en general.

Asimismo mediante la recuperación de las tradiciones, los románticos alemanes perseguían una renovación de la religión y el arte que permitiría expresar una nueva percepción de la vida y la naturaleza así como una nueva penetración de la concepción del mundo. Los pintores alemanes no estaban interesados en representar la realidad visible sino en reproducir la exteriorización de sentimientos subjetivos. Sus cuadros reflejan el anhelo de Dios, el pasado, sus obras conducen al sentimiento del espectador. Por otra parte la pintura del romanticismo alemán que se desarrolló principalmente en las ciudades de Berlín, Heidelberg y Dresde, perfeccionó un meticuloso estudio de los detalles de la naturaleza y un interés por las manifestaciones fugaces generadas por la luz y por las influencias atmosféricas.

Los objetivos, desde el punto de vista metodológico, que se proponen alcanzar a través del desarrollo de este trabajo serán los siguientes: a) dar una explicación y descripción del romanticismo alemán con Caspar David Friedrich como principal exponente; b) identificar aspectos históricos, artísticos, sociales, políticos por los cuales surgió este movimiento a finales del siglo XVIII; y c) destacar los aspectos más importantes de la vida y obra del pintor alemán Friedrich haciendo un análisis iconográfico de siete de sus principales cuadros donde se identificarán las características artísticas del pintor.

Para la realización del presente trabajo, nos hemos valido también de una investigación de carácter bibliográfico que ha permitido, a partir de la descripción y análisis de las fuentes, arribar al mensaje histórico-artístico, así como político y social que subyace en ellos. Esta investigación consta de dos capítulos, en el primero se hace referencia al romanticismo: la pintura europea de finales del siglo XVIII, se dará también la explicación del romanticismo alemán mencionando aspectos como la nostalgia y la melancolía puntos claves de los artistas románticos, mencionando a Runge y Friedrich, principales representantes. En el segundo capítulo, se destacará al pintor Caspar David Friedrich máximo exponente del romanticismo alemán comentando la vida del artista, sus sentimientos y estilo, para concluir con la explicación de algunas de sus obras más destacadas.

Por último, para la elaboración de este trabajo también nos valimos de fotografías de las obras, así como de distintos documentales que nos han aportado valioso e importante material. En síntesis el principal propósito que nos animó a la realización de esta investigación fue ofrecer una visión global del romanticismo alemán, con uno de los máximos pintores alemanes: Caspar David Friedrich , así como una explicación del surgimiento del romanticismo en una época que marcó un cambio histórico, artístico, político y social en Europa.

CAPÍTULO I

1. ROMANTICISMO Y ARTE

CAPÍTULO 1. ROMANTICISMO Y ARTE

El romanticismo fue el movimiento más importante que incluyó todas las artes que florecieron en Europa a finales del siglo XVIII. Su denominación se debe a que este movimiento apoyaba una visión emotiva e intuitiva y se oponía al tratamiento mesurado y racional del clasicismo. Aunque las opiniones modernas suelen diferir acerca del vocablo “romántico” (derivada de romance, composición en el idioma <<romance>> vernáculo francés, por contraposición a una composición latina) ¹, la historia del uso del término derivada de las narraciones caballerescas medievales, el *romant* o romance, y utilizada desde el Renacimiento para denotar lo fantástico o improbable, la palabra se aplicó por vez primera en 1798, a un tipo de arte en la definición de poesía “romántica” dada por el crítico de arte alemán Friedrich von Schlegel (1772-1789) en *Athenaeum*, la revista que editaba con su hermano August Wilhelm (1767-1845). Muy pronto adquirió uso normal en Alemania para describir la clase de arte y literatura respaldada por los hermanos Schlegel: una literatura que insistía en lo subjetivo y fantástico y tomaba como señales distintivas el arte de la Edad Media y una obsesión por la naturaleza silvestre, no cultivada. Los hermanos Schlegel consideraban que el romanticismo era moderno en su sentido más amplio, y aplicaban el término a toda la edad postclásica. Con este sentido la palabra llegó por vez primera al público no germánico a través de la obra *De l'Allemagne* (1813), de la escritora francesa Madame de Staël (1766-1817). Como observó el poeta inglés Coleridge, esta obra hizo que el público británico (al igual que el francés) se “...familiarizara con el hábito de distinguir las creaciones de la antigüedad con el apelativo de clásicas; y las de los tiempos modernos, con el de románticas”.² El romanticismo se consideró entonces primeramente como una resurrección del *ethos*, fundamentalmente moderno, espiritual y fantástico de la Edad Media, que había sido alterado por la regresión pagana del Renacimiento materialista. Y si *la modernidad* contenía una censura implícita del presente,

1. Hugh Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 2002, p.12

2. Menene Gras Balguer, *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona, Montesinos, 1990, p. 67

su corolario sería una visión irónica antiheroica del mundo contemporáneo. En ambos sentidos, el vocablo se convirtió en un grito de combate durante la década de 1820, particularmente en Francia.

La atracción del concepto de romanticismo se vio realzada grandemente por las circunstancias en que surgió, ya que era tiempo, pensaban los románticos, de mejorar la sociedad, erradicando las viejas convenciones corruptas.

Por otra parte, el idealismo mítico de los primeros románticos alemanes estuvo inspirado por las filosofías trascendentales desarrolladas por J. G. Fichte (1762-1814), F. W. Schelling (1775-1854), a partir de “*Las Críticas*” de Kant (1724-1804). Tal dirección se vio universalmente más estimulada por una serie de acontecimientos políticos. La decadencia de la revolución francesa de 1789, al pasar al reinado del terror y a la subsiguiente dictadura de Napoleón, pareció a muchos, en particular fuera de Francia, una negación a la fe profesada por la Ilustración del siglo XVIII, en la capacidad de la pura razón y del sentimiento natural para barrer las injusticias y las supersticiones intelectuales y políticas; se podía añadir también que la Revolución Industrial que trajo consigo males sociales que abrigaron serias dudas sobre los beneficios del progreso material. Sin embargo, aunque durante las postrimerías del siglo XVIII, la industrialización había cobrado fuerza en Inglaterra y había sido el tema de algunas de las más elocuentes protestas de Blake, no fue hasta la década de 1830 cuando los efectos del progreso industrial se convirtieron en motivo de amplia preocupación social.

Ahora bien, el vocablo “romántico” tiene una aplicación positiva, puesto que podemos apreciar cuan íntimamente están relacionadas las tendencias pictóricas predominantes de ese período, con las características que entonces se ensalzaban como románticas. El individualismo y la intuición fueron preocupaciones fundamentales, en especial para Blake y Goya. La obsesión por las cualidades evocadoras de la naturaleza dio nuevo ímpetu a la pintura paisajista, lo que se refleja en la obra de Turner (fig.1), Girtin, Palmer, Friedrich, Runge y Corot (fig.2). El entusiasmo por la Edad Media alentó una resurrección a gran escala del arte prerrafaelista por los *nazarenos* alemanes y dio renovada fuerza al interés por el gótico en la arquitectura, principalmente en Inglaterra, en donde el adalid de este movimiento fue el A. W. Pugin (1812-1852). De igual forma, la “ironía romántica” formulada por Friedrich von Schlegel, que nacía de la contradicción que sentía el romántico



fig.1 Turner, *Tormenta de nieve: vapor frente a la boca del puerto*. 1842



fig.2 Jean- Baptiste Camille Corot, *La ráfaga de viento*, hacia 1865-1870

entre el idealismo sin límites y la realidad de su situación, parece reflejarse en un nuevo tipo de subversión pictórica. Esto resulta ya patente en la fantasía satírica de Goya, pero fueron los franceses los que llevaron esta tendencia más allá, en el ambiente de anticlímax que siguió a la derrota definitiva de Napoleón en 1814. Pinturas como la fantasía nihilista de Delacroix *La muerte de Sardanápalo* (1827; Louvre, París) parecía burlarse de todas las nociones convencionales de moralidad y decencia en su tratamiento de los temas. Resulta significativo que este período presenciara también el establecimiento de esa forma persistente de burla de lo heroico que es la caricatura política, que con tanta brillantez explotó el satírico inglés James Gillray (1757-1815).

Ahora bien dentro del Romanticismo existieron algunas tendencias pictóricas predominantes. Aunque los estilos iban de la extrema linealidad de los alemanes hasta el realismo extremo con el que tratan sus temas los franceses, había en ambos casos una intensidad peculiar, un estado de conciencia exacerbada que a veces era visionaria, y otras veces era sencillamente sensual. En ambos casos, también existe un interés predominante por el color: ese emotivismo tan zaherido por los teóricos del neoclasicismo, como Winkelmann (1717-1868). Runge, Delacroix y Turner se interesaron profundamente por la teoría del color, tanto por su potencial simbólico, como por la creación de efectos más vibrantes. El interés por la asociación, patente en este caso, condujo también a la simulación de estilos y tiempos y lugares remotos, ya fuera para acentuar efectos o censurar el momento presente en el caso del resurgimiento medieval. La proliferación de alusiones estilísticas estuvo equiparada por el desdén respecto a las distinciones tradicionales entre los distintos tipos de arte. La pintura histórica perdió su anterior supremacía moral y el paisaje fue considerado por muchos como la forma de arte más importante.

Aún cuando es posible rastrear elementos románticos en algunas obras de arte de la mayoría de las épocas, las postrimerías del siglo XVIII presenciaron el nacimiento de unos precursores más concretos de este movimiento histórico. A pesar de los esfuerzos de Winkelmann un defensor, obsesivo y radical, casi un "propagandista" del arte griego la emulación de la "noble sencillez y la grandiosidad serena" del arte griego, nunca fue algo más que un ideal abstracto, y aunque promovió un acercamiento hacia la sencillez y la concisión, no fue nunca capaz de suprimir por completo otras tendencias más expresivas. En la misma ciudad de Roma, que fue centro del resurgimiento clásico, floreció un círculo

de artistas que reforzaron un sentido barroco de lo megalomaniaco y extraño, fundando sus escenas en las exageraciones existentes en la obra del pintor napolitano del siglo XVIII Salvatore Rosa (1615-1763), y de algunos maestros supervivientes del capricho arquitectónico, como Giovanni Paolo Panini (1691-1765). El miembro más influyente y notable del círculo romano fue el arquitecto Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), veneciano que se afincó en Roma en 1740, y fue conocido por sus grabados de antigüedades romanas, así como sus fantasías en enormes interiores oscuros: *Las Prisiones imaginarias* (fig.3). Para el *connoisseur* inglés Horacio Walpole (1717-1797), estas escenas, con su exageración de tamaño y su claroscuro, se podían resumir con la palabra “sublime”, y el uso de ésta fue típico de la reacción contemporánea. Porque después de que otro *connoisseur*, Edmundo Burke (1729-1797) publicara su “*Investigación filosófica dentro del origen de nuestras ideas de lo sublime y bello*” (1757), este vocablo había adquirido una nueva dimensión. De considerársele una clase de extrema belleza, lo sublime pasó a significar exactamente lo opuesto. Porque Burke explicó *que mientras el sentido de la belleza procedía de los sentimientos de amor y de atracción, el de lo sublime derivaba de los sentimientos de odio y repulsión*. El hecho de que experimentemos la *representación* de algo horrible o avasallador en lugar de la cosa real, hace que tales sentimientos se transformen en una sensación de reverencia. Los efectos “sublimes” de Piranesi fueron emulados por muchos otros artistas que llegaron a Roma, principalmente por Claude-Joseph Vernet (1714-1789), que comenzó a añadir naufragios y otras escenas tormentosas a su repertorio a la manera de Claude Lorraine (1600-1682) pintor y grabador francés, extraordinario paisajista, su obra (fig.4) tiene como objetivo la plasmación ideal de la naturaleza, que consigue gracias a los efectos de la luz y Hubert Robert (1733-1808), quien hizo populares en Francia las pinturas de ruinas evocadoras (fig5). Fue un pintor formado en la tradición francesa, Philipp-Jacques de Louthembourg (1740-1812), que llevó estos paisajes a Inglaterra cuando se estableció en Londres, tras dejar París en 1771. El interés de Louthembourg por el efecto dramático fue explotado al máximo cuando trabajó en el teatro de Drury Lane como pintor de escenarios (1773-1781). Mas tarde montó su propio y pequeño teatro el Eidophusikon, en el que las pinturas se realizaban con secciones móviles, cambios de luces y efectos sonoros, un precursor de los dioramas y panoramas que fueron tan populares al comienzo del siglo XIX. El ilusionismo de Louthembourg prestó un fuerte

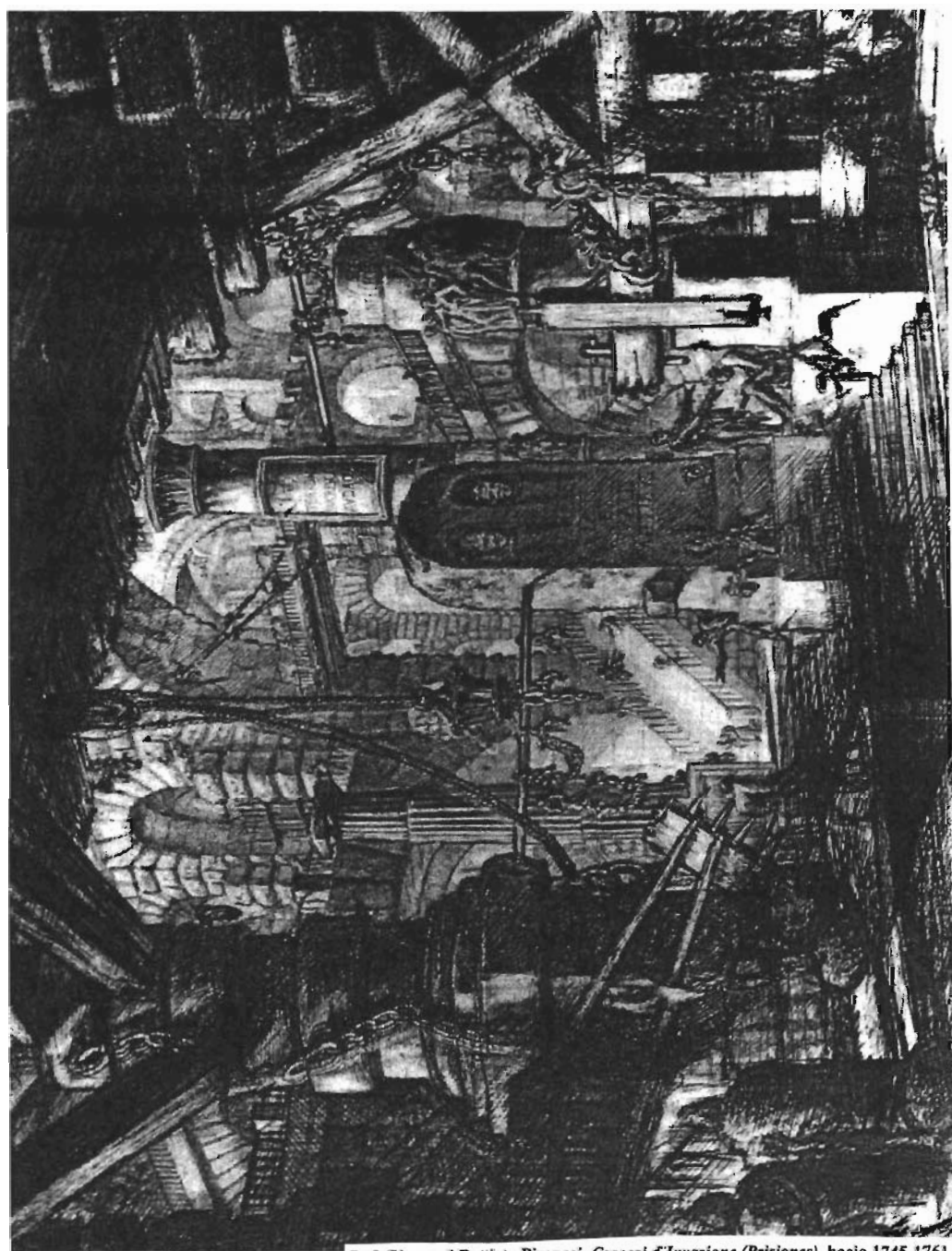


Fig.3 Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invasione (Prisiones)*, hacia 1745-1761

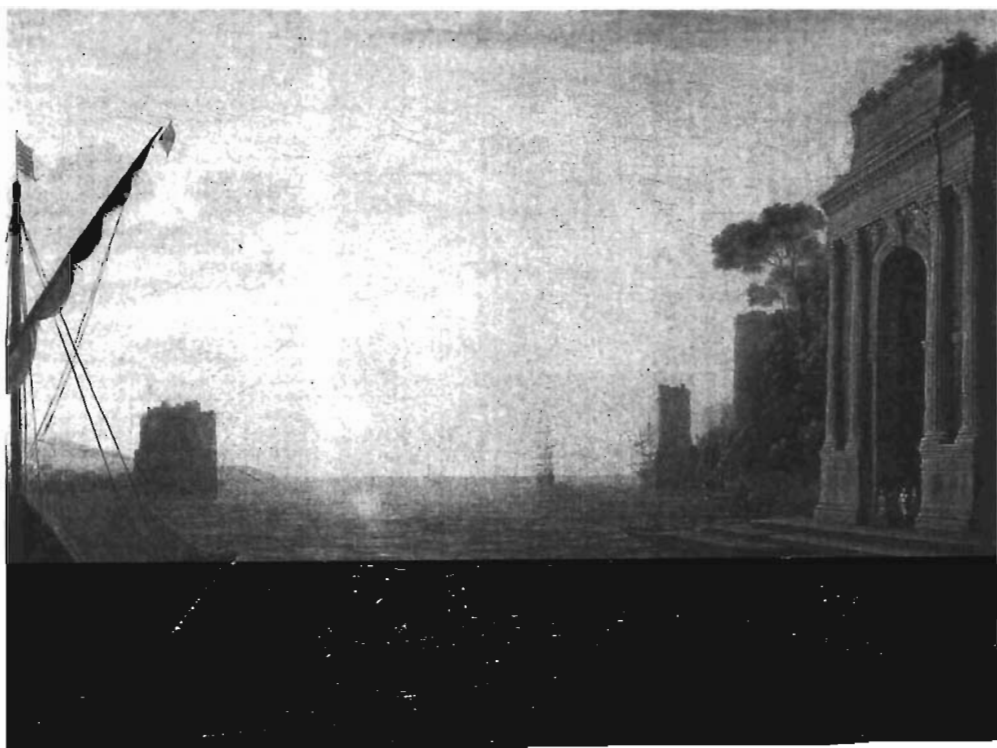


fig.4 Claude Lorraine, *Puerto de mar con sol nascente*, 1674



fig. 5 Hubert Robert, *La puerta octaviana en Roma*, s.f.

impulso a la pintura dramática de paisajes en Inglaterra, y ejerció una influencia particular en la obra de Turner.

La preocupación por el efecto sublime se desarrolló también entre los pintores de figuras que fueron llegando a Roma, particularmente después de los años 1770. Para estos, los grandes frescos de Miguel Angel constituían el punto de partida, sobretodo para John Henry Fuseli (1741-1825) y sus colegas, el escultor sueco Johann Tobias Sergel (1740-1814), y el pintor de historia danés Nicoli Abraham Albidgaard (1743-1809).

Si lo sublime estaba inspirado en gran medida por el arte actual y el antiguo de Roma, Inglaterra fue el marco de otra reevaluación estética, que alentaba lo *informal* en el arte. A través de los escritos de aficionados como William Gilpin (1724-1804), Sir Uvedales Price (1747-1829) y Richard Payne Knight (1750-1824), el vocablo “pintoresco” comenzó a aplicarse a esas sensaciones placenteras que se experimentan frente al arte y la naturaleza que no son lo suficientemente fuertes para considerarlas bellas ni sublimes, pero que se consideran dignas de interés. Entre estos teóricos, Gilpin era quien tenía la idea mas clara de lo que constituía lo pintoresco, propugnando una amalgama de las características de los paisajes holandeses y los de Claude Lorraine e insistiendo muy particularmente en que debía haber una “variedad” en el primer plano (como la que ofrecían rocas, casas rurales, o alguna escena familiar de campesinos y ganado), y como contraste un fondo tranquilo. Otros teóricos se ocuparon más de las virtudes evocadoras de lo pintoresco en lugar de formular reglas precisas. Pero, por mucho que pudieran diferir estos criterios, el concepto estimuló un mayor aprecio de lo irregular y lo accidental.

En la pintura lo pintoresco tuvo su mayor efecto en la reforma de la visión topográfica, es decir en la descripción de un paisaje específico. El cambio se puede apreciar en el medio artístico preferido por los ingleses para todos estos trabajos, la acuarela. Un consumado artista de este género, como Thomas Sandby (1721-1798), quien comenzó su carrera trabajando en una topografía militar, concluyó pintando ricas y evocadoras escenas del bosque de Windsor. Pero el más penetrante de todos los pintores paisajistas fue John Robert Cozens (1752-1797). Hijo de Alejandro Cozens (1717-1786) (artista recordado por un sistema de inventar nuevas composiciones a partir de manchas lanzadas al azar), John Robert interpretó los paisajes montañoses y las colinas de Italia central y meridional, con una sensibilidad casi dolorosa. Vease, por ejemplo su *Vista desde Mirabella* (1782, Museo

de Victoria y Alberto, Londres). Su percepción de los matices de luz había de ejercer una gran influencia sobre una generación más joven de acuarelistas, particularmente sobre Thomas Girtin (1775-1802) y J. M. W. Turner.

A finales del siglo XVIII, el vocablo “romántico” llegó a utilizarse cada vez más para aquellos efectos cuya intensidad se estimaba que trascendía incluso lo pintoresco. También fue utilizado el término para las escenas postreras de las regiones lacustres pintadas por Thomas Gainsborough (1727-1788), como *Paisaje rococó* (Galería Nacional de Edimburgo, Escocia). Aunque las postrimerías del siglo XVIII presenciaron un movimiento cada vez mayor hacia lo emotivo y lo evocador, no fue hasta la década de 1790 cuando estas virtudes se generalizaron como principales dominadores. Aún cuando los efectos de este cambio pueden encontrarse en todas las artes, quien más lo sufrió fue la pintura, considerada entonces la más romántica de las artes visuales, debido a que dependía de la evocación para sugerir impresiones tan intangibles como el tono y el ambiente imperante. En este sentido, contrastaba vivamente con la presentación “clásica” de la forma tridimensional por el escultor.

1.1 El Romanticismo dentro de la pintura europea en el siglo XIX

Antes de la formulación de ninguna teoría romántica de las artes en Alemania, en Inglaterra y en España surgieron dos grandes artistas, completamente independientes entre sí, que hicieron de lo visionario una característica principal de sus obras. En este sentido y solo en este sentido, podemos comparar a William Blake (1757-1827) con Francisco de Goya (1746-1828). Porque mientras Blake (fig. 6) consideraba sus visiones como una forma de revelación divina, Goya en cambio, exploraba el lado más sombrío de su imaginación creadora sin intentar ninguna interpretación.

La declaración de Blake de que “el talento piensa; el genio ve” trazaba una distinción clara entre la deducción racional y la penetración del genio creador. Durante toda su vida, Blake libró batallas contra los “establecedores de leyes”, ya fueran políticas, ya religiosas, ya artísticas. Creyendo que “una sola ley para el león y para el buey es opresión”, defendió la necesidad que el individuo siguiera sus propias convicciones internas, en lugar de obedecer las regulaciones hechas por otros. En cuestiones de arte, esto le condujo a atacar el sistema



fig. 6 William Blake, *Beatriz hablando de Dante dentro del carro*, hacia 1824-1826

de educación académico, particularmente las enseñanzas de Sir Joshua Reynolds, primer presidente de la Real Academia de Artes de Londres, que había propuesto un conjunto de preceptos generales para los pintores en su obra *Quince Discursos* (1769-1770).

La naturaleza radical de los puntos de vista de Blake sobre la libertad individual concordaba con la oleada de opiniones liberales que surge con la revolución francesa. Durante los años de 1780, se unió a reformadores tales como William Godwin y Mary Wollstonecraft (la propugnadora de los derechos de la mujer), y sus propios libros proféticos, el meollo de su producción artística, estuvieron profundamente comprometidos con los problemas sociales y políticos de su época. El dar a este celo reformista la forma de profecías no era desusado en aquellos tiempos; había otros muchos emuladores de los profetas del Antiguo Testamento que habían surgido en pos de la Revolución, como por ejemplo, la milenarista Joanna Southcott. Blake difería, sin embargo, de los demás profetas de la época en que asociaba el arte con la experiencia religiosa. Para él, incluso Jesucristo fue un artista, que actuó “por impulsos; no reglas”. La naturaleza deliberadamente arcaica de sus propias pinturas y poemas casaba con su opinión de que eran fruto de la revelación divina; menospreciaba la mundanidad de la perfección aprendida. En materia pictórica, esto le llevó a rechazar la pintura al óleo a favor de una pintura más primitiva y rigurosa de pintura al temple, al que llamaba “fresco”.

Aunque expresaba una independencia creciente de pensamiento, el estilo pictórico de Blake estaba relacionado con muchos de los intereses contemporáneos. Sus primeras acuarelas de temas históricos religiosos, como las escenas de *La Historia de José*, expuesta en la Real Academia en 1785 (Museo Fitzwilliam, Cambridge), compartían el sentimental neoclasicismo de su amigo John Flaxman (1755-1826). Como Fusch y otros pintores históricos imaginativos de aquel período Blake sentía una gran admiración por el vigor de las creaciones de Miguel Angel. Esto se aprecia con suma intensidad en la serie de grandes estampas que hizo durante los años de 1870. Superficialmente, la concisión y la fuerza de estos diseños tiene afinidades con el arte “heroico” de la década de 1790 en otros lugares, --

como la obra *La Muerte de Marat* de David (Museos reales de Bellas Artes de Bélgica), y los esbozos del alemán J. A. Carstens (1754-1798). Pero Blake no poseía nada del humanismo de estos artistas clasicistas.

Ahora bien, mientras Blake evolucionaba poco a poco desde lo poético hasta lo profético durante los años de 1780, las tendencias visionarias de Goya (1746-1828) surgieron en los primeros años de 1790 con poco prelude. Antes había seguido con éxito una carrera profesional como diseñador de tapices para la corte española y como retratista de moda de Madrid. Tampoco sus incursiones en el mundo de lo imaginativo afectaron su situación social, continuó al servicio de la monarquía hasta la última década de su vida, a partir de 1799, como pintor de cámara del rey.

Los dramáticos cambios experimentados por el arte de Goya en los años de 1790 pudieron haberse debido en parte, a su sensibilidad ante la cambiante situación de España; la decadencia del gobierno tras la ascensión al trono de Carlos IV en 1788 y la creciente amenaza de la Francia revolucionaria, que culminó con la invasión de 1808. En verdad los retratos de Goya adquirieron un tono más sombríos en los años de 1790; su vasto y grandioso retrato de grupo, *La Familia de Carlos IV* (1801; Prado, Madrid), (fig.7) es tan sincero en la caracterización del ineficaz rey y de su rapaz esposa, que parece abordar la caricatura. Pero una causa más profunda de la evolución experimentada por Goya fue la grave enfermedad que sufrió en 1792, que lo debilitó durante varios años y que lo dejó permanentemente sordo. Esta experiencia traumática y el aislamiento subsiguiente parece que le hicieron más introspectivo. Poco después de su enfermedad ofreció a la Academia de Bellas Artes de Madrid una serie de vigorosas sátiras sobre las ceremonias religiosas y las supersticiones, como *El Entierro de la Sardina* (1793), (fig.8) Academia de San Fernando, Madrid), que debía haber pintado para hacer observaciones que no tenían cabida en las obras de encargo, y en las que la fantasía y la invención no tenían límite. Pero fueron *Los Caprichos* (1797) aguafuertes nacidos de una imaginación feroz los que mostraron su tormenta interior en pleno vuelo. La lámina *El sueño de la razón produce monstruos* puede tomarse como el *leitmotiv* del conjunto; muestra al propio Goya que entra en acción involuntariamente, espoleado por las criaturas de la noche. En estas como en las demás obras de la serie, Goya añade aguainta al agua fuerte, para combinar los tonos sombríos con el detalle sensitivo, además, “hay una Goya especialmente romántico por el uso del



fig. 7 Francisco José de Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800



fig. 8 Francisco José de Goya. *El Entierro de la Sardina (escena de carnaval)*, hacia 1808-1814

color y la introducción de lo fantástico, que nunca siguió el estilo de los davinianos, sino que buscó un estilo propio, ajeno a las tendencias y corrientes de su época”.⁴

Durante sus últimos años, Goya continuó explorando su imaginación y creó otra serie de fantasías, *Los Proverbios* (1815-1824), y cosa más extraordinaria aun, una serie de murales para su casa en las afueras de Madrid.

En 1824, Goya abandona España para concluir sus días en Francia, como gesto contra las brutales acciones cometidas por el rey Fernando VII.

Por otra parte, en Francia, el primero en responder a las manifestaciones emotivas-románticas, fue Théodore Géricault (1791-1824) . Alumno del pintor de animales Carle Vernet (1758-1836) y del pintor histórico P. N. Guerín (1174-1883), anudó ambos géneros en sus primeras piezas ecuestres de gran tamaño que presentó en el Salón: *Oficiales de la Guardia Imperial* (1812: Louvre, París), y *El Coracero herido* (1814; Louvre, París). El primero de estos cuadros está lleno de ardor y movimiento, pero el segundo, pintado en el momento de la derrota francesa, luce pinceladas pastosas de denso color que contrastan con el diseño moderado. Su tono sombrío habría de permanecer como nota constante de las obras posteriores de Géricault. El ambiente general de anticlímax realzó la inquietud personal de Géricault; tras abandonar el proyecto de convertir un tema moderno, la “*Carrera de los caballos sin jinete*”, en un diseño clásico mientras cursaba estudios en Roma (1815), volvió a Francia y se consagró a cultivar temas de actualidad. Cansado de lo heroico, pasó a cultivar el sensacionalismo del crimen y del escándalo. *La Balsa de la Medusa* (1819, Louvre, París), en amplio lienzo con el que pretendía hacerse célebre en el Salón de 1819, fue una monumentalización de incompetencia ministerial.

La Balsa de la Medusa (fig.9) muestra el macabro final de un naufragio motivado por el desatino del capitán de una nave francesa. El diseño, con una compleja pirámide de figuras rigurosamente estudiadas, fue un *tour de force* académico. Sin embargo, se separaba de las convenciones de la pintura histórica por pintar una escena sin héroe, y por representar el conjunto con una espeluznante palidez, más repulsiva que catártica, es decir, más se ocupa -

4. Menene Gras Balguer, op. cit., p.128

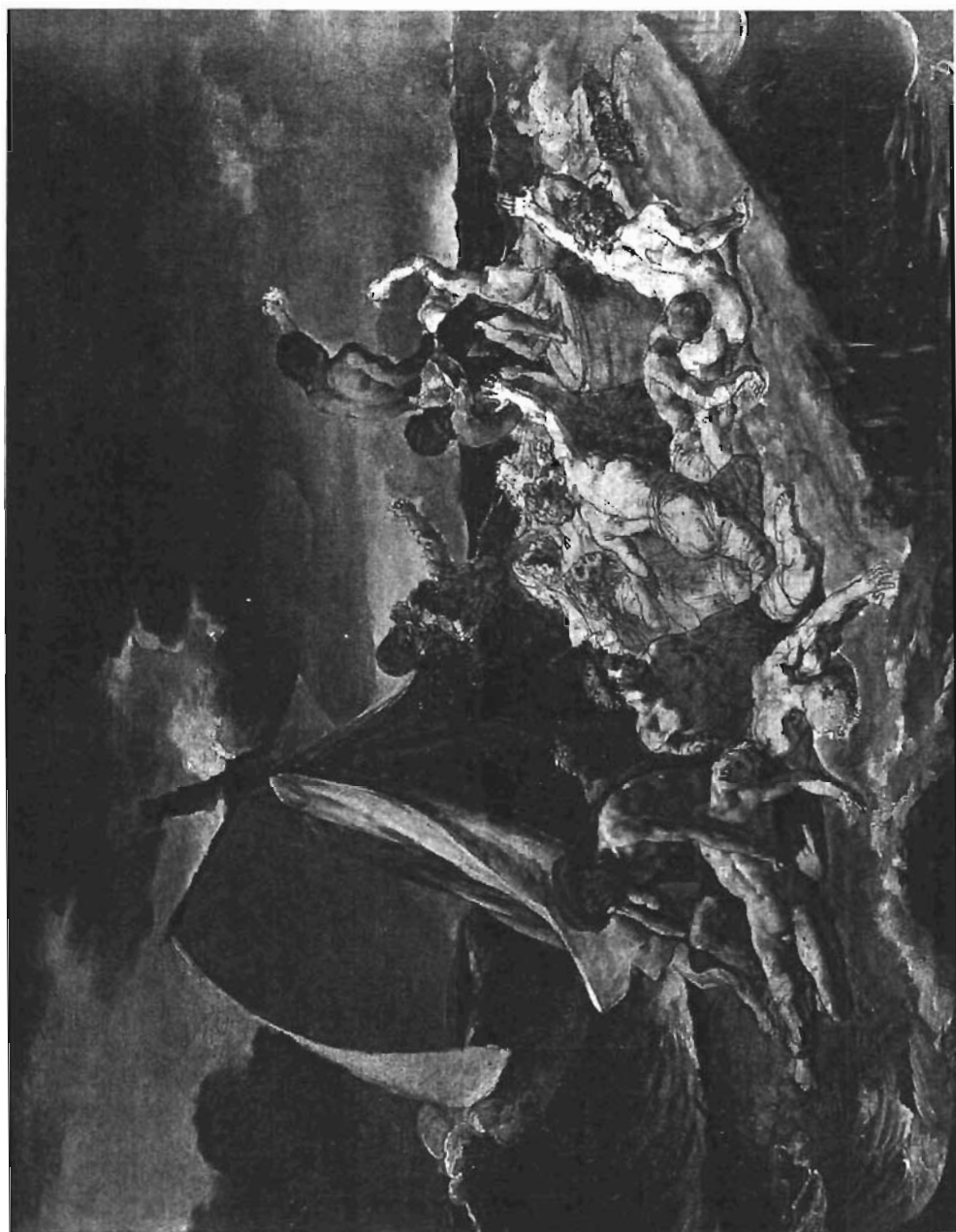


fig. 9 Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, hacia 1818-1819

del estado de la materia muerta que de un desahogo emotivo del pintor. “ La formas de Géricault resaltan en el lienzo, modeladas con cambiantes contrastes de luz y sombras, superponiéndose bruscamente los pigmentos claros y oscuros”⁵

Disgustado por la tibia acogida dispensada a su obra, Géricault no intentó ninguna otra *grande machine* en su corta vida. Sin embargo, continuó explorando los aspectos desconcertantes de la vida moderna con una composición poco común, especialmente en sus litografías de obreros y de vagabundos de Londres (que visitó en 1812), y en algunos retratos de enfermos mentales pintados por encargo de un médico amigo suyo. En el sentido de que Gericault ponía frente a su espectador una realidad poco familiar, aunque fuera desagradable, compartía aún el enfoque moral del pintor de historia clásico. Pero incluso este aspecto fue puesto en tela de juicio en los años 1820 por Eugene Delacroix (1798-1863). Aunque se le considera el sucesor de Gericault, Delacroix raras veces se ocupó de la Francia moderna y prefirió en cambio el exotismo y la fantasía ya explorados por pintores tan favorecidos por la corte de Napoleón como, A. I. Girodet-Troison (1767-1824) y P. P. Prud'hon (1758-1823). La obra de Delacroix *Matanza de Quíos* (1824; Louvre, París), (fig.10) que representa un episodio de la guerra de independencia griega, puede que fuera un tema de actualidad, pero también era exótica en su escenario. El desenfado y el desaliño pictórico de que se ha acusado a esta obra no fueron nada comparados con los de la contribución principal de Delacroix al Salón de 1827, *La Muerte de Sardanápalo* (Louvre, París). Esta fantasía sobre el clímax de una obra teatral de Byron, muestra al famoso monarca oriental contemplando desapasionadamente cómo se amontonan en torno suyo sus bienes y sus concubinas, que se debaten desesperadas ante la inmolación general. Pintado con colores cálidos brillantemente contrapuestos, su amoralidad y su subversiva condición pictórica le acarrearón la censura oficial. No hay duda de que su alegoría, auténticamente moderna, aún cuando un tanto ambigua, celebrando la revolución de julio de 1830, *La Libertad guiando al pueblo* (1831; Louvre, París), fue cuidadosamente pensada para el gobierno de Luis Felipe le proporcionó buena cantidad de encargos oficiales y le permitió asimismo, acompañar a una misión diplomática en Marruecos en 1832. El aumento de la sensibilidad al color que obtuvo en este viaje le ---

5. Hugh Honour, op. cit., p.16

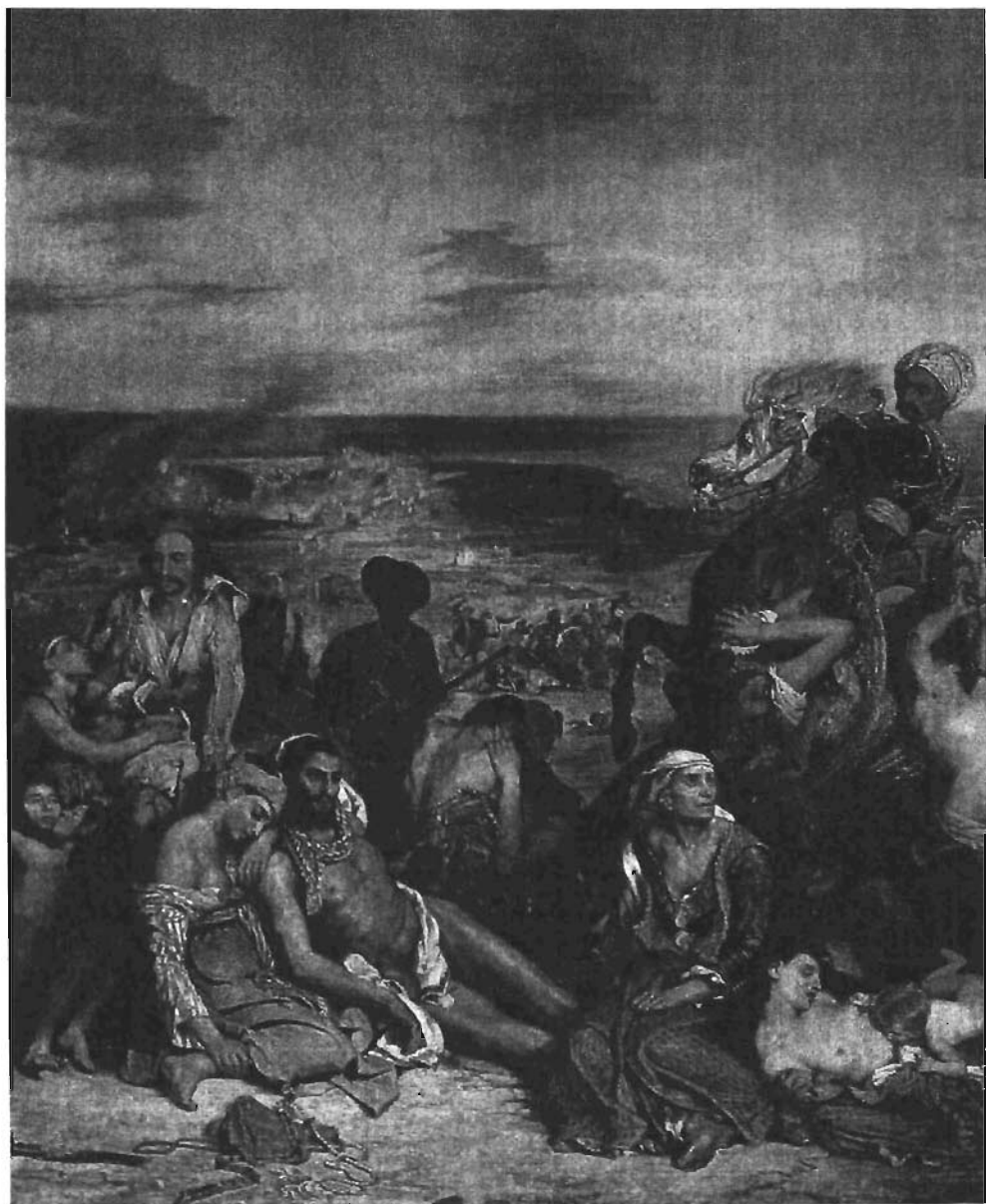


fig. 10 Eugène Delacroix, *La matanza de Quíos*, 1824

ayudó a captar el tedio del harén en *Mujeres de Argel* (1834: Louvre, París), (fig.11) obra que como apuntó Baudelaire, era claramente significativa para la condición de las “Madame Bovary” de Francia de aquella época. A pesar de esas insinuaciones, Delacroix alcanzó en los años de 1830 una posición de absoluto desdén frente al mundo moderno y dedicó todas sus energías a la solitaria tarea de convertirse en un pintor de murales. En sus decoraciones de edificios ministeriales e iglesias, que culminaron en la sosegada poesía de *Jacob luchando con un ángel*, en la iglesia de San Suplicio de París (1856-1861). Solo en su constante exploración de las vibraciones del color siguió siendo romántico. Para la década de 1830, la pintura histórica en Francia estuvo representada popularmente por artistas como Paul Delaroche (1797-1856), quien se especializó en plasmar escenas del pasado tan funestas y desgarradoras como *Los príncipes de la torre* (1831; Louvre, París), con minucioso detallismo, aparentemente exacto.

Aunque la mayor parte de los pintores de figuras románticos simpatizaron con la fantasía y la espiritualidad del gótico, el período romántico también supuso un intento de resucitar con mayor amplitud los principios pictóricos propios de la Edad Media. Como le ocurrió a Blake, fue la emulación de la pureza griega lo que primero condujo a una apreciación completa del primitivismo del gótico.

Por otra parte, la reacción cada vez más intensa frente a los cambios, que se produjo tras la Revolución Francesa estimuló una visión nostálgica de la “Edad de la fe”.

En la región del Rin en Alemania, los primitivos pintores flamencos y alemanes fueron redescubiertos y coleccionados por los hermanos Boiseree, que más tarde habrían de estimular la terminación de la catedral de Colonia de acuerdo con los planos del siglo XIV.

Ahora bien, entre los discípulos de David, Jean Auguste Dominique Ingres (1798-1867) se vio rotundamente censurado por su goticismo cuando expuso sus tres retratos de miembros de la familia Rivière (Louvre, París) y el hierático *Napoleón I en el trono imperial* (Museo del ejército, París) en el Salón de 1806. Pero su estilo disfrutó del apoyo de la emperatriz Josefina, y fue en la corte imperial en donde se sentaron los cimientos del que más tarde vino a ser conocido como *style troubador*. El mismo Ingres, a pesar de su predilección por el arte griego, volvió a los temas medievales de vez en cuando a lo largo de su vida, a la vez que los brillantes colores y las sinuosas líneas de su estilo muestran una permanente deuda con el arte gótico.

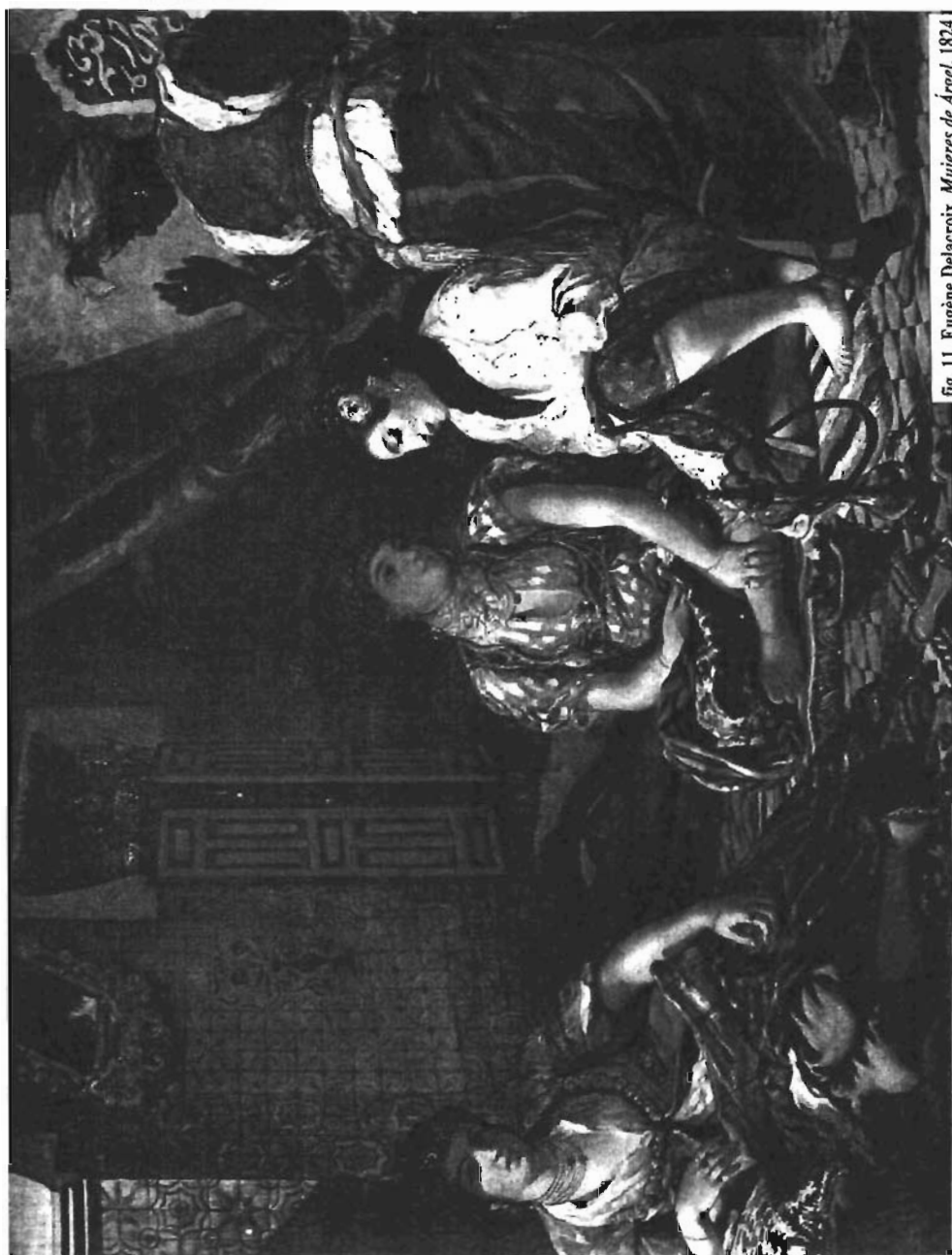


fig. 11 Eugène Delacroix. *Mujeres de Argel*. 1824

Sin embargo, fueron los *nazarenos* alemanes quienes protagonizaron la restauración de mayor alcance. El movimiento fue originalmente un “Gremio de San Lucas” formado en 1809 por seis estudiantes de arte en Viena para restaurar la verdad, la pureza y el carácter del arte prerrenacentista. Los miembros más importantes del grupo marcharon en 1810 a Roma, donde vivieron dos años en un convento deshabitado, herméticamente confinados en un mundo de su propia fantasía, esperando hacerlo real mediante la pintura. Junto con los anteriores “primitivos” neogriegos del estudio de David, los nazarenos, así denominados por su vestimenta medieval, representan el comienzo de ese modelo ahora tan familiar, de los grupos escindidos de vanguardia. Y como ocurre en todos estos grupos, el éxito modificó su radicalismo. El primer período estuvo dominado por el imaginativo y apasionado Franz Pforr (1788-1812), quien pintó escenas caballerescas medievales como Rodolfo de Habsburgo y el sacerdote (1810; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt del Main), vistas con una ingenuidad radical. Tras su muerte, trágicamente prematura, el movimiento nazareno se volvió, bajo la influencia de su íntimo amigo Johan Friedrich Overbeck (1782-1812), hacia una piedad sencilla, y su acentuación, a lo Durero, del carácter en la composición pictórica se convirtió en una versión esquematizada del primitivo estilo de Rafael, evidente en la obra didáctica más importante de Overbeck: *El triunfo de la Religión en las Artes* (1830-1840; Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt del Main). De esta manera, el arte nazareno se convirtió en un modelo para el arte del resurgir católico internacional que floreció durante las décadas inmediatas a la caída de Napoleón. En Francia fue emulado por pintores religiosos como Jean-Hippolyte Flandrin (1809-1864). En Inglaterra, el estilo de Overbeck fue muy elogiado y adaptado a los gustos ingleses por el arquitecto, J. R. Herbert (1810-1890). También obtuvo la aprobación, más matizada del restauracionista anglo-católico William Dyce (1806-1864), cuya combinación de medievalismo y naturalismo prefigura la de los prerrafaelistas.

Mientras tanto, el movimiento también estaba encauzado hacia un restauracionismo más secular por Peter Cornelius (1783-1867), quien se unió a él en Roma en 1812. Bajo la égida de este artista aspirante a la monumentalidad, el grupo pintó una serie de escenas, *Historia de José* (1815-1816; Galería Nacional de Berlín), en una estancia del hogar del cónsul de Prusia en Roma, Salomón Bartholdi. Pintada a la manera del *Quattrocento* y resucitando la técnica del fresco verdadero, esta obra produjo gran respeto en Roma. También condujo a

la adopción del estilo restauracionista como la forma oficial de arte monumental en Alemania, especialmente en Munich, adonde Cornelius fue llamado por el príncipe heredero Luis de Baviera en 1820, y donde decoró la Gliptoteca (las decoraciones fueron destruidas posteriormente) y la Ludwigskirche, con un Juicio Final (1836-1839). Aunque estaba dotado de verdadero talento dramático, que surgía ocasionalmente, como en los esbozos al estilo de Durero *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis* (1845; Galería Nacional de Berlín), en la mayor parte de sus obras volvía a los principios del alto Renacimiento, en los que el clásico destacaba considerablemente más que lo gótico.

Actualmente, el restauracionismo de los nazarenos parece despojado de vida y pedantesco; parece difícil aceptar la autoridad que ejercieron en su día. Esta debe atribuirse a una fe incuestionable en su integridad e idealismo. Porque como escribió un admirador inglés de los nazarenos Sir Charles Eastlake (1793-1865), tratando de los hermanos Cesa Bartholdi, comentaba que habían dignificado su estilo, privando al espectador del poder de criticar la ejecución.

Durante el periodo romántico, la pintura de paisajes surgió como uno de los géneros más importantes. Esto fue en parte herencia de la veneración por la naturaleza inspirada por el filósofo Jean Jacques Rousseau (1712-1788), “que por ser imágenes del hombre en el seno de la naturaleza, podían recordar esa feliz etapa pastoril (pre-agrícola) de la civilización que era en opinión de Rousseau, <<el estado menos expuesto a revoluciones, el mejor en que puede vivir el hombre>>”⁶. Pero añadida a esto, estaba la creencia panteísta, tan evidente en la poesía de William Wordsworth (1770-1850) de que en las obras de la naturaleza pueden hallarse indicios de la divinidad y la observación de que las emociones del hombre se podrían reflejar en las mismas formas de la naturaleza. Para Wordsworth, cada una de las estaciones <<despliega cualidades transitorias>>. El florecimiento primaveral no era tanto un símbolo de la Resurrección como una revelación de la vida eterna”⁷. Teoría que fue censurada más tarde por Ruskin como “falacia patética”. En la pintura de paisajes, esto llevó a dos direcciones aparentemente contradictorias: la exploración de lo visionario o dramático, patente en las obras de Samuel Palmer, John Martín y Gaspar David Friedrich, y

6. Hugh, Honour, op. cit., p. 62

7. *Ibid*, p. 90

el estudio muy estricto del paisaje local, como se aprecia en las obras de Constable y de los pintores franceses de la escuela de Barbizón.

El gran paisajista de esta época, J. M. W. Turner (1775-1781), reunió ambas en su arte. Figura auténticamente proteica, su extensa producción fue desde el más sosegado e íntimo de los momentos hasta la más furiosa de las tormentas. Es cierto, como señaló Ruskin, que Turner habitaba más en esos dos extremos que en el término medio, pero hay algo más que exageración y exhibicionismo en su obra. Porque en la exploración de los efectos, fue más allá de la simple descripción, hasta llegar al descubrimiento de unas formas más vivas de equivalentes pictóricos. Particularmente durante sus últimos años, expresó sus ambientes mediante la yuxtaposición de colores puros, con una libertad de trazo sin rival antes del advenimiento del abstractismo. Hijo de un barbero londinense, con escasa educación regular, Turner fue desde un comienzo un virtuoso de la pintura. Fue nombrado miembro de la Real Academia en 1802, cuando tenía veintisiete años, la edad más joven posible. Antes había dominado por completo el género de la acuarela localista (que habría de practicar toda su vida) y se había dedicado a emular, y luego intensificar, los efectos de los grandes maestros paisajistas del siglo XVIII. A partir de las marinas movidas por la brisa de los Van de Velde desarrolló arquetípicas escenas románticas de hombres en lucha con los elementos, como *El naufragio de un buque de transporte* (1810; Fundación Gulbenkian, Lisboa), en el que la sensación de tormenta se expresa mediante una composición arremolinada, como vórtice, modelo que posteriormente habría de hacerse cada vez más frecuente, *Anibal cruzando los Alpes* (1812; Galería Tate, Londres) (fig. 12) muestra una combinación muy sabia de efectos sublimes a lo Salvatore Rosa (1615-1673) junto con un dominio de la composición propio de Nicolás Poussin (1594-1665). *Cruce del arroyo* (1815; Galería Tate, Londres) lleva el sosiego etéreo de Claude a una idílica escena rural. Temas como estos estuvieron siempre acompañados por una asidua copia de la naturaleza, en su mayor parte a lápiz y a la acuarela, pero a veces también mediante apuntes al óleo tomados del natural. Fue esta receptividad lo que condujo a Turner durante la década de 1820 a desarrollar un nuevo planteamiento del color, tras haber experimentado la viveza de la luz meridional durante su primera visita a Italia en 1819. El resultado de ello se puede apreciar en *Ulises mofándose de Polifemo* (1829; Galería Nacional, Londres), en donde el héroe homérico se burla del que había sido su captor sobre un fondo de amanecer



fig.12 William Turner, *Anibal cruzando los Alpes*, hacia 1810-1812

compuesto de franjas de estridentes colores complementarios. Su nueva apreciación de la luminosidad le dio un aprecio profundo del “velo místico” del colorido de Rembrandt, lo que se puede sentir en interiores como el titulado *Interior en Petworth* (1835; Galería Tate, Londres). También se interesó vivamente en este tiempo por la teoría del color y estudió la obra de Goethe, *Teoría de los colores* (Traducción en inglés, publicada en 1840), y experimentó con el simbolismo del color en pinturas como *Paz: entierro en el mar* (1842; Galería Tate, Londres), donde la negrura sin alivios del velamen de un buque domina las armonías plateadas de una marina nocturna. En la década de 1840, esta evolución culminó en evocaciones ambientales tan límpidas como *Lluvia, vapor y velocidad: el ferrocarril Great Western* (1844; Galería Nacional, Londres), (fig. 13) que es una celebración mas bien ambigua de los pavorosos adelantos de los nuevos caminos de hierro. Aunque estas últimas obras parecen aproximarse a la abstracción, como también lo hacen sus innumerables estudios y bocetos, el tema siguió siendo un elemento decisivo de su arte. En esta fundamental relación entre el efecto pictórico con la asociación y evocación. Turner era absolutamente de su época.

Aunque Turner abandonó toda explotación ostentosa del tamaño después de *Tormenta de Nieve: Anibal y su ejército cruzando los Alpes*, este aspecto de su arte fue llevado hasta dimensiones inverosímiles por John Martín (1789-1854). El tamaño era de tal modo la esencia del oficio de este artista melodramático, que con frecuencia solía calcular la altura exacta de sus ingentes montañas para demostrar su magnificencia. El efecto más importante de su obra *El gran día de su ira* (1815-1854; Galería Tate, Londres) procede de la literalidad con la que intenta representar las predicciones escatológicas del Apocalipsis. Francis Danby (1793-1861) fue su rival más importante en la popularización del lado extremista del paisaje romántico. Pero Danby era un pintor demasiado refinado para competir con las exageraciones más descaradas de Martín, y sus mejores obras fueron las vistas, vivaces y pequeñas, de las cercanías de Bristol, como por ejemplo *Clifton Rocks desde Rownham Fields* (1822; Galería de Arte de la ciudad, Bristol), donde vivió desde 1811 hasta 1824.

La emoción y la calculada ingenuidad de estas obras las relaciona con los paisajes visionarios, casi contemporáneos suyos, de Samuel Palmer (1805-1881). Bajo la inspiración de Blake, Palmer estudió la naturaleza “con un sentimiento de sencillez infantil, y con la perseverancia que da la humildad”. Y durante la década de 1820, pudo dotar a sus



fig. 13 William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844

pequeñas escenas de la campiña de Kent en torno a Shoreham, en donde vivió desde 1827 hasta 1832, de una intensidad de joyas. Los claros perfiles y los detalles agrandados de su rica vegetación y redondeadas colinas, como se ven por ejemplo, en Paisaje de colinas (1826-1828; Galería Tate, Londres), celebran la espiritualidad de la naturaleza. Al igual que Blake, despreció los logros ilusionistas del arte postrenacentista, para elegir en cambio la precisión de los pintores primitivos, declarando Palmer que: "...No hay perspectiva aérea en el valle de la visión".⁸

Mientras estaba en Shoreham, Palmer fue miembro de un grupo de artistas que pensaban de un modo similar, particularmente John Linnell (1792-1882), Edward Calvert (1799-1823) Y George Richmond (1809-1896), cuyo aislacionismo, arcaísmo de estilo y vestimentas, así como su nombre "Los Antiguos", tienen afinidades con los nazarenos alemanes.

El movimiento del restauracionismo medievalista alemán estimuló también una forma intensa de paisaje local, notable en los sensitivos dibujos a pluma del estilo Durero, de las cercanías de Salzburgo y Viena que hizo Ferdinand Olivier (1785-1841), miembro del Gremio de "San Lucas" que nunca hizo el viaje a Roma. Sin embargo, fue en el norte protestante, más allá de la esfera de los restauracionistas, donde el paisaje visionario alcanzó su apogeo en Alemania. Los más importantes cultivadores fueron dos pomeranos, el devoto Philipp Otto Runge (1777-1810) que afirmaba : " La religión no es un arte. La religión es el don supremo de Dios, que puede embellecerse y ser más claramente comprendida a través del arte" ⁹ y Gaspar David Friedrich (1774-1840), que trataba de plasmar en sus cuadros pensamientos y emociones que era incapaz de expresar con palabras. en llegados ambos a la madurez bajo la influencia del círculo romántico de Dresde, tras haber estudiado en la Academia de Copenhague orientada hacia el estilo neoclásico. Runge fue fundamentalmente un pintor de figuras que se obsesionó con la idea de hacer paisaje mientras estaba en Dresde (1801-1803). Con la creencia de que *una obra de arte nace en el momento en el que nos sentimos unidos al universo*, pensó abarcar lo universal en un proyecto de pintar cuatro obras entrelazadas sobre *Las horas del día y La Mañana* (fig.14). Los esbozos que dibujó para estas obras en 1803, constituyen una -----

8. C.M. Bowra, *La Imaginación Romántica*, Madrid, Taurus, 1972, p.67

9. Hugh Honour, op. cit., p. 310

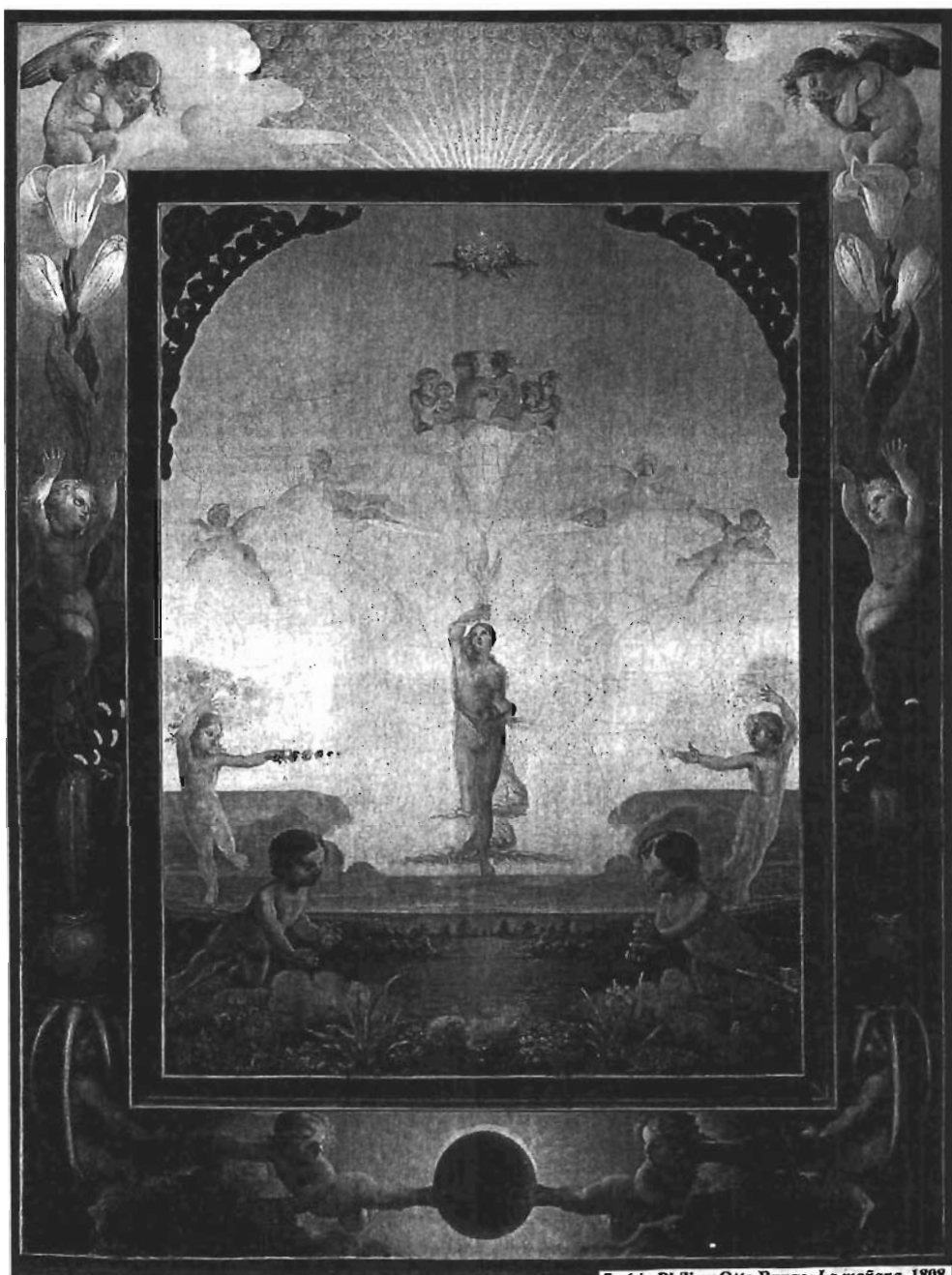


fig.14 Philipo Otto Runge. *La mañana*, 1808

hermosa serie de arabescos en los que se entrelazan genios, flores y otras imágenes naturales, dentro de unos diseños simétricos de crecimiento y marchitez. Su propósito final era pintar estas obras en grandes lienzos que serían exhibidos en unos edificios especialmente diseñados al estilo gótico, con acompañamiento de música y poesía. Al igual que Blake, Runge se sintió inspirado por Jacob Böhme y compartió la creencia de este místico de comienzos del siglo XVII en que la luz es una fuente espiritual. Durante los últimos años de su vida, mientras vivió con su hermano en Hamburgo, emprendió un estudio a fondo sobre los efectos de la luz y del color, publicó un libro sobre esto último y desarrolló una fina sensibilidad hacia ambos en sus pinturas. Su muerte prematura impidió que concluyera *Las horas del día*, pero en cualquier caso, se habría demostrado imposible de representar, con la claridad que deseaba, su extático sentimiento por la naturaleza, “cuando todo armoniza en un gran acorde”. No obstante, tuvo grandes poderes de percepción como pintor, como se puede apreciar en sus retratos de amigos y familiares, particularmente en *Los niños Hülsebeck* (1805-1806; Hamburger Kunsthalle, Hamburgo), (fig. 15) que capta la naturaleza elemental de los niños sin un asomo de sentimentalismo.

Caspar David Friedrich, más longevo, creó una obra más copiosa. Sin embargo, aunque estuvo profundamente imbuido por un sentido espiritual en la naturaleza, nunca intentó la ambiciosa síntesis de Runge de paisaje e ideologías religiosas. Se concentró en cambio en la intensificación de sus propias experiencias reales, aconsejando a los pintores: “...Cerrad los ojos del cuerpo, de modo que podáis ver vuestro cuadro primeramente con los ojos espirituales. Después traed a la luz del día aquellos que habéis visto en la oscuridad, de suerte que pueda reflejarse sobre los demás de fuera hacia adentro”.¹⁰ La naturaleza rememorada de sus imágenes se puede apreciar en la precisión con la que están pintadas, pero las características de sus paisajes siempre están basadas en estudios cuidadosos. En su mayor parte, pintó escenas que tenían un significado especial para él, particularmente el litoral de su Pomerania natal, así como las altas montañas del Harzgebirge y el Riesengebirge, que solía visitar saliendo de Dresde, en donde se estableció en 1799. Aunque nunca retrató momentos de acción dramática, Friedrich fue habitualmente un pintor de extremos: lugares desolados, ruinas, nieblas y nieve. Pero incluso en sus escenas de -----

10. Marcel Brion, *La Alemania Romántica*, Barcelona, Barral, 1977, p.88

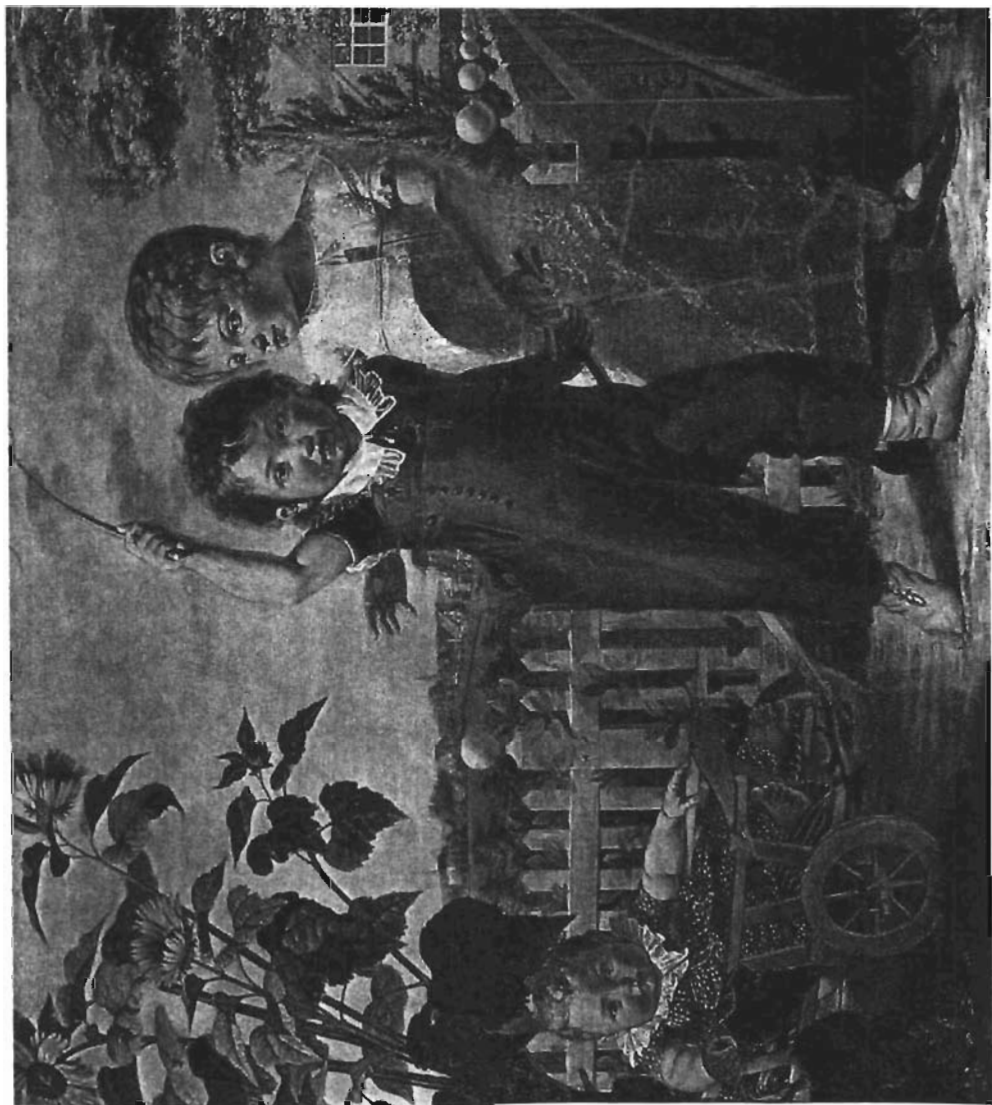


fig. 15 Philipp Otto Runge, *Los niños de Hülsenbeck*, 1805-1806

mediodía, de tierras de labor llenas de verdor, hay un sentido de lo trascendental, conseguido mediante su dominio del diseño y su sentido de la luminosidad.

Algunos pintores alemanes emularon la iconografía y los efectos luminosos de Friedrich, particularmente los artistas de Dresde E. F. Oehme (1797-1855) y C. G. Carus (1789-1869). Sin embargo, les faltaba su intensa sensibilidad y sus preocupaciones religiosas. La noción que Carus tenía del paisaje “como pintura que capta la vida de la tierra”.

Como hemos visto en el caso de Turner, la exploración de lo emotivo en la naturaleza de ningún modo impidió una creciente agudeza de observación. Pero si existe una diferencia de acentuación entre la búsqueda de efectos más vivos y el análisis de las apariencias por sí mismas, que se encuentra en las obras de los realistas y los impresionistas más avanzado el siglo. Es dudoso si algunos de los llamados pintores de la naturaleza de comienzos del siglo XIX fueron tan desapasionados en su criterio. A decir verdad, no lo fue el representante más importante y destacado de esta tendencia, el inglés John Constable (1776-1837). Aunque la parte formativa de su carrera, desde su declaración en 1802, de que *hay sitio para una pintura de la naturaleza* hasta la conclusión de su cuadro *La Carreta de heno* en 1821 (Galería Nacional, Londres), muestra una comprensión cada vez mayor de los efectos de luz y atmósfera, nunca abandonó el concepto de la composición de la *grande machine* (lo que en realidad, viene a ser la *Carreta de heno*), o de lo que él llamaba “el sentimiento moral del paisaje”. Incluso su costumbre de hacer bocetos al óleo del natural para sus cuadros no era nuevo. Constituía una práctica bien establecida entre los pintores que trabajaban en Roma a mediados del siglo XVIII, como Pierre Henry de Valenciennes (1750-1818) y Thomas Jones (1724-1803). Ciertamente es que Constable hizo un uso más frecuente de los apuntes al óleo que estos o que sus contemporáneos Turner y John Linnell. Sus estudios de nubes particularmente, muestran un interés mucho más analítico por los fenómenos meteorológicos que el demostrado por artistas anteriores como Alexander Cozens, mientras que su costumbre de hacer un boceto de dimensiones definitivas para sus grandes obras le ayudó a conservar en ellos parte de la espontaneidad de la escena original. Pero nunca vio el arte del paisaje como simple cuestión de captar la apariencia. No solo era plenamente consciente de la imposibilidad de imitar la naturaleza con precisión, sino que siguió convencido de los efectos emocionalmente beneficiosos de su arte. El reposado lirismo de *La carreta de heno* refleja sus gratos recuerdos de la campiña en el Suffolk de su

niñez, mas bien que el mundo rural, plagado de disensiones, de los años 1820, en las garras de la recesión económica. Mas avanzada su vida, cuando su deleite wordsworthiano en la naturaleza se había oscurecido bajo la angustia de pérdidas como la muerte de su mujer (1829), buscó la catarsis para su tristeza en obras tormentosas, como el bosquejo para *El Castillo de Hadleigh* (1829; Galería Tate, Londres).

“¡Cómo, por algún sabio propósito, cada rayo de sol se nubla sobre mi cabeza! ¿Se puede sorprender frente a esto, que pinte continuas tormentas? Con todo, la oscuridad es majestuosa, y no tengo por que culparme de haber prostituído jamás el sentimiento moral del Arte... Mi lienzo me calma y me conduce al olvido del escenario que me rodea, tan turbulento y lleno de locura, y aún peor”.¹¹

Lo de más influencia en la obra de Constable fue aportar una frescura renovada a la pintura de salón, y fue censurado como también lo fue Gericault, por pintar lo aparentemente trivial en dimensiones monumentales. En la acuarela inglesa, el paisaje local se registró con una viveza similar y con unas condiciones más aceptables. La fina sensibilidad que J. R. Cozens (1752-1797) sentía por la luz fue emulada por Turner y por Thomas Girtin (1775-1802) cuando el Dr. Monro le encargó copiar pinturas de Cozens en los años 1790. Mientras que Turner se sintió inspirado por aquellas para lanzarse a una exploración más atrevida del ambiente físico, Girtin captó más su sosegado dominio y emotividad, como se puede apreciar en *La casa blanca* (1802; Galería Tate, Londres). Otro maestro de la acuarela estructurada (durante sus primeros años) fue John Sell Cotman (1781-1842), quien en obras como *El Acueducto de Chirk* (1804; Museo Victoria y Alberto, Londres), utilizó aguadas sencillas y lisas para dar un sentimiento de monumentalidad a paisajes fortuitos. Pero los acuarelistas mas de moda fueron los que pintaron con un airoso virtuosismo, como Peter de Wint (1784-1849) y David Cox (1783-1859). En Francia, la espontaneidad de la escuela inglesa ejerció gran influencia sobre los románticos durante la década de 1820. *La Carreta de heno* de Constable fue muy admirada por Gericault cuando visitó Inglaterra en 1821. Y cuando la obra fue exhibida mas tarde en el Salón de 1824 (en el que de forma -----

11. Traducción del cuadro, el cual se encuentra en la Galería Tate de Londres

característica, fue descrita como un “boceto”), estimuló a Delacroix para rehacer partes de la obra más importante que exhibía en aquel: *La Matanza de Quíos*. Fue en este momento cuando Delacroix se hizo gran admirador del arte inglés y amigo íntimo del pintor anglo-francés Richard Parkes Bonington (1801-1828), cuyos brillantes efectos a la acuarela imitó. Se puede encontrar una brillantez constbeliana en los temperamentales paisajes de Paul Huet (1803-1869); pero la respuesta más profunda al maestro inglés dentro de los paisajistas franceses fue la de P. E. T. Rousseau (1812-1867), el dirigente del grupo de artistas que se formaron en los años de 1830 en torno al pueblo de Barbizón, en los bosques de Fontainebleau, para estudiar una naturaleza pura, no adulterada. Rousseau, que había quedado vivamente impresionado por *La Carreta de heno* cuando la contempló en 1833, compartía el panteísmo de Constable y su amor por los árboles. Los otros miembros importantes de este grupo, Jean-Francois Millet (1814-1875), Charles-Francois Daubigny (1817-1878) y Narcisse-Vigile Díaz de la Peña (1808-1876), tenían intereses diferentes por la naturaleza y la vida rural, pero todos ellos estaban convencidos de la necesidad de estudiar sus temas sobre el terreno. Al mismo tiempo, hubo otras tradiciones indígenas del naturalismo francés, como por ejemplo, las representaciones, inspiradas por la pintura holandesa, de los brezales en torno a Montmartre que ejecutó Georges Michel (1763-1843). Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) aportó al movimiento naturalista el cuidadoso control tonal de los bosquejos al óleo de la escuela romana. Posteriormente, se hizo popular por su manera llena de ligereza de tonalidades argénteas, cuya pensativa condición es romántica en un sentido convencional.

Si se pueden trazar vínculos entre los movimientos naturalistas de Inglaterra y Francia, estos son más tenues en el caso de Alemania y Escandinavia. Los bosquejos de nubes hechos por el pintor noruego Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857) en Dresde durante la década de 1820 tienen notables afinidades con los de Constable. Estuvieron en parte inspirados por el interés hacia la meteorología de los románticos alemanes, y en parte por la objetividad de su antiguo maestro en la Academia de Copenhague, el pintor formado en Roma C. W. Eckersberg (1783-1853), quien fue también instructor del más importante pintor naturalista danés, Christian S. Kobke (1810-1848). Un interés semejante por escenas locales tratadas de forma nueva se halla en Europa central durante la década de 1830,

notablemente en la obra de Andreas Achenbach (1815-1910) en Düsseldorf, Karl Blechen (1798-1840) en Berlín, y Ferdinand Waldmüller (1793-1865) en Viena.

Ahora bien, las teorías estéticas que proliferaron en esa época intentaban, más que influir en las obras de arte, dar una respuesta filosófica a los problemas que inquietaban a los artistas. Se llegó así a admitir que la espontaneidad, la individualidad, la <<verdad interior>> eran los criterios aplicables al enjuiciamiento de cualquier obra artística, literaria o musical de cualesquiera época y país. Es aquí tal vez donde se revela una de las características más esenciales y definitorias del arte romántico: el supremo valor que los románticos concedían a la sensibilidad y a la <<autenticidad>> emotiva del artista, en cuanto únicas cualidades capaces de dotar de <<validez>> a su obra. En lugar de reflejar los valores intemporales y universales del clasicismo, toda obra de arte romántica es única, es la expresión de la experiencia vital personal del artista.

1.2 El Romanticismo alemán, nostalgia y melancolía.1800-1830.

Después de la Revolución Francesa se produjo un profundo cambio social en el corto espacio de una generación. Una época de desequilibrios, guerras y revoluciones sacudió Europa. Cuando en 1815, después de las Guerras napoleónicas, se reorganizó la estructura política europea en el Congreso de Viena, había cambiado considerablemente la mentalidad y la ideología de las personas. La valoración del individuo, del hombre que piensa por sí mismo y que se siente responsable, que desde la ilustración se había convertido en un ideal y, como tal, se vio reflejado en el arte del neoclasicismo, había adquirido una exaltación de signo contrario: el yo, el sentimiento subjetivo, se había convertido en el nuevo contenido del arte. A la visión con la que el neoclasicismo intentaba plasmar el mundo y en la que la razón jugaba un papel acentuado, se contrapusieron el sentimiento y la fuerza de la imaginación que surgía del sentir individual. Se rechazaron el formalismo, el control y la disciplina intelectual del neoclasicismo y la intuición y las impresiones sensoriales subjetivas se convirtieron en el nuevo maestro preceptor. En consecuencia a principios del siglo XIX se desarrolló un gran número de estilos, cada uno impregnado de las peculiaridades nacionales propias, que se recogen bajo la denominación de romanticismo. Los románticos

alemanes, cuyos cuadros están caracterizados por la melancolía, la soledad y la nostalgia de la naturaleza, abren este movimiento artístico. Las tendencias románticas también pueden percibirse posteriormente en la pintura francesa e inglesa.

Asimismo, ante la inestabilidad de este periodo, la nueva generación de artistas alemanes reaccionó refugiándose en la intimidad y en el tiempo: la Edad Media, de la que pensaba transfiguradamente que los hombres vivían en armonía consigo mismos y con el resto del mundo. El cuadro *Catedral gótica cerca del agua* de Karl Friedrich Schinkel, que se dedicó principalmente a la arquitectura, es una proyección histórica glorificada, igual que las obras del grupo romántico de los “nazarenos” que se inspiraron en las tradiciones artísticas del Renacimiento y del arte alemán de la época de Durero: Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsfeld o Franz Pferr. Volviendo la vista hacia épocas culturales del pasado, y “cuyo presunto vanguardismo consiste en el retorno a la pintura lisa sobre una fondo dorado”.¹²

En un principio, el movimiento romántico alemán fue llevado y extendido por literatos y filósofos, que enaltecieron la *fuerza de la imaginación* como fundamento de cualquier tipo de arte. El hecho de que los pintores también acabaran influidos por los pensamientos de Schelling, Fichte, Tieck y Schlegell, que se oponían críticamente al racionalismo de la ilustración, formaba parte de la naturaleza inherente de la situación, ya que una de las finalidades del concepto artístico del romanticismo, que deseaba atraer al mundo entero, fue traspasar los límites de los géneros artísticos tradicionales, así como crear una nueva obra de arte global. Schlegel escribió que el mundo no era un ejemplo de aritmética, sino que estaba lleno de secretos y misterios que no se entendían mediante la razón y que sólo podían comprenderse como una armonía de experiencias que únicamente se abrían a los sentimientos. Por eso, el impulso de la imaginación significó para los románticos la comprensión, la ilusión y el espíritu inventivo. La obra de arte se convirtió en la voz del interior tal y como lo formuló Caspar David Friedrich: “...la única ley del artista son sus sentimientos”¹³, quien fuera el pintor más importante del romanticismo alemán.

12. Menéndez Gras, op. cit., p.123

13. Hugh Honour, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 2002, p.17

No obstante, esta nueva prioridad no significaba el abandono del estudio de la naturaleza, sino todo lo contrario, porque los románticos alemanes mantuvieron las tradiciones académicas, en lo que al trabajo en sí se refiere. Su excelente arte pictórico es hasta hoy un punto álgido en el arte occidental.

Conforme a la filosofía natural de Schelling, según la cual el hombre sólo podía descubrir en la naturaleza tanto lo divino como lo que se encuentra en su propio interior. Los pintores del romanticismo alemán, persiguieron secretos del mundo siguiendo su propia intuición primitiva.

Su género preferido eran los paisajes. Por un lado, la naturaleza se convirtió para ellos en el espejo del alma; por el otro, sobre todo en una Alemania limitada y cohibida políticamente, en una alegoría de las libertades y de la inmensidad, a la que contraponía la limitación del hombre. Asimismo, pertenecían al repertorio iconográfico tanto los personajes solitarios, que se encuentran indefensos ante las fuerzas de la naturaleza y que contemplan con nostalgia la lejanía, como los motivos de los *vanitas*, por ejemplo, árboles muertos y ruinas cubiertas enteramente por enredaderas, que son una alegoría de lo efímero de la vida y del continuado ciclo del principio y del fin. El retorno a una metáfora paisajística no era nada nuevo. En la pintura del barroco también se encuentran motivos parecidos en los *vanitas*.

Asimismo, el sutil tratamiento luminoso, con sus enérgicos efectos de luces y sombra, y la preferencia por los cuadros nocturnos, que expresan dramatismo, son también préstamos que los románticos tomaron del barroco. A diferencia del significado emblemático que tenían esos símbolos durante el barroco, cuando se los consideraba conceptos pintados, ahora debía dárseles un nuevo significado, obtenido a partir de la propia percepción y vivencia. La luna oculta, los rayos del sol que traspasan un manto de nubes y la luz del alba son especificaciones de la misteriosa presencia divina y presentan la infinitud del universo al efímero ser humano.

La pintura del romanticismo alemán también apuntaba hacia una incorporación de los espectadores, tal y como se concebía en el barroco. Sin embargo, ahora ya no son los irritantes efectos *trompe-l'oeil* los que borran los límites entre la ilusión y la realidad, sino que el espectador contempla grandes paisajes, a los que él se enfrenta también junto con los personajes del cuadro, que normalmente estén representados de espaldas.

Esta forma de visualización identificadora otorgó al espectador de obras de arte un nuevo papel: en la misma medida en que se individualizaban los mundos pictóricos, los pintores exigían receptores tan comprensivos y sensibles como ellos. El artista del romanticismo alemán refleja su interior en el cuadro y así, éste se convierte en el espejo y en la batalla de proyección del espectador. Si quiere ver más que un simple paisaje es su labor asimilar el cuadro con sus sentimientos y darle un sentido mucho más profundo.

La forma de contemplación interpretativa, tal y como se manifestó con toda claridad por primera vez durante el romanticismo, es la condición más elemental para la comprensión del arte moderno. Un cuadro abstracto obtiene su significación gracias a la interpretación que el da el espectador. La obra de arte se presenta como un socio comunicativo que se tiene en frente. Al mismo tiempo, la concepción romántica del arte permite por primera vez separar el yo artístico del mundo: el pintor mira un mundo objetivo de forma subjetiva y nos muestra una imagen filtrada a través de su percepción emocional. El artista se convierte en un interprete del mundo. Este entendimiento artístico se ha mantenido de forma muy marcada hasta nuestros días.

La valoración romántica del yo y la originalidad personal condujeron a pesar de que se poseía un fundamento ideológico conjunto, a las expresiones artísticas más diversas dentro del movimiento. En Alemania, los cuadros más típicos y ejemplares del romanticismo son los del gran pintor Caspar David Friedrich.

Asimismo, junto al romanticismo de inspiración católica, que tuvo en Roma su verdadero esplendor, en el norte de Alemania se desarrolló un romanticismo protestante, cuyos principales representantes fueron Philipp Otto Runge (1777-1810) y Caspar David Friedrich (1774-1840). Estos pintores se formaron en la Academia de Copenhague fundada en 1754 siguiendo el modelo francés. Cuando estudiaron allí Friedrich (desde 1794) y Runge (desde 1799), el sistema educativo era el mismo del siglo XVIII: el diseño según figuras de yeso predominaba sobre el dibujo y la pintura con modelos vivos. En su crítica a la Academia de diciembre de 1799, titulada “El sueño de Rembrandt”, Runge se lamentó amargamente de ello. Solo en los años veinte se produjeron importantes cambios en Copenhague: a partir de los discípulos de Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853), discípulo a su vez de David, que había ampliado estudios en Roma y comenzó a ejercer la

docencia en Copenhague en 1818, se desarrolló un realismo de tonos claros, precursor del Realismo alemán de los años treinta.

Dresde fue la segunda etapa importante para Friedrich y Runge; pero para sus estudios fue decisiva no tanto la Academia como la Galería de Arte, la célebre Gemäldegalerie. Friedrich se estableció definitivamente en Dresde, donde en 1816 fue nombrado miembro de la Academia, con sueldo fijo, aunque siguió manteniendo contacto con su ciudad natal Greifswald, y visitó en repetidas ocasiones la isla de Rügen. A su vez Runge se dirigió a Hamburgo, donde gozó de cierta independencia económica gracias a su situación familiar. Ninguno de los dos visitó Roma, como fue el caso de la mayoría de los artistas de su época.

Los dos poseían una profunda religiosidad y aspiraban a una renovación del arte alemán a partir de un espíritu pietista protestante, arraigado en las capas burguesas medias de corte intelectual. Si su arte quería ser religioso, es decir, generar un sentimiento de religiosidad, este propósito no se materializó en la representación de figuras y leyendas bíblicas, típicas de las iglesias católicas hasta el siglo XVIII, y que los nazarenos querían hacer resurgir con el espíritu de la Edad Media y del Renacimiento. En lugar de representar un tema conocido, tienden a buscar un sentimiento parejo por medio de una nueva temática. “Todo conduce necesariamente al paisaje”: esta célebre frase de Runge, frecuentemente citada, caracteriza no solo los comienzos del Romanticismo, sino todo el siglo XIX en general. Se podría remitir a las ideas finales del siglo XVIII: la vista de un bello paisaje conducía el sentimiento del espectador directamente a la grandeza de Dios.

En Runge, el paisaje se convirtió en símbolo de la íntima unión entre el hombre y un cosmos que se concibe como creación divina. Para reflejar esta unidad, Runge transforma, por un lado, los colores de los objetos en colores del espectro luminoso; por otro, plasma el desarrollo y la muerte naturales en el ciclo de la luz y la oscuridad mediante genios florales. De este modo, los acontecimientos naturales adquieren con el color un nuevo contenido inmaterial y con los genios, un componente psicológico, que hace posible que el espectador se introduzca en ese acontecimiento natural. La religión se convierte en religiosidad; ya no tiene un contenido independiente del sujeto. Antes bien, consiste en un estado de ánimo que incluye acontecimientos cósmicos, para los que el arte tiende un puente psicológico.

A diferencia de Runge, Friedrich no pintó escenas inventadas de una naturaleza cósmica, de la que el paisaje terreno tan solo es una parte, sino que se inspiró en el paisaje real, poblándolo con seres humanos procedentes de la realidad burguesa contemporánea. Para realizar este propósito emprendió excursiones a lugares hasta entonces prácticamente desconocidos de Alemania y Bohemia. Como no existía aún el turismo, no había caminos, esos viajes suponían un notable esfuerzo. En las obras creadas durante esos viajes se aprecia que se deben a experiencias propias. Friedrich eligió puntos de vista, faldas y cimas de montañas, orillas de mar, que hasta entonces no había adoptado la pintura paisajista. Permitió al espectador identificarse directamente con el lugar del pintor o con las figuras observadas en el paisaje. En la mayoría de los casos se trataba de puntos de vista desde los que solo se presiente la deseada inmensidad y la luz transfiguradora de la lejanía. En la pintura paisajista, el pintor, y con él, el espectador, guardaban generalmente una cierta distancia de la naturaleza. En Friedrich se encuentra dentro de ella en la mayoría de los casos, una línea divisoria entre la proximidad y la lejanía, entre la oscuridad y la luz.

La visión del mundo que comunican las obras de Friedrich está plagada de melancolía. Aunque la confianza en que la luz divina del cosmos llegue hasta el hombre en su existencia terrena se presenta como esperanza, su cumplimiento se traslada casi siempre al futuro. No solo los pintores evocaron esta religiosidad individual, íntimamente unida a la naturaleza, para la que la luz es el símbolo de lo divino. El poeta Ludwig Theobald Kosegarten (1758-1818), pastor protestante en Rügen, la llevó a la práctica en su "Predicación a las orillas del mar": como el propio nombre indica, estos sermones no se daban en la iglesia, sino en el aire libre. Friedrich y Runge se encontraban entre sus adeptos. Por eso no sorprende que dos de los paisajes románticos más importantes, *Descanso en la huida a Egipto*, obra inacabada de Runge de 1805/1806, y *Cruz en las montañas* del retablo de Tetschen (Dresde, Gemäldegalerie); realizado por Friedrich en 1807/1808, se hubieran previsto inicialmente como retablos para la iglesia protestante de Greifswald y la capilla privada del Palacio de Testchen, respectivamente.

La pintura paisajista del Romanticismo desarrolló un meticuloso estudio de los detalles de la naturaleza y un interés, debido a la religiosidad, por las manifestaciones fugaces generadas por la luz y por las influencias atmosféricas. A pesar de su técnica de veladuras lisas donde la tinta transparente la empleaban para suavizar el tono de lo pintado, no se

CAPÍTULO II

2. CASPAR DAVID FRIEDRICH, SENTIMIENTO Y ESTILO

diferenció en este aspecto de la naciente pintura al aire libre, que en la forma que se impuso oficialmente en la segunda mitad del siglo XIX se denominó “paisaje de estados emocionales”. La diferencia radica en que a comienzos del siglo, el subjetivismo del artista se proponía conducir a un contenido objetivo más allá de la realidad tangible: al reconocimiento de la divinidad preconcebida del cosmos, del que a la pintura extrajo su rigorismo y su seriedad. Por el contrario, a partir de 1830 se busca reproducir la espontaneidad que causaba la impresión de la naturaleza mediante una pincelada pastosa. Pero la inspiración para este tratamiento de la superficie no provino de Alemania, sino de Inglaterra y Francia; los artistas alemanes la conocieron sobretodo en Roma. Por otra parte, artistas del norte de Europa, como el noruego Christian Claussen Dahl (1788-1857), también proporcionaron importantes impulsos para este realismo.

CAPÍTULO 2. Caspar David Friedrich, sentimiento y estilo.

2.1 La vida del artista y características de sus obras.

En este segundo capítulo se mencionará una semblanza del autor su vida, sentimiento y estilo, y se analizarán siete obras destacadas del pintor iconográfica y estilísticamente.

Caspar David Friedrich es el máximo representante del Romanticismo en Alemania, y uno de los más importantes pintores de la época en Europa, junto a Goya, Delacroix, Turner o Constable. En su país sólo Philipp Otto Runge acometió una titánica tarea de renovación comparable a la suya, aunque truncada por una prematura muerte. Friedrich nació el 5 de septiembre de 1774, en la pequeña ciudad portuaria y universitaria de Greifswald, en la Pomerania anterior, región que desde 1648 hasta 1815 permaneció bajo el dominio de Suecia. Este hecho determinaría el pensamiento político de Friedrich: la política y autonomía con que el reino sueco gobernaba esta zona, suscitó la simpatía del pintor, quien consideraba a Suecia un país de libertades, un modelo a seguir, aunque como nacionalista, celebrara el retorno de la Pomerania anterior al conjunto de estados alemanes como parte de Prusia. Era el sexto hijo del fabricante de jabones y cerero Adolph Gootlieb Friedrich (1730-1809). Tanto él como la madre de Friedrich, Sophie Dorotea Bechly (1747-1781),

procedían de Neubrandenburg, ciudad a la que acudiría en numerosas ocasiones el pintor a lo largo de su vida a visitar a sus familiares, y quedará reflejada en diversos cuadros. Dos de sus hermanos fallecieron durante su infancia, y una hermana murió de tifus a los veinte años. Un hecho traumático, que marcaría sensiblemente al pintor para toda su vida, fue el fallecimiento de su hermano Johann Christofer, un año menor que él. Habiendo caído Friedrich al agua en una pequeña embarcación en la que navegaban, Johann Christofer se lanzó a salvarlo, pereciendo en el mismo intento ante los ojos de Caspar, quien tenía entonces trece años. En 1781 había muerto su madre; desde entonces el ama de llaves a quien llamaban "Mutter Heiden" se encargó de cuidar a los niños. Caspar David se crió en un ambiente de devota religiosidad luterana, acendrada por las lecturas diarias de textos religiosos que su padre realizaba como parte de la formación de sus hijos. La relativa prosperidad del negocio permitió a Adolph Gottlieb Friedrich la contratación de un joven estudiante de teología como profesor particular. Este tutor privado enseñó a Friedrich principalmente latín, literatura y música. De esta época se conservan algunas láminas caligrafiadas con máximas de corte moral y pedagógico, imbuidas del espíritu de la Ilustración. En torno a 1790 comenzó a iniciarse en las técnicas del dibujo y el color como pupilo de Johann Gottfried Quirstop (1755-1835), profesor de dibujo en la Universidad de Greifswald. Su enseñanza fue determinante, así como la posibilidad de acceso a su espléndida colección de libros y grabados en cobre. Fue Quirstop quien acostumbró al joven Friedrich a recorrer a pie los alrededores de la ciudad y descubrió numerosos lugares, entre ellos Eldena, Gütskow o la isla de Rügen. Otro factor decisivo en estos años es el conocimiento del poeta y pastor Gottard Ludwig Theobul Kosergarten (1758-1818), amigo de Quirstop, cuyas doctrinas de pietismo panteísta y romántico habían de influir de forma decisiva en el pintor. Este acudiría en numerosas ocasiones a visitarlo en Altenkirchen, en Rügen, en donde Kosergarten era prior. Allí no sólo quedara fascinado de los paisajes bálticos, sino se familiarizará con los temas de la poesía y mitos nórdico primitivos. Con veinte años, en 1794, Friedrich se matricula en la Real Academia de Arte de Copenhague (Akademi for de Skøne Kunster), una de las más avanzadas y liberales de Europa. Allí estudió de 1794 a 1796 dibujo, entre ese año y 1798, dibujo de modelos en yeso; en 1798 pasó al estudio de dibujo de desnudo. La pintura al óleo no era materia de la Academia, sino que era enseñada en privado por los profesores. Todos eran artistas de primera fila y

ejercieron una influencia irreversible en Friedrich, apreciable en todas sus obras. Entre ellos destacan Jens Juel, pintor de retratos y paisajes, en especial nocturnos; Christian August Lorentzen y Johannes Wiedewelt.

Con todo, fue Nicolás Abraham Abilgaard, (1743-1809) quien marcó de manera más decisiva el ánimo de Friedrich., Abilgaard era el máximo representante de la pintura clásica de Dinamarca. La pintura en Copenhague se hallaba influida por la jardinería inglesa de fines del siglo XVIII. El dibujo de estas naturalezas llenas de motivos arquitectónicos era muy practicado por los alumnos de la Academia. Friedrich visitó los numerosos parques de la ciudad creados en ese estilo y trasladó a sus acuarelas las ruinas, iglesias góticas, monumentos funerarios y rocas en un tono sentimental y melancólico acorde con estos lugares. Allí adquirió su afición al paisaje y a este tipo de motivos que hoy podemos considerar plenamente románticos. En la primavera de 1798, tras completar sus estudios, Friedrich retornó a Greifswald. En octubre, pasando por Berlín, se dirigió a Dresde, capital de Sajonia, la “Florenia alemana”, en donde se asentó. En esta ciudad, salvo por ciertas visitas a la Alemania central y Bohemia, permaneció hasta el final de su vida. Se inscribió en las clases de dibujo de la Academia de Bellas Artes, en la que en 1799, se expusieron algunos de sus trabajos por primera vez. En aquella época, Dresde era el centro del romanticismo, pues contaba con la presencia de Novalis, Friedrich Schelling, Johann Gottlieb Fichte, los hermanos Schlegel y Ludwig Tieck. Friedrich, sin embargo, apenas se relacionó con estos ambientes. Prefirió recorrer las salas de la Gemäldegalerie, en la que contemplaba a los grandes maestros, como Jacobo Van Ruisdael, o pasear por los alrededores de la ciudad, dibujando de forma intensiva la naturaleza, realizando sus primeros paisajes, empleando para ello de manera profusa, motivos simbólicos como senderos, puentes, ríos, colinas lejanas, árboles y vistas de ciudades. Estos mismos trabajos hacían un marcado uso del contraste, simbólico, entre partes iluminadas y sombrías. Su esperanza era ganarse la vida ejecutando vistas y panoramas, y su técnica era la sepia, muy en boga por entonces. Entre 1801 y 1802 permaneció en Greifswald de nuevo, en donde fue visitado por Runge. Durante su estancia visitó la isla de Rugen, y de los estudios ejecutados realizó varios paisajes a la sepia en línea con la tradición de los maestros de Dresde Johann Christian Klengel y Adrian Sing. (1734-1816). Estas obras causaron gran admiración en la exposición de la Academia de Dresde de 1803. Animado por Johann Wolfgang von Goethe,

envió dos sepias a la exposición del Weimarer Kunstfreunde (amigos del arte de Weimar) de 1805. Goethe le concedió un premio, compartido, de sesenta ducados, por su *Procesión al atardecer*, aunque el tema del concurso era la “Vida de Hércules”. Con motivo de este galardón, se inició una larga y difícil amistad de Friedrich y Goethe, que terminaría en 1815 con la total separación y enemistad en el terreno de la concepción del arte. La relación concluyó con un estallido de ira de Goethe, quien amenazó con golpear los cuadros de Friedrich contra la esquina de su mesa gritando “[Este tipo de obras] no debería permitirse!”. Durante estos años, 1800-1808, Friedrich realizó numerosas obras de estudio, xilografías y dibujos, en las que los motivos predominantes son figuras solitarias, melancólicas, o árboles muertos, cuyo fondo se halla impregnado del *Sturm und Drang*¹⁴ romántico. Si los románticos franceses, para romper con un presente que se sienten ajenos, vuelven su mirada a la antigüedad clásica, los pintores alemanes como Friedrich y Runge, tornan la vista hacia el paganismo y el goticismo germánico. Precisamente Runge, se constituirá en la mayor influencia sobre Friedrich en estos años. La asociación del paisaje concreto con las horas del día, las estaciones o las edades del hombre, fue un tema dominante en Friedrich durante esta década. Tras conocerse en Greifswald en 1802, compartieron sus inquietudes hasta 1805, en Dresde, en donde Runge llevaría a cabo las primeras versiones de las Horas del día. En 1807 Friedrich comenzó a pintar óleos, y fue uno de los primeros trabajos en esta técnica el que lo catapultó a la fama, aunque de manera harto polémica. Se trata de [*La Cruz en la Montaña*-altar de Techsten] realizado para el Conde Graf. F. A. Von Thun-Hohenstein para su castillo de Techsten (Decin, Bohemia). El chambelán de la corte y crítico de arte Basilius von Ramdohor expresó en 1809, en un artículo publicado en el “*Zeitschrift für Kugelgen Welt*” su desagrado ante los conceptos subyacentes a esta obra, a su nueva concepción del paisaje, el arte y la pintura religiosa. Ante su crítica demoledora se alzaron las voces de numerosos amigos del artista, como Fernand Hartmann, Gerhard von Kugelgen, Christian August Semler y Johann Rühle von --

14. El *Sturm and Drang* (*Tormenta y Angustia*), movimiento literario alemán del siglo XVIII, iniciado por el poeta Von Goethe, cuyas características son el regreso a la naturaleza y el redescubrimiento del sentimiento y de la fantasía. Para mayor información sobre éste tema se puede consultar el libro de Huch Ricarda, *Die Romantik*, Deutschland, Tubinga, 1971.

Liliestern. En el mismo 1809, Friedrich repite su esquema revolucionario de contenido panteísta en el *Monje a la orilla del mar*, presentado junto a la *Abadía en el encinar* a la exposición de la Academia de Berlín de 1810. Ambos lienzos generaron una crítica vehemente pero también una adhesión entusiasta, por primera vez, de los literatos románticos, dada la capacidad de expresar temores y emociones que Friedrich confiere en ellas al paisaje, capacidad que no se halla en el paisaje en forma natural. Ambas obras fueron adquiridas por el Príncipe Guillermo IV de Prusia y Friedrich fue elegido, por una exigua diferencia en la votación, miembro de la Academia berlinesa. Durante estos años, Friedrich no dejó de viajar, buscando el encuentro, la comunión con la naturaleza, y el retorno habitual a su tierra natal. En 1806, 1809 y 1815 regresó durante unas temporadas a Greifswald, Rügen y Neubrandenburg. En 1807 y 1808 recorrió las montañas del norte de Bohemia. En 1810, junto a su buen amigo el pintor Kersting, hizo lo propio en el Reisingebirge.

Al año siguiente, junto al escultor Gottlieb Christian Kühn, viajó a pie por las montañas del Harz. Durante estos frecuentes viajes, Friedrich realizaba numerosos dibujos del natural, cuidadosamente recogidos en cuadernos, que más tarde, a veces con un intervalo de veinte años, le habrían de servir para sus creaciones paisajistas, modificando estos elementos a voluntad, según su “visión interior”.

En 1810 tras las derrotas de Prusia, la potencia alemana, en las batallas de Jena y Auerstedt ante Napoleón, el país fue ocupado. El sentimiento patriótico de Friedrich se fue acentuando; las derrotas alemanas le provocaron crisis nerviosas que le obligaban a retirarse de la ciudad para reponerse. En 1813 conoció al poeta, patriota y revolucionario Ernst Moritz Arndt, con quien le unió una gran amistad. A diferencia de otros pintores, como Kersting, Friedrich no tomó parte activa en la Guerra de Liberación (1812-1814), aunque contribuyó económicamente a ella. Cuando las tropas francesas entraron a Dresde en 1813, el pintor se retiró al Elbsandsteingebirge, y no retornó hasta poco antes de la batalla que forzó a los franceses a abandonarla. Friedrich alcanzó un gran éxito en marzo de 1814 en la exposición conmemorativa de la liberación de Dresde, a la que presentó *Tumbas de héroes antiguos* y *Cazador en el Bosque*. Ahora que se había logrado la victoria, era el momento de homenajear a los caídos, por lo que proyectaron varios monumentos para este fin, de los que no se erigió ninguno. La inquietud política era manifiesta en el Friedrich de

esta época. A la derrota de Napoleón, no siguió una política renovadora; antes bien, el sistema de la restauración se encargó de volver a poner en práctica la política absolutista monárquica de antes de la revolución. Las esperanzas de los patriotas como Friedrich se vieron frustradas. El mismo explicaba así la negativa a celebrar la memoria de los muertos con la construcción de estos monumentos: “Mientras sigamos siendo esclavos de los príncipes no se hará nada grande de este tipo. Donde el pueblo no tiene voz, tampoco se le permite sentirse y celebrarse a sí mismo”. Un signo externo de esta disconformidad nacionalista y política es la adopción del traje tradicional germano. Había sido parte de la lucha contra Francia, y en 1815 fue retomado por los estudiantes de signo republicano, con tal éxito que se convirtió en el atuendo propio de los artistas e intelectuales. Tras la reacción de 1819, cuando los republicanos fueron perseguidos como “demagogos”, el traje fue prohibido. A pesar de ello, apareció en forma recurrente en los cuadros de Friedrich, lo que suponía una arriesgada manifestación pública de sus inclinaciones políticas. A la muerte de Adrian Zingg, en 1816 Friedrich fue nombrado miembro de la Academia de Dresde con un sueldo anual de 150 thalers. Sin embargo, no se convertirá en profesor, a tiempo parcial, hasta 1824, con lo que se incrementó su salario a 200 thalers. Cuando el fallecimiento de Klengel ese mismo año dejó libre la plaza de profesor titular y director de la clase de paisajismo, los directores de la Academia prefirieron dejar el puesto vacante. La posición política de Friedrich comenzaba a resultar muy incómoda, y fue sin duda, una de las causas de su rápido declive en el favor popular y de la crítica. El pintor que había contado entre sus admiradores a Federico Guillermo III de Prusia, y su hijo y príncipe heredero, al zar Nicolás I, al príncipe heredero de Dinamarca, a Goethe, y en fin, a los más célebres escritores y pensadores del momento, vio como a partir de la Restauración, su nombre se veía empequeñecido en las páginas de los diarios, y la clientela, extraída de la burguesía ilustrada, no bastaba para sostenerlo. Entre estos admiradores de extracción burguesa se encontraban personas, a la larga decisiva en su vida personal y artística, como Carl Gustav Carus, a quien conoció en 1817, Johann Christian Clausen Dahl, quien en 1823 pasó a vivir en el mismo inmueble. A pesar de los requerimientos de otros pintores, se negó de forma sistemática a marchar a Italia, país que detestaba, no por su propia naturaleza, sino por el éxito en la pintura que allí llevaban a cabo los nazarenos, a la que se oponía con denuedo. En enero de 1818, ante la sorpresa de todos sus amigos, que lo conocían como un

tímido e introvertido personaje, sensible y amistoso pero nunca dado a los amores, Friedrich contrae matrimonio con Caroline Bommer, vecina suya, diecinueve años más joven que él, hija de un agente comercial de Blaufarben Niederlage. Su carácter callado, tranquilo, no modificó en absoluto el modo de vida del pintor. El matrimonio tuvo tres hijos: una hija, Emma, nacida en 1819; una segunda hija Agnes Adelheid, en 1823; y un hijo, Gustav Adolf (por el monarca sueco del mismo nombre), nacido en 1824, quien alcanzó cierta notoriedad de adulto, como pintor de animales. El viaje de bodas llevó a los esposos a Neubrandenburg, Greifswald y Rügen, y durante él Friedrich realizó numerosos estudios. La huella de este periplo matrimonial fue de relieve, como lo demuestran algunas de sus obras maestras nacidas en este contexto, como *En el velero y Rocas cretáceas* en Rügen. También en esta época hay un cambio de estilo; las composiciones se hacen menos simétricas y se detecta un nuevo énfasis en las figuras, generalmente en pareja, en especial en lo que se refiere a la figura femenina, a la que dota de nuevos contenidos simbólicos. En 1820 la familia se traslada a la nueva casa en su misma calle, junto al Elba, en “Ander Elbe 33”. En ella realizará sus grandes obras de madurez, las cuales recogen todas estas nuevas tendencias, como *Mujer en la ventana*, de 1822. A fines de la década de los veinte, se aprecia un renovado interés por la observación de la forma y el color en el mundo natural, así como en los sutiles juegos de luz de distintas procedencias e intensidades. La vida de Friedrich, según Carus, era un “fragmento de su arte, caracterizada por una estricta integridad, rectitud y reclusión. Nunca se le encontraba en sociedad; se le podía encontrar casi siempre meditando sobre su trabajo en su profunda y sombría habitación”. En 1824 padeció una seria enfermedad psíquica que hacía difícil cualquier relación. Ataques repentinos de ira provocaban reacciones bruscas: amigos y familiares eran tratados a menudo con dureza, cuando en el pasado el artista apenas alzaba la voz, de ésta enfermedad, no solo no se recuperó, sino que dos años más tarde, se agravó, por lo que necesitó de un período de convalecencia en Rügen. Fue su último viaje a su patria. Al año siguiente pudo volver a pintar, aunque a consecuencia de la enfermedad, se percibe una tendencia a los paisajes de tipo melancólico, en especial invernales. A la enfermedad corporal se une una creciente obsesión, narrada también por Carus: “en su forma de ser extraña, siempre triste y profunda, se habían venido desarrollando unas ideas fijas, evidente anticipación de la enfermedad cerebral a la cual habría al fin de sucumbir, que comenzaron

a minar su vida familiar. Desconfiado como era, se atormentaba a sí mismo y a los suyos figurándose la infidelidad de su mujer, un delirio privado de sentido y sin embargo capaz de absorberlo por completo”. A estas dificultades de la salud se unió el progresivo hundimiento de su popularidad. Ahora predominaba la escuela de Dusseldorf, el historicismo y la religiosidad de los nazarenos, y en general el arte burgués que desemboca en el Biedermeier. Esto amargó sobremanera al pintor, que vertió todas sus opiniones sobre el arte y estas corrientes en sus “Observaciones sobre la contemplación de una colección de pinturas”, de 1830. La Sociedad Sajona de Arte, fundada por el coleccionista Johann von Quandt en 1828, hizo miembro de ella a Friedrich y compró una serie de cuadros durante los años treinta, a instancias de Carus; su protector, el escritor y consejero de estado ruso Vassili Andreievich Shukowsky, logró introducir algunas de sus obras de arte en Rusia... Pero esto no bastó para evitar la creciente penuria económica del pintor. En junio de 1835 padeció un ataque de apoplejía, que lo dejó inhábil. Durante seis semanas se retiró al balneario de Teplitz en Bohemia, en donde ya estuvo tras su enfermedad de 1826. La mejora leve, le permitió comenzar a dibujar, pero el óleo, que le fatigaba en gran medida, hubo de ser abandonado a favor de la acuarela y de la sepia, que causaban menos penalidades. Estas acuarelas, dibujos y sepias, continuaron apareciendo en la exposición anual de la Academia de Dresde hasta 1838. Sus motivos se limitan a túmulos, costas rocosas bajo la luna, ataúdes, ruinas y lejanas ciudades inalcanzables, con los que Friedrich, sabedor de su muerte cercana, aislado y pobre, medita sobre la vida pasada y futura. En marzo de 1840, Shukowsky escribe en su diario. “Fui a ver a Friedrich. Una triste ruina. Lloro como un niño”. Friedrich falleció el 7 de mayo de 1840 en Dresde. Fue sepultado tres días mas tarde en el cementerio de la Trinidad de dicha ciudad. Friedrich cayó en el más completo de los olvidos durante el siglo XIX. Su memoria y su obra no fueron recuperadas hasta comienzos del siglo XX, cuando la concepción del arte había sido modificada radicalmente por las Vanguardias. Su influjo salta, desde el Romanticismo hasta el Surrealismo, el movimiento que más firmó su influencia. Max Ernst o René Magritte son dos de los autores que más han coincidido en ello. También el expresionismo alemán y la abstracción presentan puntos de contacto con la obra del pintor de Greifswald.

2.2 Análisis de las obras más destacadas de Friedrich.

2.2.1 *La Cruz en las montañas, 1807-1808. Óleo sobre lienzo, 115 x 110,5 cm. Con un marco de madera dorada tallado por Gottlieb Christian Kühn. Dresde, Gemäldegalerie Neue Meister, Saatlische Kunstsammlungen Dresde. (fig.16)*

La cruz en las montañas, es representativa de la madurez de su estilo, en el cual por primera vez en el arte cristiano, un altar fue concebido en términos de un paisaje puro. La cruz vista oblicuamente por detrás, es un insignificante elemento de la composición, más importante son los rayos del sol al atardecer, con los que el artista dice representar el establecimiento del viejo mundo pre-cristiano. La montaña simboliza la fe incommovible, mientras los tres árboles son una alegoría de la esperanza.

Huhg Honour, nos menciona que la obra *La Cruz en las Montañas* “podría confundirse a primera vista con un ejercicio en la tradición de las perspectivas <<sublimes>> del siglo XVIII, la representación de un crucifijo de los que suele erigirse en los países católicos como monumento conmemorativo o como lugar de peregrinación. Pero aunque la suave hierba de la cima del monte, los oscuros abetos y las nubes iluminadas por el resplandor del ocaso estén representados con meticulosa fidelidad a la naturaleza, el cuadro transmite una sensación de quietud ensimismada, una tranquilidad sobrenatural casi alucinante. Devoto protestante Friedrich lo pintó sin habérselo encargado nadie, con la intención al parecer de enviarlo al rey protestante de Suecia, pero después le convencieron para que se lo vendiera a los condes católicos von Thun-Hohenstein, como retablo para la capilla privada en el castillo de Tetschen, detalle que reviste cierto interés, aunque sólo sea porque pone de relieve la ambigüedad del cuadro. Esta obra profundamente conmovedora y al tiempo desconcertante, expresión de una actitud nueva con respecto a la religión, que trasciende el sectarismo y hace que la aceptación o el rechazo dieciochesco de los credos cristianos convencionales parezcan igual de superficiales, es distinta de cualquier otra imagen piadosa anterior o posterior. Es tan antidogmática que conserva su fuerza aun en la presente época de incredulidad.”¹⁵

El cuadro no era originalmente un retablo, sino una imagen de propaganda política. Una *Cruz en las montañas*, que enlazaban con la ideología de la liberación de los reyes suecos:

15. Ibid, pp.28,29,30

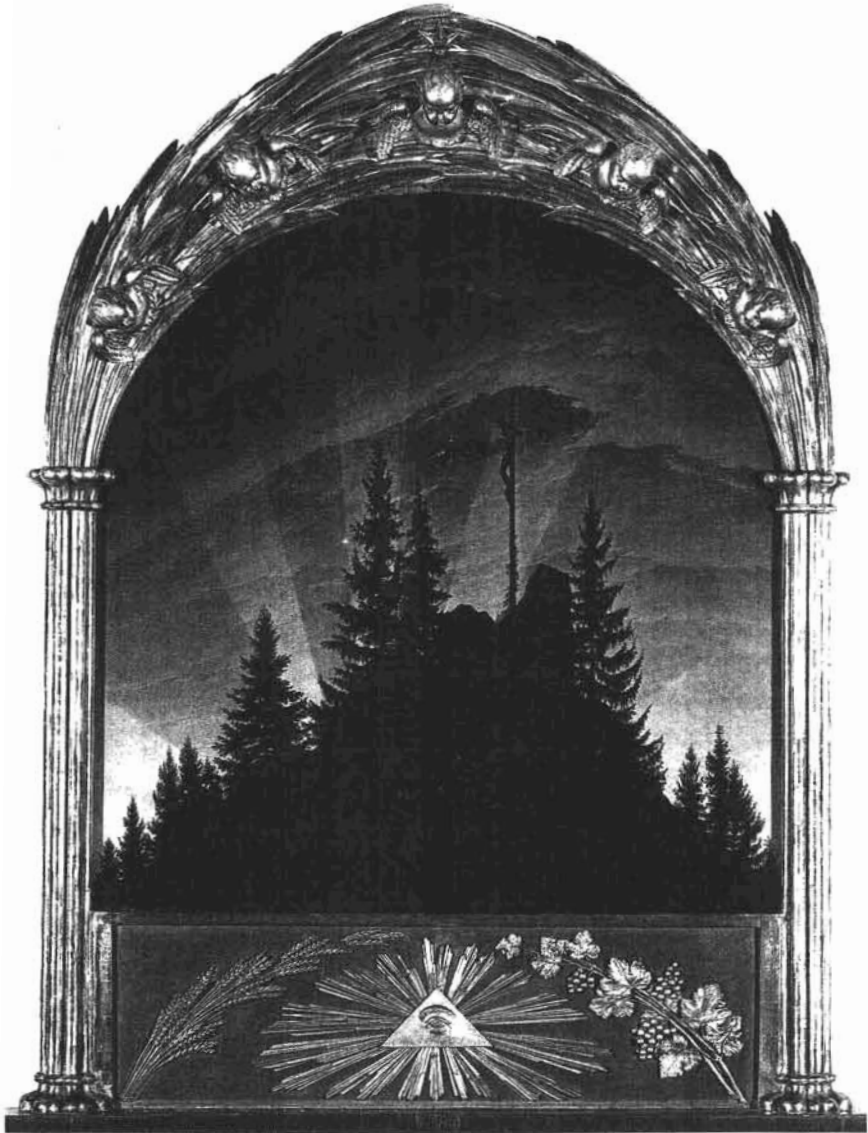


fig.16 Caspar David Friedrich, *La cruz en las montañas*, 1807-1808

por este motivo, Friedrich llamó a su hijo en 1824 Gustav Adolf y no es casualidad que es sus marinas aparezcan constantemente barcos con la bandera sueca. Sin embargo en 1808 cambió dramáticamente la situación: en Suecia se formó contra Gustav Adolf IV una oposición militar que destituyó al rey. El pintor ya no podía dedicar su *Cruz en las montañas* a su señor, por lo que decidió a terminar la composición, pero –con su nuevo marco de carácter religioso- para poderla vender al palacio de Tetschen en condición de retablo. A partir de ahora, como se desprende de diversos artículos del periódico, Friedrich habla de una puesta de sol. Él mismo interpreta el cuadro de la siguiente manera: “ Sobre la cima se aprecia, erguida, la cruz rodeada de abetos siempre verde; hiedra siempre verde rodea el tronco de la cruz. El sol cae dorado y en la púrpura del atardecer brilla Cristo en la cruz. La cruz: nuestra fe en Jesucristo es inquebrantable. Siempre verdes, a través de todos los tiempos, se alzan los abetos alrededor de la cruz, como la esperanza que los hombres tienen puesta en Él, el crucificado.”¹⁶ Cuando el artista quiso examinar personalmente cómo había quedado el cuadro en la capilla de Teschen donde permanecería, los condes le respondieron con evasivas: en lugar de haberlo destinado a la capilla la obra estaba colgada en el dormitorio del conde, junto a un grabado de la *Madonna Sixtina* de Rafael.

Por tanto, este cuadro tiene una doble historia: la primera narra una intención precisa y una clara iconografía; la segunda –debido a las circunstancias exteriores- se caracteriza por evasivas y confusiones. Resulta significativo que en la Alemania de comienzos del siglo XIX el público estuviera dispuesto a aceptar inmediatamente, y casi sin excepción, el cambio de significado. Además, una parte no despreciable entre los investigadores modernos ha asumido hasta hoy, de modo acrítico, esta interpretación, también por el cliché tan extendido de la interioridad puramente subjetiva del romanticismo alemán.

El marco se talló según el diseño de Friedrich, que explicaba así su simbolismo en su descripción del cuadro: “ El marco adopta a los lados la forma de las columnas góticas. De ellas nacen ramas de palma que forman un arco por encima del cuadro. Entre estas ramas se destacan las cabezas de cinco ángeles, que contemplan y adornan la cruz que tienen debajo. Por encima del ángel del centro brilla el lucero vespertino con el más puro fulgor de

16.Fragmentos para una *Teoría Romántica del arte*, antología de Novalis, Schiller, Shlegel,Von Kleist, Holderlin, Editorial Tecnos, p.171

plata. Abajo, en un amplio recuadro, el ojo de Dios, que todo lo ve, aparece en el interior del triángulo divino, rodeado de rayos de luz. Espigas y vides se inclinan hacia el ojo a uno y otro lado, apuntando al cuerpo de Aquél que esta clavado en la cruz”¹⁷

2.2.2 Abadía en el bosque, 1809, Óleo sobre lienzo, 110, x 171 cm. Berlín , Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlín-Preussischer Kulturbesitz. (fig.17)

Este lienzo, con sus encinas y la ruina gótica, hace posiblemente referencia a dos épocas históricas, la precristiana, de religión natural, y la era cristiana que convirtió a la iglesia, y en su forma mas sublime a la catedral gótica de la Edad Media, en lugar del culto divino. Aparece una escena religiosa, pero aquí se trata de un funeral en un paisaje de invierno. Los monjes portan el ataúd a través de una portada gótica, en la que se puede apreciar un crucifijo flanqueado por dos pequeñas luces. Esta ruinas góticas, se han identificado con las del monasterio de Eldena (Pomerania), junto a la costa báltica. El camino serpenteante por un cementerio cubierto de nieve, lleno de tumbas irreconocibles. Como es usual en el artista, no existen límites espaciales, no hay fondo, no hay transiciones. La línea del horizonte es de nuevo muy baja, y aparece cubierta por una espesa niebla. Las encinas se alzan sobre el cementerio como símbolo de perdurabilidad. A pesar de asemejar un bosque, ninguna encina se superpone a otra. Es un árbol sagrado desde la antigüedad, aunque su auge como símbolo de lo germánico despegó en Alemania en el siglo XVIII. El sepulcro levantado, suele aparece asociado a una tumba, y es reflejo de una actitud pagana y revolucionaria a un tiempo. Esta obra fue realizada en 1809 tras retornar de un viaje a Greifswald, poco antes de la muerte de su padre. El roble de la parte izquierda de la ruina procede de unos apuntes del natural realizados en Neubrandenburg durante ese viaje. La puerta hacia el más allá se abre en la fantasmagórica portada de la abadía.

17. S. Hinz, págs. 137-195; Börrsch-Supan/ Jähning, págs. 300-302; *Caspar David Friedrich 1774-1840*, catálogo de exposición, Tate Gallery, Londres, 1972, núm.33; Eva Reitharovà y Werner Sumowski, <<Beiträge zu Caspar David Friedrich >>, en *Pantheon*, XXXV,1977, págs. 41-50



fig.17 Caspar David Friedrich, *Abadía en el bosque*, 1809

El espacio concebido en esta obra es inusual, puesto que aparece suspendido, bañado por la niebla. El medio plano, al estilo de su técnica, no nos lleva en transición a la distancia. Por el contrario, Friedrich retoma al sistema medieval de representar el espacio mediante la superposición de diferentes registros. La zona superior, que simboliza el reino de los cielos, es intensamente luminosa. La arquitectura gótica y el encinar representan un contraste conceptual en la mente del artista. Las ruinas son una alegoría de la religión del pasado, en oposición a la fuerza vital de la encinas y la luz celestial. La naturaleza ha vencido a la iglesia este “memento mori” (recuerda que has de morir) nos invita a la ascesis, a la meditación de la vanidad de las cosas humanas. Esta obra considerada durante todo el siglo XIX como la obra cumbre del artista, le llevó a la cima de su fama la cual, por desgracia, declinaría en tan solo una década.

Extrañamente el cortejo fúnebre pasa de largo de la sepultura, para dirigirse al portal de la ruina. Friedrich ha completado el retrato de la ruina de la iglesia de Eldena (Pomerania) con el crucifijo del portal y la ventana por encima de este, para expresar más claramente el significado religioso. Al parecer, el camino de las montañas lleva a un mundo mas claro, mas allá de la muerte y de la historia. Por encima de la oscuridad que pesa sobre el paisaje invernal muerto se ha aclarado el cielo, apreciándose el débil contorno de la luna.

Se puede apreciar los fuertes contrastes de claroscuros, la naturaleza permanece misteriosa.

2.2.3 Arco iris en un paisaje de montañas. Óleo sobre lienzo de 1809-1810. Essen, Museum Folkwan (fig.18)

Este lienzo muestra a un caminante que descansa en un lugar típico de los paisajes de Friedrich, en un declive del terreno en un primer plano, tras el que se abre un abismo de profundidad desconocida, en el que surgen los montes todavía en la oscuridad. Friedrich sentía predilección por esa brusca ruptura entre el primer plano y el fondo, zonas que interpretaba como dos modos diametralmente opuestos de la existencia. Mientras que en este cuadro, el primer plano aparece tangible en su plasticidad, gracias a la luz del día que comienza a declinar, subrayada aún más por el vivo colorido de la vestimenta del caminante, en el fondo se anuncia la transformación de la oscuridad inextricable en una iluminación nocturna misteriosa. Friedrich como también otros románticos como el poeta

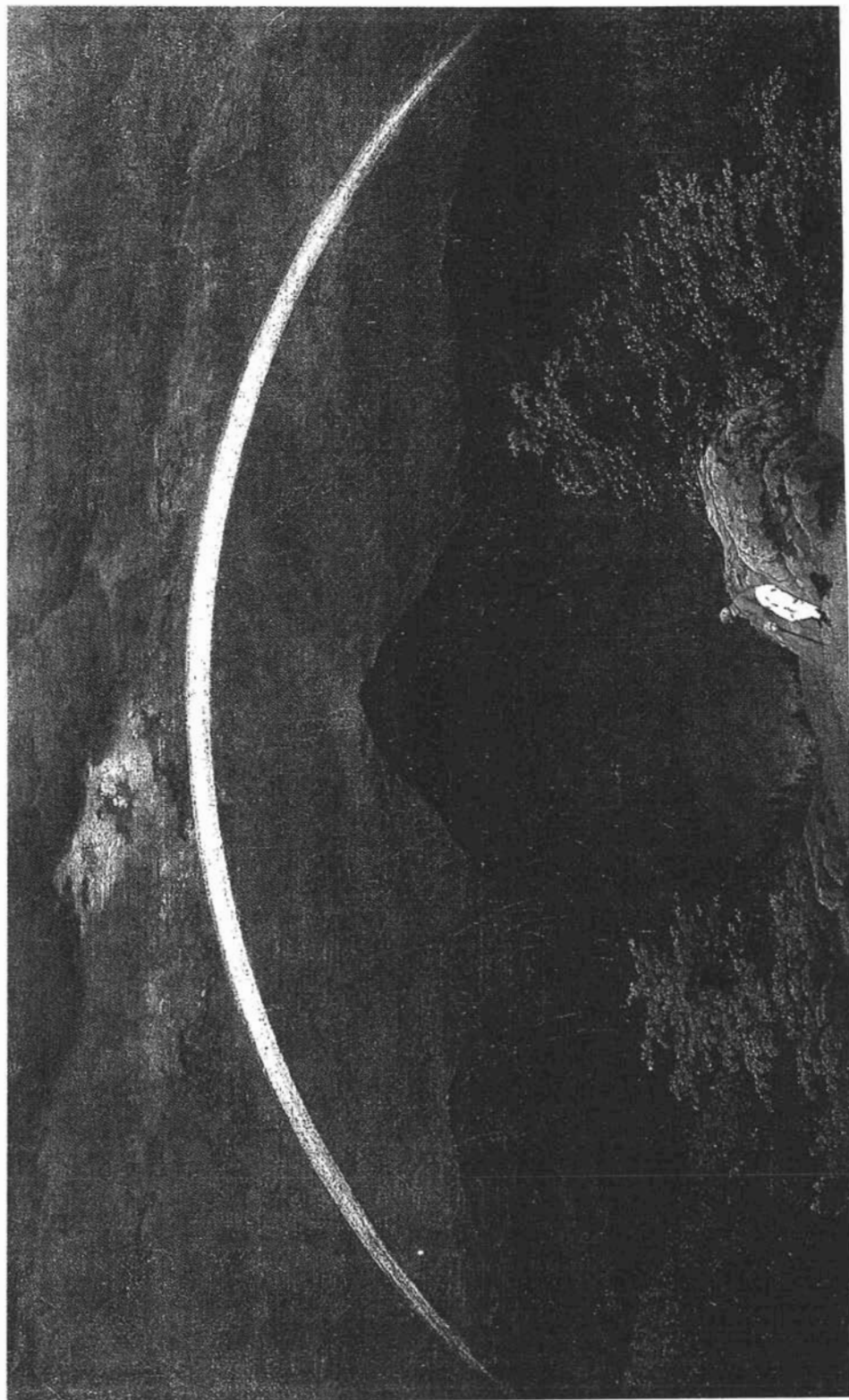


fig.18 Caspar David Friedrich, *Arco Iris en un paisaje de montañas*, 1809-1810

Novalis, consideraban la noche como la esfera propia del alma y del espíritu, que testimonia una realidad más alta que el día, el período de la vida real en la que el mundo material reclama sus fueros. En el cuadro de Friedrich, el arco iris creado por la luz menguante se encuentra entre el día y la noche y participa de una esfera misteriosa, pues simboliza la paz entre Dios y los hombres.

Este paisaje meditabundo pintado en un estilo lúcido y meticuloso, cabalga entre el sentimiento delicado y místico.

2.2.4 El viajero contemplando un mar de nubes, 1817-1818. Óleo sobre lienzo 94,8 x 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle (fig. 19)

El fondo del paisaje se compone de varios dibujos de la llamada Suiza Sajona, es decir, la zona, montañosa en torno a Schandau. En el primer plano se alza la punta de la montaña nombrada El Rosenberg, los estudios originales proceden, en su mayoría, de los que Friedrich llevó a cabo en 1808 y 1813 en la zona, en esta última ocasión durante el periodo que permaneció allí refugiado con motivo de la entrada en Dresde del ejército napoleónico. La montaña la presenta el pintor como si fuera una silueta cortada con unas tijeras, desde allí un hombre, al que se ve de espaldas, mira hacia las cimas lejanas, por encima de los bancos de niebla, que envuelven el paisaje rocoso, aumentando el carácter misterioso e inquietante de la pintura. *El viajero contemplado un mar de nubes*, absorto en la contemplación de la vastedad del paisaje, parece más un espectador que un actor. El hombre frente a la infinitud de la naturaleza suele acentuarse por las dimensiones reducidas de las figuras, símbolos de la profunda soledad del individuo y su tensión hacia una unión armónica con lo divino. También, la figura de espaldas de espaldas del <trotamundos> de Friedrich, unida al paisaje como proyección de lo absoluto, representa asimismo, un estado en que se alcanza la unidad de la naturaleza y el espíritu en Dios. Así el espectador tiende a identificarse con esos misteriosos personajes, convirtiéndose de algún modo en protagonista de la pintura y proyectando su propia interioridad dentro de los paisajes espiritualizados de Friedrich. Pero el significado alegórico global de la obra también ha sido interpretado desde una perspectiva religiosa: Las rocas representan la Fe que,

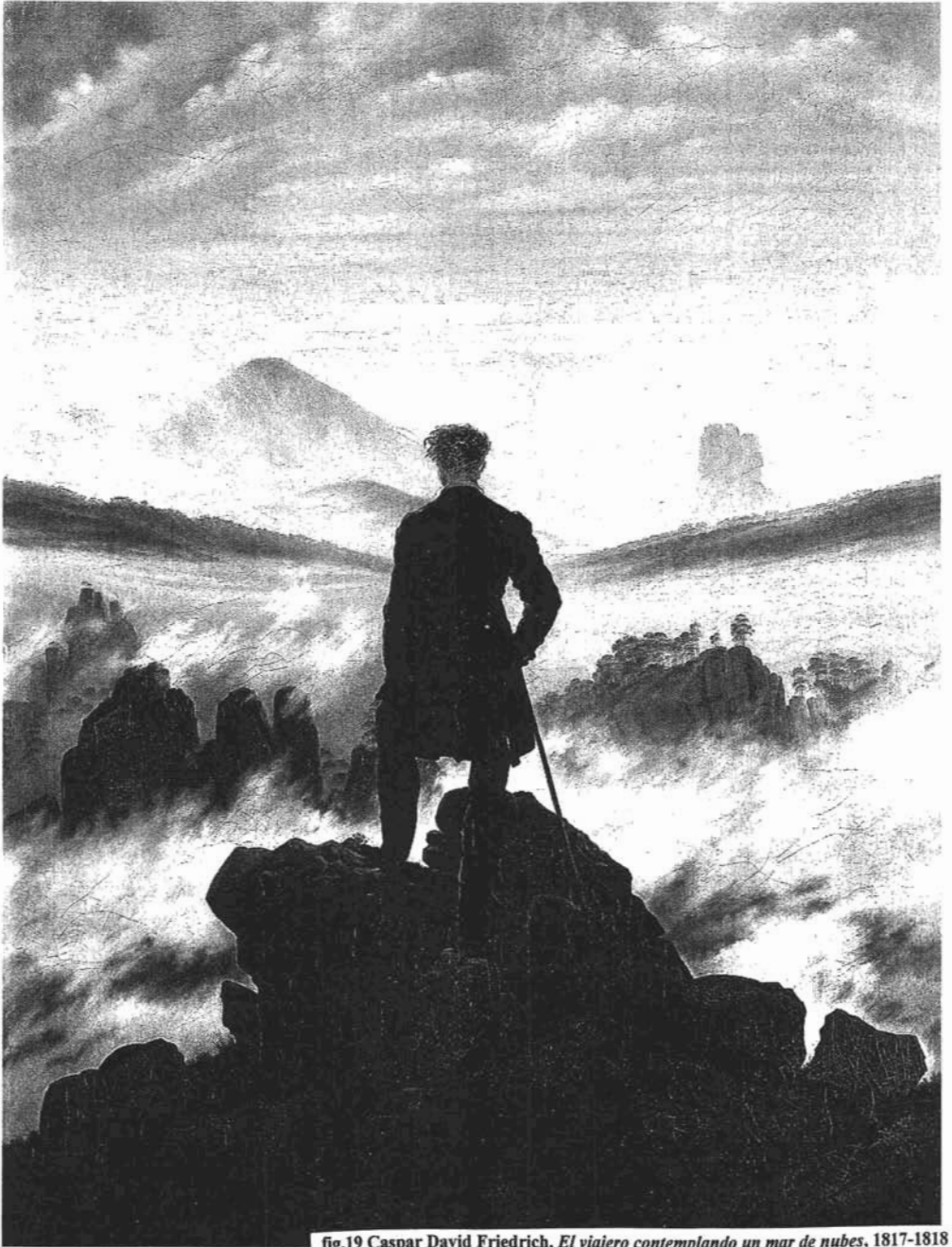


fig.19 Caspar David Friedrich, *El viajero contemplando un mar de nubes*, 1817-1818

alzándose sobre los errores terrenos, la niebla, nos eleva al dominio celeste. La montaña es la representación de Dios.¹⁸

2.2.5 Acantilados blancos en Rügen, 1818. Óleo sobre lienzo. 90,5 x 71 cm, Winterthur, Fundación Oskar Reinhart. (fig.20)

Uno de los cuadros más bellos de Friedrich es acantilados blancos en Rügen; fue pintado durante su viaje de novios, en el verano de 1818, y presenta uno de los miradores más populares de la isla; los acantilados de Stubbenkammer en Rügen. Desde los lados con árboles, una franja de suelo firme cubierto de hierba se curva y estrecha en el primer plano, para tocar casi al borde inferior del cuadro algo a la izquierda de la vertical central. En este lugar la insondabilidad parece surgir desde el abismo del que salen las rocas cretáceas en forma de V, justo en este lugar, el más peligroso del cuadro. Se ve como una ventana, a través de ese escenario de roca y por encima de las siluetas extravagantes de algunas puntas, hacia la lejanía, hacia la infinitud del mar, cuya superficie de franjas entre verdosa y azul-rosadas supone otro tipo de insondabilidad inmaterial. El cielo, de un rojo claro tenue, difumina completamente esas partes del lienzo haciéndolo etéreo. En ese lugar, la mujer y los dos hombres del primer plano se abandonan a la vista, cada uno a su manera. Entre las diferentes interpretaciones parece la más convincente la que contempla el cuadro como alegoría del amor de Friedrich por su mujer, integrándolo en la tradición de los cuadros románticos de amistad, como puede apreciarse por la forma de corazón que toma el marco interno del cuadro por la hierba y los árboles.

18. Borsh-Supan, *Caspar David Friedrich*, Prestel, 1976, pp.132-182

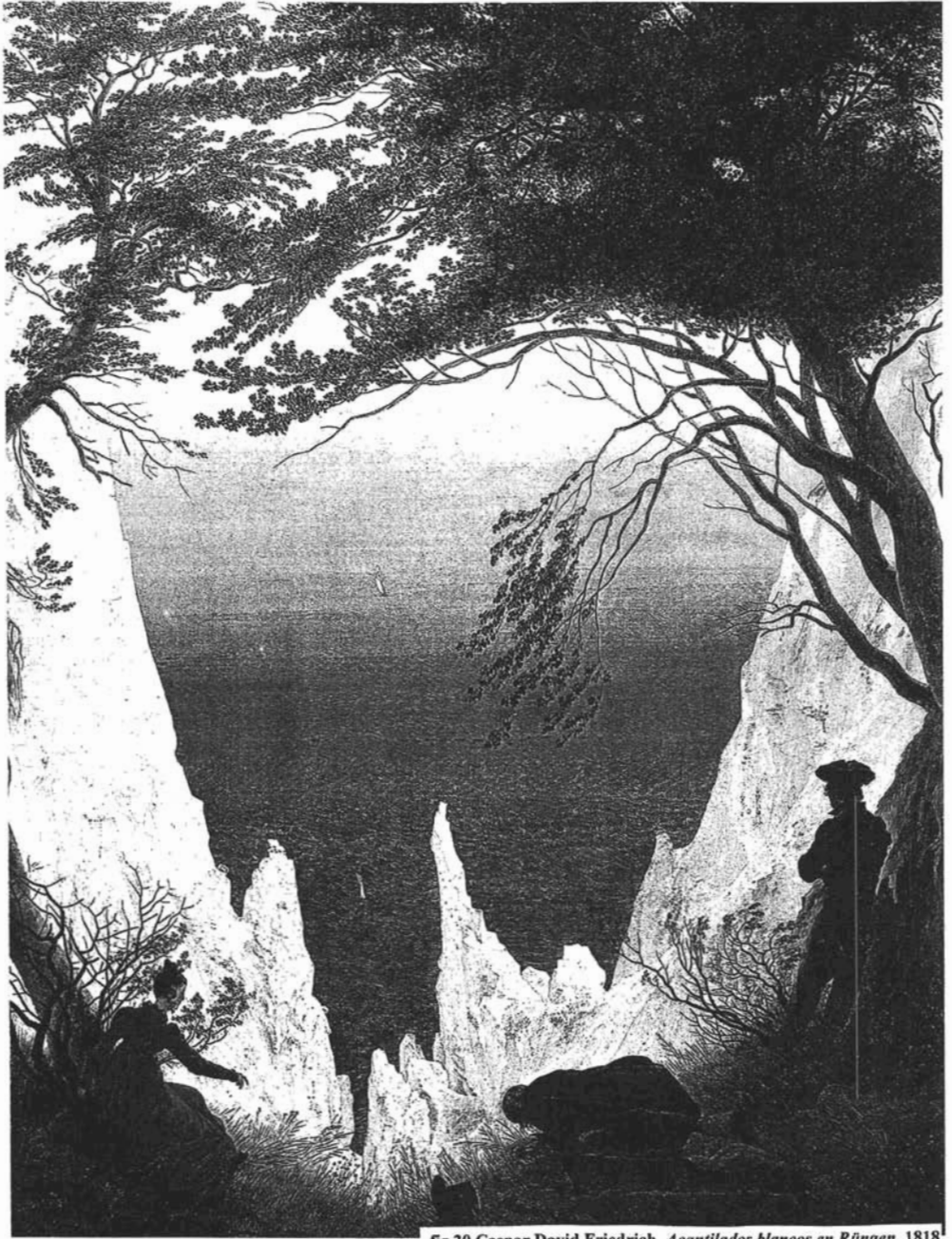


fig.20 Caspar David Friedrich, *Acantilados blancos en Rügen*, 1818

Entonces, el hombre de la derecha, con el traje antiguo alemán¹⁹, sería el pintor mismo idealmente rejuvenecido, quien dirige su mirada al infinito y a los dos veleros que presumiblemente representan los barcos de la vida, el de su mujer y el suyo propio. El hombre de mayor edad, que aparece en el centro avanzando como un extraño hacia el abismo, podría ser también Friedrich, ahora en condición de incrédulo, quien cautelosa y temerosamente quiere cerciorarse de que, efectivamente allí, donde la mujer indica, hay algo realmente atractivo.

Aquí una cosa es cierta: Friedrich enfrenta proximidad y lejanía, las compara y sublima su efecto. El viaje de novios del artista y su mujer, que resulta ser el viaje de la vida, llega a un punto donde se goza de una vista panorámica y que anima a iniciar una excursión más osada aún: por un lado, hacia el propio yo y, por otro, traspasando el presente y el futuro hacia el más allá. El ojo comprende lo que anuncian los veleros: un largo viaje, la partida desde la estrecha orilla de lo presente y conocido hacia las promesas y esperanzas que no cesan, en el lejano horizonte. Para esto han venido hasta aquí las figuras del cuadro, que acompañan al observador a ese lugar tan expuesto en el que el paseo se transforma en un acontecimiento trascendental, mientras que su mirada se dirige en el sector que dejan libre los árboles y las rocas, ya solo se extiende al mar y al cielo.

2.2.6 *Hombre y mujer contemplando la luna, hacia 1824, Óleo sobre lienzo, 34 x 44 cm. Berlín, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu berlin- PreuBischer Kulturbesitz (fig.21).*

Los protagonistas del cuadro *Hombre y mujer contemplado la luna*, en el que posiblemente vuelva a representarse a sí mismo y a su mujer, en ese estado de admiración romántica. Al hombre y a la mujer los presentan también Friedrich como personas solitarias que vienen de

19. En diversas obras de Friedrich, los hombres llevan el traje antiguo alemán a partir de 1815, aproximadamente: una levita gris o negra, cerrada hasta el cuello, una camisa de cuello amplio, un birrete negro de terciopelo sobre cabellos que suelen llegar hasta los hombros. Más adelante se propagó este traje en las guerras de liberación. Lo hicieron suyo los miembros del cuerpo de voluntarios de Lützow y después de ellos las corporaciones de estudiantes. A pesar de que la restauración lo prohibió, por su carácter político, Friedrich no lo expulsó de sus cuadros ni siquiera en los años de más severa censura. Para mayor información consultar : *Caspar David Friedrich, 1774-1840*, catálogo de exposición, Tate Gallery, núm. 33, Londres, 1972.

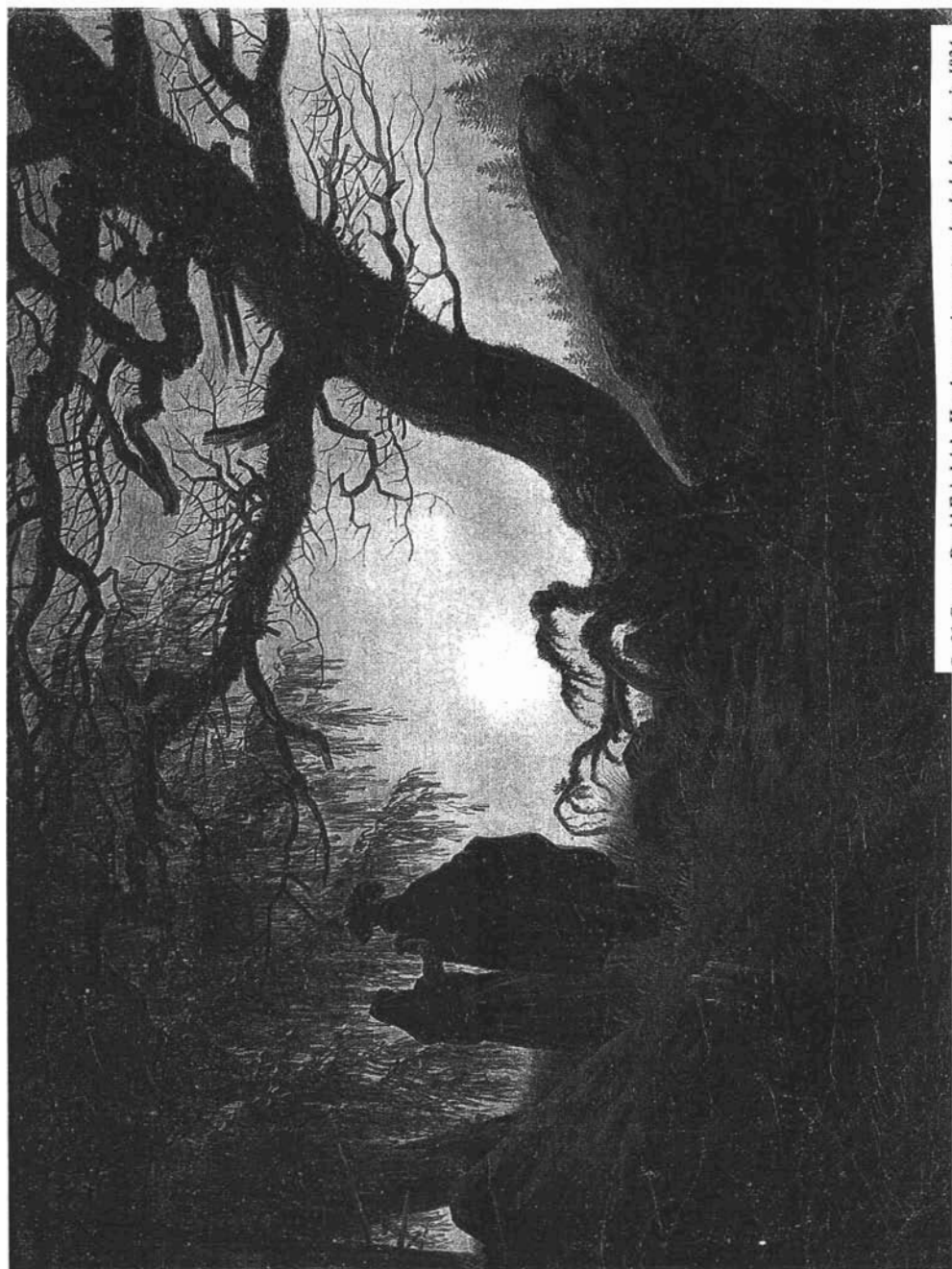


fig.21 Caspar David Friedrich, *Hombre y mujer contemplando la luna, hacia 1824*

la ciudad y que observan el ocaso entre el día y la noche. El espacio en el que se encuentran es ilimitado e infinito. El hombre, como muchos de los excursionistas de los cuadros de Friedrich, viste la indumentaria del estilo antiguo alemán. Ésta se remonta a la Edad media y era el inicio de una conjura patriótica del pasado, de la que debía sacarse la fuerza para unir la gran cantidad de estados alemanes.

En las pinturas de Friedrich como hemos visto la naturaleza juega un papel fundamental en la recreación de esta situación esperanzadora entre la decadencia del pasado y la renovación del futuro. El roble desgarrado por completo que observamos del lado derecho, que se desgarrar a la pendiente junto con los excursionistas, es un símbolo del ciclo natural de muerte y nacimiento, como también lo es el emocionante crepúsculo de la luna. En otros cuadros del pintor se duplican estas metáforas sacadas de la naturaleza mediante las señales cristianas de muerte y redención.

2.2.7 El naufragio del Esperanza, 1824. Óleo sobre lienzo, 96.7 x 126.9 cm. Galería Kunsthalle, Hamburgo. (fig.22)

Sin duda una de sus obras principales, sin embargo, debido a su radicalismo compositivo y temático, causó gran controversia ya que la mayoría de los críticos lo rechazaron y lo consideraron <<agotador>>: “¡Ójala se fundiera de una vez el cuadro de los hielos del Polo Norte!, exclamó uno de los críticos”.²⁰ Hasta la muerte de Friedrich, en 1840, esta obra no pudo venderse. De la propiedad de los herederos de su amigo, el pintor noruego Dahl, pasó a la Kunsthalle de Hamburgo, que lo adquirió en 1905. El velero aplastado por los bloques de hielo, en un paisaje polar sin ninguna otra persona, con el colorido helado correspondiente, ha de interpretarse como un símbolo patético de una catástrofe que hace época, si bien aquí se mezclan momentos de fracaso y de esperanza, de destrucción y de un recomenzar para protestar contra la opresiva Restauración del régimen político alemán.. Al mismo tiempo, en este cuadro hay un eco de la espantosa vivencia juvenil de Friedrich: la muerte de su hermano más pequeño, pues se ahogó cuando quiso salvar a Caspar David que se había hundido en el hielo. A pesar de que el mar se ha tornado hielo y la naturaleza

20. Borsh-Supan, op. cit., pp.185-186

orgánica, al igual que el barco, está condenada a morir, el claro cielo y el horizonte ilimitado simbolizan la oportunidad de redención, como suele suceder en las obras de Friedrich. Al bloque de hielo de aristas vivas del primer plano, en forma de pirámide accidentada que alberga en sí la destrucción, responde el fondo solamente sereno, al parecer ingravido y transparente. Dos fragmentos de hielo en forma de una flecha marcan la dirección hacia el barco encallado. El carácter de lo terriblemente sublime trasforma la naturaleza del mundo polar en un receptáculo de los sentimientos humanos.

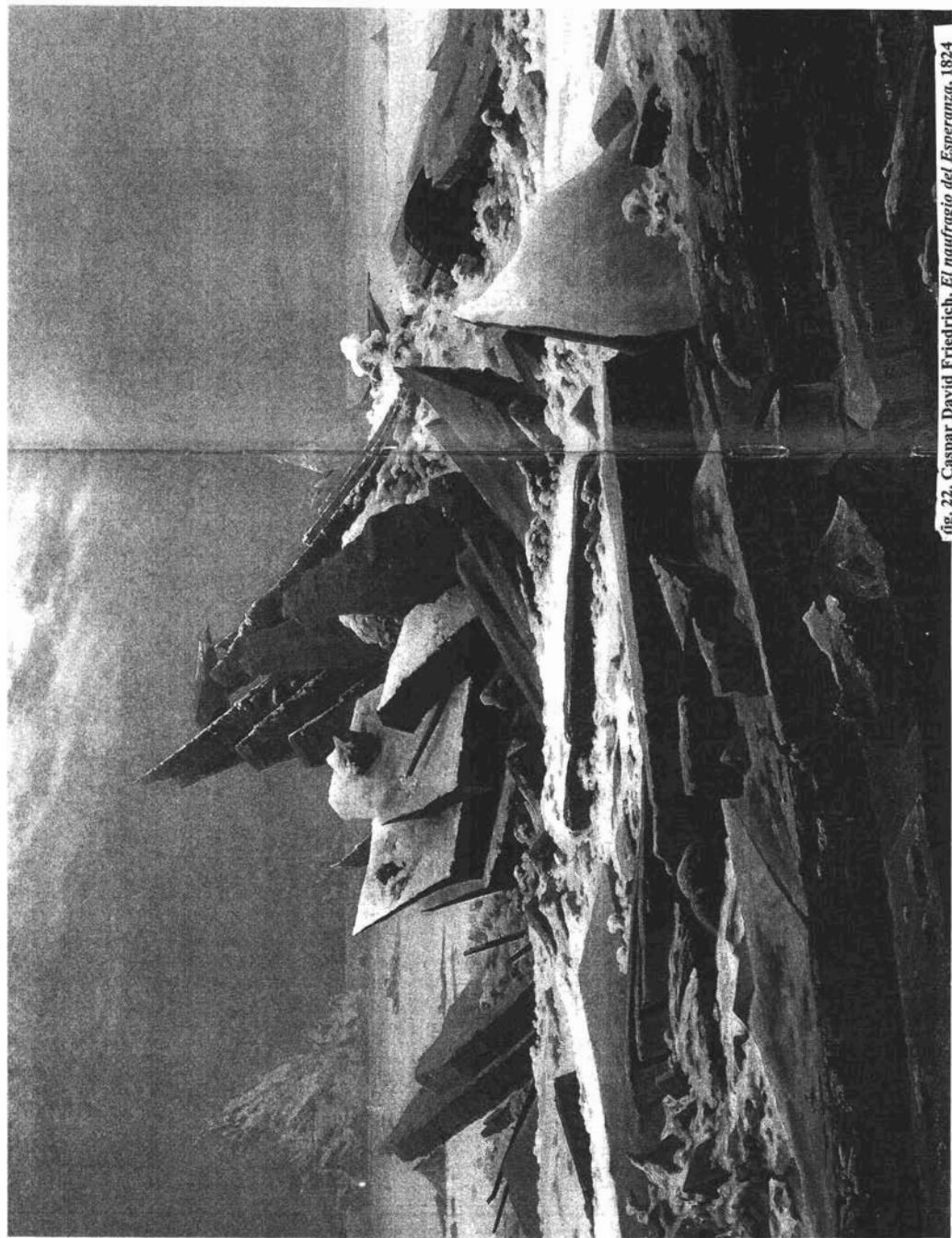


fig. 22. Caspar David Friedrich, *El naufragio del Esperanza*, 1824

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, el romanticismo se puede ubicar en el período histórico que va desde finales del siglo XVIII hasta casi a mediados del siglo siguiente, que se dio principalmente en Inglaterra y Alemania, de donde se extendió al resto de Europa. Este movimiento tuvo las mismas características generales para toda Europa, la misma concepción de la imaginación poética, de la originalidad, y de la naturaleza en sí misma y en relación con el hombre, un concepto de los valores de lo nacional, una búsqueda de las raíces. Representó básicamente, una reacción contra la rigidez académica y la afirmación de una libertad absoluta, es decir, se dio una ruptura con lo inmediatamente anterior en el mundo literario y artístico en general, se utilizó el “símbolo” y el “mito”, hubo una búsqueda del folklore, apareció el subjetivismo..

Entonces, el Romanticismo apareció como una reacción contra el clasicismo. En efecto se trató de un arte del “tercer estado”, no de la iglesia, ni de la nobleza, sino de la burguesía. Técnicamente se apartó de las reglas, buscó el movimiento y dio al color un valor casi simbólico. La pintura romántica acogió una gran variedad de temas:

- Lo religioso se encontró en la obra de los pintores ingleses y alemanes, el sentimiento místico fue intenso.
- Lo social fue omnipresente, se observó por ejemplo en la pintura francesa con el entusiasmo revolucionario de Delacroix y en las ironías de Goya en España.
- La naturaleza permaneció misteriosa, tanto en su violencia como en su paz; los animales domésticos y exóticos se hicieron un lugar.
- Aparecieron temas nuevos sacados de la Edad Media y del misterio del oriente.

En cuanto a la manera de trabajar, la composición se subordinó a la vitalidad y el color se cargó de valores simbólicos. Entonces el romántico era original, debía hacer cosas que fueran el reflejo de la individualidad propia, de un estilo y una escritura peculiares y particulares. Lo que se pretendió resaltar fue la originalidad del autor y que en su obra se reflejara también los sentimientos y pasiones de los personajes.

En la pintura romántica lo que más se resalta fue la exaltación del colorido. Su rica policromía inundaba los cuadros como una fuerte reacción contra la monocromía y la preponderancia de la línea que caracterizó al neoclásico. Por lo que se refiere al contenido,

se destacó el sentimiento personal que salió al exterior a través de las cosas; muchos de sus temas son extraídos de la historia, pero no en torno al mundo griego o romano y sus aspectos mitológicos, sino más bien al cuadro histórico con escenas de la vida. El retrato romántico suele ofrecer un interés mayor, en cuanto trató de reflejar mejor el espíritu del pintor antes que el de la persona en cuestión. El paisaje se convirtió en ideal más que en un motivo, vino a ser un medio para expresar la intimidad del pintor, por esta razón, el paisaje en el cuadro romántico suele estar impregnado de melancolía y muestra efectos fantásticos que prolongan las cosas y el cielo de acuerdo con la exaltación momentánea del pintor.

Se ha mencionado que en el siglo XIX, la burguesía determinó por primera vez el contenido y la forma del arte en toda Europa. Las grandes composiciones de los pintores franceses Géricault, Delacroix o Courbet ya no glorificaban a la Iglesia ni al poder secular, sus héroes era la nación, el pueblo, los trabajadores y campesinos o sencillamente los mismos artistas.

La vieja pugna entre el idealismo y el realismo se inclinó por fin a favor del subjetivismo artístico. Frente a las rígidas reglas de las academias oficiales, los pintores, ya fuera que estaban sumergidos como Ingres en el neoclacisismo, o se denominaban románticos o realistas, concedían gran importancia a ser únicamente tributarios de su genio y de la naturaleza. Después de imponer definitivamente la pintura al aire libre, esa reivindicación pudo llevarse a cabo con la mayor pureza en la pintura paisajista; tal es el caso en Europa de Friedrich y Koch en Alemania, y de Constable, Bonington y Turner en Inglaterra. En el caso de Friedrich, máximo exponente del Romanticismo alemán y artista clave de esta investigación, en sus obras observamos como analizó la infinita pequeñez del hombre frente a la sublime naturaleza y mediante esta metáfora exhibió el sentimiento trágico de la vida. En sus composiciones no pretendió captar la realidad, sino expresar sus propios sentimientos a través del paisaje y provocar en el espectador la reflexión misma de su existencia. Sus paisajes son maravillosos y de ellos emana una luz clara y transparente. Los árboles, colinas y montañas se envuelven en una mágica bruma. Sus ambientes destilan gran misticismo religioso. Sus personajes son representados a una escala mucho menor que el paisaje. Sus personajes son mínimos ante la inmensidad de la Naturaleza y la omnipotencia de sus fuerzas.

Por otra parte el protagonismo de la naturaleza y la exploración del inconsciente se combinaron en Alemania con una religiosidad ferviente lo que dio origen a la más alta

cultura literaria, musical, filosófica y plástica de la época, la nueva sensibilidad romántica se manifestó también en Alemania como recuperación de su pasado gótico.

Asimismo, el deseo de integración de Friedrich en el todo se expresó plásticamente representando lo infinito en la obra, ya fuese en su tema, ya mediante una sensualidad embriagadora o una composición que se desarrollará ilimitadamente. En todo ello influyó decisivamente el progresivo desplazamiento de la belleza como categoría estética fundamental en beneficio de lo sublime frente a la belleza proporcionada y armónica; era sublime, todo lo que excediendo las proporciones humanas resultaba inconmensurable y provocaba una mezcla de asombro y placer, lo sublime constituyó pues el origen de la estética romántica de lo oscuro, nebuloso y nocturno, la fórmula utilizada para representar lo suprasensible o lo absoluto, para el romántico la obra de arte se convertía en la presencia de lo infinito en lo finito y por tanto en manifestación de lo absoluto por delante de la verdad filosófica, originalidad de la obra, genialidad del artista y carácter absoluto del arte son algunas de las ideas estéticas del romanticismo cuya vigencia podemos constatar actualmente.

Ahora bien, ¿porqué es importante hoy en día estudiar el romanticismo?

La llegada de la modernidad está contenida en el romanticismo, por cuanto este supuso una regeneración o una reconstrucción frente a la estética del neoclasicismo. Pero el romanticismo no sólo supuso la irrupción de la modernidad a finales del siglo XVIII principios del XIX, sino la creación de la esencia de lo moderno incluso tal como se entiende hoy en día, por cuanto legitimó la libertad de la forma artística, concibió al hombre como una unidad en el seno de una unidad superior, y le hizo aspirar al infinito mediante la reconciliación de su mundo interior con el mundo exterior. Todo el arte actual deriva en cierto modo de la revolución que supuso el romanticismo. El reino de la libertad absoluta, el individualismo, la proyección del hombre con el todo, el “yo” con la naturaleza, el principio de toda ética romántica: libertad formal en el arte, entendida como necesidad del individuo para explorarse y explorar el mundo exterior.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS, M. H., *El romanticismo: Tradición y revolución*, Madrid, Visor, 1999

ARGULLOL, Rafael, *La Razón romántica*, Madrid, Ed. Taurus, 1983

ARNALDO ALCUBILLA, Francisco Javier, *Estilo y Naturaleza; la obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Visor, 1990

BEGUIN ALBERTO, *El alma romántica y el sueño sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954

BENJAMÍN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, España, Península, 1988

BRION, Marcel, *La Alemania romántica*, Barcelona, Ed. Barral, 1976

BOWRA, C.M., *La imaginación romántica*, Madrid, Ed. Taurus, 1972

TATE GALLERY, catálogo de exposición, *Caspar David Friedrich 1774-1840*, Tate Gallery, Londres, 1972

COGNIAT, Raymond, *El romanticismo*, Madrid, Aguilar 1969

ESCHENBURG, Bárbara, *Romanticismo tardío y Realismo*, Berlín Alemania Catálogo de la Neue Pinakothek, 1984

GARRIDO PALLARDO, Fernando, *Los orígenes del romanticismo*, Barcelona, España Labor, Barcelona España, 1968

GRAS BALAGUER, Menene, *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*, Barcelona España, Montesinos, 1988

HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981

INGERBORG, Gussow, en su artículo: *Romanticismo*

KEITH, Hartley, *The romantic spirit in german art*, Stuttgart, Alemania, Otagon, Stuttgart, 1994

KOERNER, Joseph Leo, *Caspar David friedrich and the subject of landscape*, Reaktion Books, London, 1990

KRAUBE, Anna Carola, *Historia de la pintura*, Berlín Alemania, Kone mann, , 1987

MARGERIE, Anne, *Los años románticos*, Cat, exp, Nantes,París, 1995-1996

MARÍ, Antoni, *El Entusiasmo y la quietud*, (antología del Romanticismo alemán), Barcelona, Tusquets, 1979

NAVOTY Fritz, *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*, Madrid, Cátedra, 1979

NIETO ALCAIDE, Victor Manuel, *Romanticismo y realismo*, Madrid, España, Magisterio español, 1973

PECKHAM, Morse, *Romanticism: The culture of the nineteenth century*, New York New York, 1965

PICARD, Roger, *El romanticismo social*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1947

TAYLOR, Ronald, *The Romantic Tradition in Germany*, London, Methuen, 1970

TIEGHEM, Paul, Van, *Le Mouvement romantique*, Paris, Univert, 1979

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES

CATÁLOGO DE ILUSTRACIONES

1. William Turner: *Tormenta de nieve: vapor frente a la boca del puerto*. 1842. Óleo sobre lienzo, 91,5 x 122 cm, Londres, Tate Gallery.

Presentado en la Royal Academy en 1842 y descrito en el catalogo como: <<*Tempestad de nieve: un vapor frente a la boca del puerto hace señales en aguas poco profundas y pasa junto a tierra*>>. Turner se hizo atar durante cuatro horas a un mástil del Ariel Harwich, para observar con exactitud el temporal de alta mar. En el lienzo que realizó podemos observar como el cielo y el mar se unen para crear una unidad de torbellinos de color marrón oscuro-gris-verdoso hasta blanco alrededor del barco; sólo una pequeña superficie del cielo, de color claro, permite esperar que este fenómeno natural acabe. El espectador es atraído por los sucesos, sin que el ojo pueda encontrar un punto fijo. El tema es la plasmación atmosférica de las fuerzas elementales.

En su libre aplicación del color, Turner influyó sobre el Impresionismo, pero también sobre la pintura abstracta.

Bibl: L Gowing, *Turner: Imagination and Reality*, Nueva York, 1966, págs. 45-48

2. Jean- Baptiste Camille Corot, *La ráfaga de viento*. Hacia 1865-1870. Óleo sobre lienzo, 47,4 x 58,9 cm, Reims, Musée Saint Dense.

Mientras que Corot suele pintar una naturaleza alegre, bañada por el sol, a partir de 1850 pinta diez cuadros en los que la naturaleza aparece azotada por fuertes ráfagas de viento. En la mayoría de los casos se trata de paisajes de dunas ante un horizonte claro y profundo, en el que se cree sentir el paso de las nubes. En este lienzo, la fuerza del viento se aprecia especialmente en las ramas encorvadas y en las hojas arrancadas de un grupo de sauces de troncos nudosos. El ambiente húmedo y brumoso, típico de las regiones próximas la mar, se plasma con las suaves graduaciones de color: tonos claros de gris verdosos y marrones, así como un velo plateado que cubre todo el cuadro. Surge así una mezcla de reproducción realista de la naturaleza y romanticismo poético.

Bibl: P. Courthion, *Corot raconté par lui-même et per ses amis*, Ginebra, 1946, págs. 85, 96-98

3. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'Invenzione (Prisiones)*, 1745-1761, grabado, 40.5 x 55, Bibliothèque Nationale, Paris.

Piranesi en estos grabados incluía imágenes fidedignas y exactas de las ruinas existentes, al igual que reproducciones imaginarias de antiguos edificios en los que la alteración de la escala y la yuxtaposición de los elementos contribuyen a realzar el carácter de grandiosidad de los mismos.

Una de las primeras y más renombradas colecciones de grabados de Piranesi fueron Prisiones (*Carceri d'Invenzione*) en donde transformó las ruinas romanas en desmesurados calabozos dominados por enormes y oscuros pasadizos, empinadas escaleras e increíbles alturas y extrañas galerías que no conducen a ninguna parte. Estos grabados ejercieron una enorme influencia en el romanticismo del siglo XIX, donde la mirada nostálgica al pasado y lo fantástico se hace presente.

Bibl: Calatrava, J. *Giovanni Battista Piranesi. De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*, Madrid, Akal, 1998

4. Claude Lorraine, *Puerto de mar con sol naciente*, 1674, Óleo sobre lienzo, 72 x 96 cm. Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Claude Lorraine; presenta en éste cuadro una mirada a un sol que se abre paso entre los tenues velos de la bruma matutina, que hace desvanecer en su brillo la amplia línea del horizonte del mar con lejanos barcos de vela, paisajes con montes, ciudades y torres.

Esta claridad no aparece ante el espectador desde el ámbito de la pintura, sino desde el ámbito de la poesía. El puerto con el arco del triunfo romano y las fortificaciones en ruinas, es quizá, el escenario de una escena cotidiana de la Antigüedad. Y sin embargo, aquí no se trata de una reconstrucción de la Antigüedad. Las viejas edificaciones están invadidas por arbustos y por hierba; la Antigüedad es sólo ruina y recuerdo de un mundo que no conoce el tiempo, iluminado por el resplandor matinal sin sombras.

En el cuadro Lorraine describe el transporte de fardos entre una chalana y la orilla por medio de botes pequeños. Las personas que aparecen en estos paisajes son mas que un mero adorno decorativo: forman parte del paisaje mismo. Esa trasposición de la vida cotidiana al pasado bien podría denominarse *genre historié*, análogo al *portrait historié*,

especialmente extendido en los países bajos y en el que las personas aparecen como figuras de la antigüedad pagana.

Bibl: Pace Clare, *Claude the Enchanted*, en *Burlington Magazine*, CXI, 1969, págs. 733-740

5. Hubert Robert, *La Puerta Octaviana en Roma*, Óleo sobre lienzo, s.f. 161 x 117 cm, Poughkeepsie, Nueva York, The Frances Lehman Loeb Art center at Cassar College

Impresionado por los grabados de Piranesi, se consagró a la pintura de ruinas, ahora bien esta gigantesca arquitectura de ruinas, con sus cornisas resquebrajadas, al lado de las cuales la figura humana parece pequeña y desproporcionada, es un espacio vital que se utiliza con plena naturalidad, en el que se vende pescado, se negocia, se juega y se trabaja. Sobre esta arquitectura, se ha colocado una barandilla para que sirva de mirador a los curiosos, de refugio a las parejas de enamorados y de atajo a los que tienen prisa. Los testimonios del pasado, que Robert retrata minuciosamente, forman parte de una vida muy animada.

Bibl: Antal Frederick, *Classicism and romanticism*, Londres, Cambridge vol. 2, 1978

6. William Blake, *Beatriz hablando con Dante desde el carro*, hacia 1824-1826. Acuarela, 36 x 52 cm. Londres, Tate Gallery.

En sus obras, Blake adopta una postura frente a diferentes textos y los comenta en sus cuadros. En este caso, Beatriz que aparece en el centro, la amante ideal de Dante que ya se hiciera presente en su obra *La vida nueva* y que sería el motivo recurrente en todos sus cuadros, es para Blake sinónimo de una atracción seductora a la que sucumbe el poeta. También en esta acuarela, aparece una figura en forma de Venus-Madona rodeada por símbolos evangelistas y numerosos ojos y el torbellino desenfrenado cuya interpretación del artista es la manifestación de la amenaza de Babilonia.

Bibl: M. Butlin, *A Catalogue of the Works by William Blake in the Tate Gallery*, Londres, 1957, núms. 12, 13, 18; *William Blake*, catálogo de la exposición, Kunsthal, Hamburgo, 1975, núms., 61 y 63

7. Francisco José de Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800, Óleo sobre lienzo, 280 x 336cm, Madrid, Museo del Prado.

Goya se encontraba en el apogeo de su trayectoria cuando, en la primavera de 1800, retrató a la familia real. Se preparó a fondo: hizo bocetos de diez estudios individuales e insistió en la necesidad de largas sesiones, a pesar de que la familia, enfadada se resistió, el lienzo una vez acabado, obtuvo una excelente aceptación.

Ahora bien, en estos retratos, que en absoluto están idealizados, ya que representan fielmente algunos rasgos fisonómicos históricamente probados de los personajes que en esta obra aparecen.

Asimismo, se puede observar una muestra de la crudeza realista del pintor, y que en realidad Goya, en esta como en otras obras, es un fanático partidario de la verdad.

Bibl: Archivo Español de Arte XII, *Precisiones sobre pinturas de Goya*, 1968, págs. 1-16

8. Francisco José de Goya, *El Entierro de la Sardina* (escena de carnaval), hacia 1808-1814. Óleo sobre madera, 82,5 x 62 cm. Madrid, Academia de San Fernando.

En un boceto para este lienzo, en lugar de las mujeres de vestidos claros, aparecían monjes; en el estandarte lucía la inscripción <<mortus>>, que aún hoy puede verse a los rayos X, debajo de la máscara con la sonrisa maliciosa que Goya pintó posteriormente. En la España de la Inquisición se borraron del programa los mojes de Goya; la claridad de la palabra <<mortus>> queda sustituida por una mueca. Y su expresión es ciertamente un estandarte, el lema de esa actividad fantasmagórica: el abismo de un alboroto apocalíptico, la caricatura de la alegría que se vuelve amenaza. Ante nuestros ojos se despliega la imagen de un último desfile grotesco, de pánico, ante la muerte. Los militantes entre los mendigos, las mujeres y los niños son símbolo de un orden perdido, ya que no se puede restablecer y una masa anónima, oculta tras las máscaras, inicia la destrucción en un acto de locura desesperada.

Bibl: *Ibid*, págs. 19-25

9. Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa* (boceto), hacia 1818-1819. Óleo sobre lienzo, 65 x 83 cm. París, Musée National du Louvre

El 2 de julio de 1816, la fragata *Medusa* encalló ante la costa de África occidental llevando a bordo colonos franceses que se dirigían a Senegal. Una balsa con 149 pasajeros fue a la deriva durante doce días en el mar abierto, hasta que fueron salvados. Sólo diez personas sobrevivieron a los terribles tormentos del viaje. La razón del naufragio fue, sobre todo, la incapacidad del capitán cuyo nombramiento se debió a un favor político del régimen. El informe de dos de los supervivientes despertó la indignación popular. Que Géricault escogiera precisamente ese tema para el *Salón* de 1819; avivando nuevamente las emociones, se consideró como una afrenta contra el nuevo gobierno de los Borbones, que prohibieron el título del lienzo.

Sin embargo, al escoger el tema, Géricault no se interesó tanto por su carga política como por las posibilidades de representar la existencia humana enfrentada a una situación extrema. Su compasión por los sucesos de la *Medusa* le hicieron no escatimar esfuerzos para representar del modo más dramático posible esas penalidades: entró en contacto con dos de los supervivientes, hizo construir una balsa en su estudio y realizó numerosos estudios de los muertos y moribundos en hospitales y depósitos de cadáveres.

El espectador percibe los cuerpos y rostros de los muertos, de los desesperados y de los aún esperanzados en una difusa penumbra, que baña la escena en colores lúgubres y pesados; todo ello desde un punto de observación ligeramente elevado, que aproxima al espectador de un modo inquietante a los acontecimientos.

Bibl: L. Eiterner, *Géricault's <<Raft of the Medusa>>*, Londres y Nueva York, 1972

10. Eugène Delacroix, *La matanza de Quíos*, 1824, Óleo sobre lienzo, 417 x 354 cm. París, Musée National du Louvre.

Delacroix tomó la cruel matanza de Quíos, en la que perecieron 20, 000 habitantes de las islas griegas en 1824, como ocasión para este cuadro.

En un espacio unificado por la iluminación y el color distribuye en una hábil composición geométrica, en tres pirámides humanas, los cuerpos a punto de fallecer de los griegos

masacrados. Aunque el lienzo ya había sido admitido por el comité de exposiciones del *Salón*, no se dio por satisfecho, después de haber visto el cuadro de Constable destinado al mismo lugar. Su cuadro le pareció triste y sin luz. En sólo cuatro días lo modificó bajo la influencia de Constable, así aplicó nuevos efectos gracias a pequeñas pinceladas fuertes de color, muy cerca unas de otras.

Bibl: Catálogo de la Exposición celebrada en el Grand Palais de París con el título de *David à Delacroix*, 1974, págs. 9-21

11. Eugéne Delacroix, *Mujeres de Argel*, 1834. Óleo sobre lienzo, 189 x 229 cm. París, Musée National du Louvre.

Delacroix tuvo la oportunidad en su viaje por África de tener acceso a un harén en Argel, ahí creyó encontrar la encarnación de lo bello y verdadero redescubriendo la Antigüedad, en este mundo femenino, cerrado y exótico quedó entusiasmado por la vida totalmente dedicada a prácticas femeninas que llevaban en él las mujeres.

La luz que incide sobre la estancia hace brillar los colores marrón, proporcionando un color más profundo. Gracias a la variedad de materiales de vivos colores, ricos en matices y reflejos se consigue un ambiente muy vivo, con la armonía del tapiz.

Por otra parte, las figuras de las mujeres que parecen absortas en sí mismas; parecen encontrarse en un estado intermedio, entre la realidad y el sueño.

Bibl: *Ibid*, págs. 30-35

12. William Turner, *Aníbal cruzando los Alpes*, hacia 1810-1812, Óleo sobre lienzo, 144.5 x 236 cm. Londres, Tate Gallery

Una formidable tempestad azota los Alpes. El cielo, cargado de nubes negras, vierte masas de nieve, iluminadas por un disco de sol de un turbio color naranja, que brilla desde un cielo gris y negro. En la parte inferior del lienzo se aprecian escenas de robo y asesinato, entre las rocas de la cordillera. En el plano intermedio aparece, el ejercito del general cartaginés Aníbal. Este cabalga sentado sobre un elefante y observa los valles bañados de la luz de Italia.

En la obra de Turner, el mensaje de su obra viene transmitido por las fuerzas naturales desatadas y que simbolizan el caos; al mismo tiempo, llevan intrínsecamente algo mágico que, debido a la luz del sol que las atraviesa, consigue un cambio cromático.

Su composición no se basa en líneas horizontales, verticales y diagonales sino en arco y conos irregularmente cortados, que no proporcionan al espectador puntos de referencia, sino que lo integran en esos acontecimientos producidos por los elementos desencadenados.

Bibl: A. J. Finberg, págs.188-190; J. Lindsay, págs. 153-170; *La peinture romantique anglaise*, núm. 262

13. William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844. Óleo sobre lienzo, 91 x 122 cm. Londres, National Gallery

Turner fue un admirador de la técnica moderna. En su lienzo muestra una locomotora del tipo más avanzado de su género; el puente por el que circula es la construcción más vanguardista del ingeniero Brunel. Esta obra desea probar la belleza que esconde la combinación de la naturaleza y la técnica.

Aunque el lienzo se remonta a una experiencia personal, no se trata de una reproducción realista de un suceso sino, como es típico en Turner, de su sublimación mítica. Se sabe que en sus cuadros, Turner, frecuentemente partía de la creación de ambientes cromáticos, aplicando los colores al lienzo con pinceles cortos y anchos de una paleta sucia, rascándolos hasta extraer esquemáticamente del fondo las formas figurativas. De este modo se difuminaban, como en un sueño, la neblina que exhala el agua, la lluvia que pone un velo ante el cielo y el vapor de la locomotora, hasta crear una unidad de ambiente cromático.

Bibl: Ibid, núm.261

14. Philipp Otto Runge, *La mañana*, 1808, Óleo sobre lienzo, 109 x 85,5 cm. Hamburgo, Kunsthalle

En *La Mañana* la luz blanca, (en la cúpula superior de ángeles, en la estrella matutina y en el lirio), se transmite a través del rojo de las rosas y del cabello de fuego de

Aurora/Venus/María, así como el brillo amarillo a la tierra, donde reposa el niño Eros/Cristo, su encarnación. Lo que en el centro aparece como descenso de la luz, se muestra en los bordes como ascenso desde la oscuridad del eclipse de sol, pasado por la luz amarilla de éste y el rojo de la amarilis, hasta el azul y el blanco de la cúpula celestial. Los colores nacidos de la luz, primeramente oscurecidos, vuelven a la luz. El paisaje no significa en lo absoluto la vista de un determinado lugar, sino la representación del camino del alma, como camino de la transformación de la materia sin luz y la luz inmaterial.

Bibl: Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge*, Munich, 1975, págs. 156, 168, 446-447

15. Philipp Otto Runge, *Los niños de Hülsenbeck*, 1805.1806. Óleo sobre lienzo, 130,5 x 140,5 cm. Hamburgo Kunsthalle

En esta obra de gran colorido, Runge pensaba que teníamos que volvernos niños otra vez para conseguir la perfección, y mencionaba que la gente no comprendía sus obras porque se negaban a contemplarlas como lo harían los niños. Para él los niños representaban las potencialidades que el adulto no llegaba a realizar, incluso los pintaba a la altura de los ojos no desde la perspectiva más elevada de los adultos.

Bibl: Jörg Traeger, op. cit., págs. 84-86 y 378-379