

DOCUMENTACIÓN PARA COMENTARIOS ROMANTICISMO ALEMAN

FRIEDRICH

CONTEXTO HISTÓRICO

Los estados germánicos siempre se habían mantenido independientes, solo alrededor del año 800 d.C. **Carlo Magno** fue el único soberano que pudo unificar lo que hoy en día es Alemania, Francia e Italia. Este imperio sólo duró 40 años, dividiéndose nuevamente por el **Tratado de Verdún**. Durante los 80 años siguientes, Alemania fue dividida en cinco ducados (Sajonia, Bavaria, Franconia, Lorena y Suabia) dirigidos por el rey **Luis “El Germánico”**. La creación de un Estado germánico en Europa central fue una piedra angular importante en el desarrollo de la identidad alemana, a medida que el lenguaje y la lealtad política se fusionaron. Pero los estados siguieron separándose en diferentes momentos de la historia, algo que más adelante, en la era moderna generaría profundos conflictos, debido a su nacionalismo exagerado y también a la presencia de las religiones (Protestantismo, “Martin Lutero”).

Durante principios del siglo XIX las teorías ilustradas del gobierno representativo, combinadas con la insistencia romántica en la libertad y la identidad nacional, inspiraron a los alemanes en un deseo por la unificación nacional y la reforma liberal. Las conquistas de **Napoleón Bonaparte**, posteriormente, elevaron su sentido de la identidad nacional, además de por otra parte, propagar las ideas revolucionarias dentro de Alemania. Durante 18 años los Estados alemanes estuvieron implicados de forma diferente en cinco guerras de defensa contra los ejércitos bien adiestrados de la Francia revolucionaria y napoleónica. En 1812, la derrota de Napoleón en la campaña de Rusia, y su retirada acosado por los rusos, incitó a los aliados a realizar otro esfuerzo. **Federico Guillermo III de Prusia**, junto con Austria y Rusia, dirigió la denominada **Guerra de Liberación**, en la cual **Napoleón** fue derrotado en Leipzig (1813). **Friedrich** mantenía una clara posición política anti francesa, tomó parte en una exposición celebrada el año siguiente para celebrar la retirada del general francés. Desde entonces se vinculó activamente con círculos políticos de corte liberal y republicano.

El **Congreso de Viena** 1814 reemplazó el **Sacro Imperio Romano Germánico** representados los estados en la **Dieta de Frankfurt**. Las opiniones no estaban de acuerdo sobre el carácter que debería tener la nueva confederación. Muchos alemanes querían establecer un gobierno liberal según los modelos británico y francés de acuerdo a una Constitución que garantizara la representación popular, procesos judiciales por jurado y libertad de expresión. También tenían esperanzas en la unificación nacional. Estas ideas eran muy populares entre periodistas, abogados, profesores y universitarios, quienes formaron varias sociedades secretas que propugnaban una acción rápida. Estos propósitos también alcanzaron a varios grupos dentro del Imperio austriaco.

Los soberanos de Prusia y Austria y los recientemente coronados reyes de Baviera, Hannover, Württemberg y Sajonia, temerosos de cualquier usurpación de su soberanía, se opusieron encarnizadamente al liberalismo y al nacionalismo. Además, Austria, Prusia, Rusia y Gran Bretaña formaron la **Cuádruple Alianza** para suprimir (por la fuerza si era necesario) cualquier amenaza a los acuerdos de Viena. Los gobernadores alemanes mantuvieron un sistema represivo instituido por el ministro de Asuntos Exteriores austriaco conde y **príncipe Klemens Metternich-Winneburg**, y el propio **Federico Guillermo III** bloqueó las reformas planificadas por sus ministros.

El **Congreso de Viena** de 1814-1815 supuso el retorno del Antiguo Régimen. A partir de ese momento las persecuciones políticas fueron constantes. La censura y la supervisión de las universidades crearon un ambiente casi irrespirable. Es posible incluso que **Friedrich** no consiguiera la cátedra de la Universidad de Dresde en 1824 por motivos políticos.

La Revolución de julio de 1830 en París sirvió de referencia para los alzamientos liberales de muchos Estados alemanes. **Metternich** (aristócrata y político absolutista) logró que la Confederación prohibiera los encuentros públicos y censurara las peticiones. Por lo que acabaría fracasando. Otra ola de revoluciones, en 1848, que comenzó en París, se extendió sobre Europa. Los grupos nacionalistas protagonizaron diversas rebeliones en Hungría, Bohemia, Moravia, Galitzia y Lombardía. Mientras tanto, el Parlamento de Frankfurt redactó una Constitución liberal para una Alemania unificada bajo un emperador hereditario.

Es en 1871 cuando se conforma el inicio de Alemania como país con la institución del Imperio Alemán. Tras la victoria de Prusia en la **Guerra Franco-Prusiana**, se consigue la unificación de los diferentes estados alemanes, excluyendo a Austria. De esta manera Prusia se convierte en Alemania bajo el régimen del **canciller Otto von Bismarck**, uno de los estadistas más importantes del siglo XIX. A partir de entonces se inicia un período de gran desarrollo nacional en los ámbitos de economía, política y milicia. Desde entonces, Alemania es considerada junto con el Reino Unido, una de las principales potencias del mundo. Bajo este liderazgo, Alemania experimentó una rápida industrialización y el nacionalismo alemán militante surgió a finales del siglo XIX.

CONTEXTO CULTURAL

La literatura romántica, inspirada por las poesías líricas de **Goethe, Schiller y Heinrich Heine**, se manifestó en la obra de poetas y autores de cuentos como **Ludwig Tieck, Clemens Maria Brentano**. Estos románticos a menudo utilizaban elementos tradicionales alemanes como las canciones y cuentos recogidos por los **hermanos Grimm**. El conflicto entre el individuo y la sociedad, tratado primero por **Goethe**, se expresó en las novelas de **Theodor Fontane, Adalbert Stifter** y en los dramas de **Franz Grillparzer y Friedrich Hebbel**. Su interés en la psicología fue parte de un acercamiento más realista al mundo que gradualmente reemplazó al romanticismo. La crítica realista de la sociedad se hizo evidente en la poesía lírica de **Heine** y tomó la forma extrema de determinismo social en los poemas naturalistas de **Arno Holz** y en las obras de teatro de **Hermann Sudermann y Gerhart Hauptmann**.

La toma por los franceses de Berlín en 1806 conmocionó a los prusianos y estimuló el esfuerzo para recuperar la dignidad cultural que habían perdido políticamente. Siguiendo las concepciones de **Wilhelm von Humboldt**, el sistema educativo se reorganizó para recalcar la individualidad del estudiante y el deber moral del Estado para educar a sus ciudadanos. Las escuelas primarias hacían más hincapié en la experiencia en vez del mero aprendizaje de memoria. Los *Gymnasien* combinaban los valores clásicos, cristianos y patrióticos en la preparación de los estudiantes de clase media, al mismo nivel que los que recibían los de la aristocracia que llegaban a la universidad. La Universidad de Berlín se convirtió en un destacado centro de estudios humanísticos, históricos y especialmente, científicos.

El **nacionalismo alemán** encontró justificación en las obras de los más famosos pensadores de la época, **J.G. Fichte y Friedrich Ernest Schleiermacher**. El romántico **Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling** presentó la historia como un proceso continuado y dirigido hacia una armonía absoluta de la mente y la materia. Bajo la influencia del idealismo absoluto **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**, sintetizó la naturaleza y la mente en el progreso del “espíritu del mundo absoluto” que tenía expresión en el Estado prusiano.

Opuesto al nacionalismo, la filosofía revolucionaria de **Karl Marx** expuso la dialéctica hegeliana en términos materialistas, al declarar que las ideas surgían desde los sistemas económicos. **Marx** instó a los trabajadores de todo el mundo a unirse para derrocar a los gobiernos existentes y crear una nueva sociedad sin clases.

Mucho más pesimista fue la visión de **Arthur Schopenhauer**, que concebía el mundo como un escenario de conflicto doloroso e inevitable entre los deseos individuales. Inspirado en **Schopenhauer, Friedrich Nietzsche** evaluó el creativo 'deseo de poder' del individuo heroico, que situaba por encima de las masas inferiores. Los nacionalistas radicales, al mezclar el superhombre de **Nietzsche** con una glorificación romántica del pueblo alemán, desarrollaron un concepto confuso pero impetuoso de la superioridad racial.

ESTILO

El Romanticismo es un movimiento cultural originado en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos. Su característica fundamental es la ruptura con la tradición clasicista basada en un conjunto de reglas estereotipadas. La libertad auténtica es su búsqueda constante, por eso su rasgo revolucionario es incuestionable. Se desarrolló en la primera mitad del siglo XIX, extendiéndose desde Inglaterra y Alemania hasta llegar a otros países. Tuvo fundamentales aportes en los campos de la literatura, la pintura y la música. Posteriormente, una de las corrientes vanguardistas del S.XX, **el surrealismo**, llevó al extremo los postulados románticos de la exaltación del yo.

El Romanticismo presta particular atención al individuo, al hombre; pero no en el sentido humanista propio del Renacimiento, sino en una forma difusa en la que predominan el sentimiento y la emoción. Se vuelve la vista al pasado, en particular a los tiempos medievales, y se presta una atención desmesurada a la figura del héroe (generalmente anónimo), de los castillos en ruinas, de los atardeceres dulces, de una naturaleza mixtificada, idealizada por escritores y artistas que generalmente, no la conocían, más que a través de producciones literarias o pictóricas. Se exalta el sentimiento, la pasión, la muerte,... El contacto con la realidad era mínimo y el predominio de la fantasía enorme, sólo superado por el del sentimiento.

Se puede decir que frente a aquel estado racional, que en el siglo XVIII la ilustración había enseñado y difundido como método para llegar a la verdad, nace **el romanticismo** como un movimiento indomable e impetuoso, exaltando al hombre, a la naturaleza y belleza como manera de expresar ese espíritu de rebeldía, de liberación y autonomía, que acaparó todas las áreas del pensamiento humano y se materializó a través de la creación artística, en la literatura, la música y el arte, durante medio siglo.

Sus características principales:

COLOR: frente a la predilección del dibujo del Neoclasicismo, ahora triunfa el cromatismo. Dominio del color sobre la línea. Los colores serán fuertes, oscuros, intensos.

LA MANCHA: la línea, el dibujo característico del Neoclasicismo, es sustituido por la mancha. El color se convierte en un vehículo para expresar sentimientos.

COMPOSICIÓN: complejidad compositiva: dramatismo, dinamismo, gestos, escorzos movimiento (prevalencia de la diagonal entre otros). Todos ellos en beneficio de la emotividad.

Las composiciones son vibrantes, dinámicas, complicadas en muchos casos. Se busca el momento, el suceso trágico.

TEMÁTICA: es variada, predominando los hechos históricos (pasados y presentes) y literarios. La Edad media se convierte en tema de preferencia. Predominan temas de guerra, desastres, batallas, etc.

La naturaleza y el paisaje aparece en los cuadros de forma espontánea, a veces también con connotación bucólica.

LA LUZ: además de la preocupación por reflejar las atmosferas, con la mayor precisión, es en muchas ocasiones irreal, se aprecian varios puntos de luz para una escena exterior. Toman protagonismo el claro oscuro con su connotación dramática y la técnica de la veladura.

LA PINCELADA: es generalmente, suelta y empastada, aunque la obra final representa un alto grado de iconicidad siendo representativa con bajo nivel de abstracción.

TRAYECTORIA DEL ARTISTA

Caspar David Friedrich nació en 1774 en el seno de una familia muy numerosa en la ciudad de Greifswald, que por entonces pertenecía a la corona sueca. Durante los primeros años de su vida vio cómo varios miembros de su familia morían pero quizás la pérdida más traumática se produjo cuando su hermano Johann se ahogó intentando salvar al propio **Caspar David**, que se había hundido en el hielo. Muchos historiadores han querido ver en este suceso una cuestión presente en varios de sus cuadros y motivo de sufrimientos que en alguna ocasión de debilidad personal le llevaron incluso al intento de suicidio.

Su formación estuvo orientada desde muy temprano hacia las Bellas Artes. En 1794 entró en la Real Academia de Arte de Copenhague, una de las mejores de Europa en aquel momento.

Pronto viajó a Dresde, cuna del movimiento romántico alemán, donde conoció a destacados artistas y escritores: **Philipp Otto Runge, Ludwig Tieck, Novalis, Heinrich von Kleist**, etc.

En 1808 pintó **La cruz en la montaña**, lienzo que le aportó un reconocimiento público inesperado a pesar de la fuerte polémica que despertó lo novedoso de sus planteamientos.

Poco después, en 1809 llegó **Monje a la orilla del mar y Ruinas del monasterio de Eldena**, con los que comienzan los años de mayor proyección de su trabajo artístico. Ambas obras se presentaron en la Academia de Berlín en 1810 con un gran éxito en general, especialmente por la innovadora forma de representar el paisaje.

El significado anti napoleónico de sus cuadros era evidente para sus contemporáneos, quienes, además, demandaban este tipo de obras. Por ello el rey prusiano adquirió en 1810 las dos pinturas **Monje a la orilla del mar y Abadía en el robledal** y dos años más tarde, otras dos. Sin embargo, después de la victoria contra **Napoleón**, la tendencia patriótica chocó contra el statu quo resultante del **Congreso de Viena**, y estos temas pictóricos encontraron rechazo. Muestra de ello es que, después de la «persecución de los demagogos» intensificada tras las resoluciones de Karlstad (1819) la Casa real prusiana no le volvió a comprar ninguna otra obra.

Entre 1815 y 1816 **Friedrich** volvió a viajar por el Báltico. Este último año fue admitido en la Academia de Dresde, recibiendo un sueldo de 150 táleros.

A los 44 años, en 1818 se casó con **Christiane Caroline Bommer**, que hizo de modelo de sus cuadros en numerosas ocasiones. Tuvieron tres hijos. Su vida cambia y lo refleja en sus cuadros que se vuelven más luminosos, esperanzadores e incorporan en ocasiones a la mujer.

Pero cuando el 27 de marzo de 1820 es asesinado su amigo **Gerhard von Kugelgen**, también pintor, durante un paseo su situación anímica empeora cayendo en una larga y profunda depresión. El 21 de agosto se traslada con su familia a la casa «An der Elbe 33» de Dresde, situada en el límite de la ciudad, a orillas del río Elba, lo que le permite observar a las embarcaciones que pasan lentamente por delante de su casa. Allí recibió la visita, en diciembre del mismo año, del **Gran Príncipe Nicolás de Rusia**; este, siendo zar, le compraría más tarde numerosos cuadros a través del poeta **Vasili Zhukovski**.

A partir de 1820 inmortaliza paisajes campestres, sin dejar por ello las representaciones marinas. Conoce al nazareno **Overbeck**, pero sus preferencias siguen inclinándose hacia el arte del paisaje del noruego **Dahl**, quien vive en Dresde desde 1818 y que en 1823, se instala en la misma casa que **Friedrich**. **Dahl y Friedrich** celebrarán exposiciones conjuntas en 1824, 1826, 1829 y 1833.

La obra de **Friedrich** puede considerarse como un discurso en torno a los problemas centrales de la vida y la muerte. La experiencia que quiere transmitir con sus dibujos y óleos tiene un carácter religioso, además de político. Nos muestra su fe y su devoción a través de las formas de la naturaleza por sí mismas. Es cierto que en muchas ocasiones incluye en sus imágenes alusiones más o menos explícitas a la religión cristiana.

Es importante destacar que el dibujo fue muy relevante en su obra, ya que en su metodología estaba copiar localizaciones para luego montarlas en su taller. “La gran mayoría de los estudios (en total podría haber unos 1000 dibujos) contienen la datación precisa del día, y la mayor parte incluyen, una indicación del lugar. Los estudios son como registros hechos con continuidad de determinadas vistas de paisajes, espacios, plantas, riscos, naves, barcas, que **Friedrich** observaba y que mientras los registraba intentaba retener todas las condiciones con las que los había presenciado”.

Prácticamente toda su obra, destacada está realizada en óleo sobre lienzo mereciendo especial mención : **El verano. La cruz en la montaña. Abadía del robledal. Ciudad al claro de Luna. Caminante ante un mar de niebla. Dos hombres contemplando la luna. Prados en Greifswald. La Luna saliendo a la orilla del mar. El mar de hielo (El naufragio del Esperanza). La ruina de Eldena. La gran reserva (también El gran coto o El gran vedado). La tarde. Las tres edades. Mujer asomada a la ventana.**

Murió en 1840 en Dresde a los 76 años.

LA CRUZ EN LA MONTAÑA 1808 *El retablo de Tetschen*



Primera gran pintura al óleo. Primer paisaje con sentido religioso del pintor. Abre el camino a la pintura romántica en Alemania.

Imprime ya su concepción del «paisaje sublime», una nueva modalidad que será muy imitada donde la concepción de la naturaleza se aleja de la entonces (finales del S. XVIII y principios del XIX) bellas vistas resueltas con agradables contrastes de color, perfecta perspectiva y pobladas de figuras efectistas.

Encargo del conde **Franz Anton von Thun-Hohestein** para el altar de la capilla privada del castillo de **Tetschen**, en Bohemia (actual república Checa) aunque finalmente se puso en la cámara nupcial del castillo.

Domina el crucifijo entre los rayos del sol de poniente y los abetos siempre verdes de la cima de la escarpada roca. Adquiere un carácter sublime la bruma matinal.

Sol poniente (imagen del Padre Eterno que vivifica todas las cosas). **Jesús** está con toda intención vuelto hacia el. Con la doctrina de **Jesús** murió el viejo mundo. El sol se puso y la tierra ya no supo retener la luz declinante.

Jesús el salvador en la cruz, reluce como metal noble y purísimo, en el oro del crepúsculo y su brillo mitigado, es reflejado sobre la Tierra. Se alza sobre una piedra con la inquebrantable firmeza que nuestra fe en Él. Los abetos siempre verdes perdurando a través de los tiempos alrededor de la cruz igual que nuestra esperanza en el crucificado.

Son patentes ya algunos principios compositivos constantes su trayectoria: *el limitado y reducido primer término de la composición que se abre a un fondo de grandeza infinita (no hay plano medio de representación) y la estricta simetría* con la que se disponen los distintos elementos representados.

Le aportó un reconocimiento público inesperado a pesar de la fuerte polémica que despertó lo novedoso de sus planteamientos.



ABADÍA EN EL ROBLEDAL. 1809



Al introducir la arquitectura gótica (amada y exaltada por **Goethe**) como símbolo de la reivindicación patriótica y también de la vía de la salvación religiosa, fue la primera de las composiciones en las que se ha querido ver un significado político, aunque no tan bien explícito como en obras posteriores.

Las ruinas del monasterio gótico parecen ser el destino final de unos fantasmagóricos monjes que vagabundean por un paisaje nevado.

El paisaje podría simbolizar el delicado momento por el que estaba pasando la nación alemana en aquellos instantes como consecuencia de las invasiones napoleónicas. Los potentes y desnudos troncos de las encinas aludirían al pueblo germano deseoso y esperanzado de conseguir su antigua grandeza, tanto como a la devoción hacia la naturaleza que había reemplazado a la vieja religión.

El plomizo color del cielo, que oscila del marrón grisáceo en la zona inferior, llegándose a confundir con los troncos desnudos de los robles, a la franja blanquecina de la superior en la que el pintor ha situado una luna que desprende una luz tan sobrenatural como mágica, puede anunciar el amanecer, pero también el crepúsculo; si se refiriese al alba, la pintura sería esperanza de resurrección, si lo hiciese al atardecer, es símbolo de muerte.

Parece que la primera cobra más fuerza: la neblina que sumerge a los monjes en una especie de nada, la espesa nieve que cubre el cementerio y la iglesia gótica en ruinas son símbolos que remiten al concepto de esperanza cristiana, así como el invierno que antecede la primavera (estación que simboliza a la Resurrección).





“Abadía en el Robledal” fue una de las primeras obras al óleo de Friedrich. La pintó en 1809 cuando contaba con 35 años, junto con **“Monje a la orilla del mar”**. Ambas obras se presentaron en la Academia de Berlín en 1810 con un gran éxito en general, especialmente por la innovadora forma de representar el paisaje.

No estamos ante un paisaje real. Es una **vista imaginada por el artista** con la que pretende trascender los elementos mostrados en el cuadro, por más que éstos sean representados con detalle. **Friedrich** se inspiró como en tantas ocasiones en las ruinas de la **iglesia de Eldena**, cerca de donde nació el artista, aunque añade elementos como el **crucifijo** del primer plano o las sepulturas de delante del ventanal del único trozo de muro que permanece en pie.

Las **ruinas de edificios de estilos medievales** son recurrentes en las obras románticas y el artista recurre a ellas a menudo.

Destaca la sobrecogedora atmósfera que se observa. La bruma, la franja de luz entre la oscuridad, las ruinas, los árboles erguidos desafiando tanto a los hombres como a lo que construyeron en el pasado.

CONTENIDO SIMBÓLICO

Friedrich siente atracción por las ruinas: caminar entre los restos de edificios especialmente tan grandiosos como pueden ser los monasterios, es una experiencia intensa. La sensación de soledad o de nostalgia que producen se entremezclan con otra de paz y serenidad al ser consciente de lo que significan: son los vestigios de una civilización que destierran el olvido intrínseco a la muerte.

La **comitiva de monjes** que se acercan hacia las ruinas portando lo que se ha interpretado como un **féretro** introduce el tema de la **muerte**, recurrente a lo largo de toda su producción.

El panteísmo, la religiosidad del pintor (luterano) es otro tema que introduce en el cuadro y que algunos estudiosos han querido ver como un símbolo de **esperanza en el Más Allá a través de la religión**. De los robles paganos del cementerio emerge la abadía dejando atrás la oscuridad y la muerte del mundo terrenal para acceder al cielo. Es una alusión a la Edad Media, época cristiana por excelencia, exaltada en el Prerromanticismo y Romanticismo. Los robles, árboles alemanes por excelencia, aluden a la época precristiana, cuando simbolizaban la inmortalidad, conectando Cielo y Tierra.

Esta interpretación religiosa es la más habitual, pero también se puede interpretar la obra en un sentido político, en el que las ruinas medievales emergen por encima del robledal que simboliza el glorioso pasado alemán y que recupera como símbolo patriótico fruto de la reacción a la **ocupación francesa de Napoleón** en tierras germanas.

Esta obra huye en todo momento de la representación naturalista de un entorno natural real y busca plasmar un **estado de ánimo**, el **alma** y los **sentimientos** que el autor plasma en todos los cuadros que pintó a lo largo de su carrera.

CONTENIDO FORMAL

TEMA:

se observa una **comitiva de monjes** se acercan hacia las ruinas portando lo que se ha interpretado como un **féretro** que llevan a la abadía, con lo que introduce el tema de la **muerte** en la obra, recurrente a lo largo de toda la producción del artista.

ICONICIDAD: es una obra naturalista con abstracción. Representa un alto grado de iconicidad y bajo nivel de abstracción. Se podría clasificar en el indicador 6 de 11 en la escala sugerida por **Justo Villafañe** (Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Complutense).

FORMATO es horizontal, descriptivo.

COMPOSICIÓN

El cuadro se divide en dos niveles mediante una **línea horizontal de niebla**, el inferior oscuro y el superior con mayor claridad. En contraposición a esta horizontalidad se disponen verticales (una serie de árboles, en concreto robles y las ruinas góticas de una abadía) que emergen desde la tierra oscura elevándose hasta la claridad del cielo. La disposición de unos monjes en diagonal, accediendo a las ruinas, y la repetición de elementos formales y cromáticos dinamiza la sección inferior de la obra. Dichos monjes, tras dejar atrás una tumba abierta en el cementerio, portan un féretro al interior de la abadía, bajo cuyo arco se dispone un enorme crucifijo.

El equilibrio compositivo es estático con simetría de ejes.

PERSPECTIVA

Friedrich representa un paisaje desde *un punto de vista algo elevado*, que sitúa a los personajes (monjes) por debajo de la línea de horizonte y a los robles rodeando las ruinas de una **abadía gótica**. Con este punto de vista se destaca la condición del observador.

TÉCNICA

Óleo sobre lienzo, de dimensiones 110 cm x 170 cm.

La técnica pictórica usa como aglutinante el aceite, normalmente de origen vegetal (el más frecuente “linaza”). El óleo, en su ejecución, permite pintar lentamente, pudiendo retocar (no como en el temple, o al fresco) y una vez seco permite dibujar en nuevas capas sin que se alteren las más bajas, todo esto favorece la mezcla de colores, las transparencias, los reflejos, la atmósfera y los efectos marcados de claroscuro. También genera colores más vivos, brillantes y esmaltados.

El soporte del cuadro es lienzo, tejido textil que se prepara mediante la imprimación, para evitar que la pintura entre en contacto directo con las fibras del lienzo, lo que haría la pintura se deteriorase. Se caracteriza por su facilidad para el transporte, almacenaje y óptima conservación. La tela evita las grietas que a menudo afloran en la madera debido a oscilaciones térmicas o de humedad, y permite la realización de pinturas de mayores dimensiones.

LUZ: La **luz del cuadro** es bastante natural, jugando un papel relevante, muy evocadora. Diferencia dos ambientes: la parte inferior, gris y sombría y la parte superior con un cielo amarillo en el que se recortan los sinuosos y siniestros robles y el ventanal del muro. Una espesa **niebla** horizontal divide ambas partes. Se trata de una interpretación difusa reflejando los primeros momentos del alba.

PERSPECTIVA: se ven generadores de profundidad, la perspectiva de tipo central.

Efectos de traslapo, adelantándose los robles tapan a los más alejados, ocurriendo lo mismo con las ruinas.

El manejo del claro oscuro, alejándonos el primer horizonte con el oscurecimiento de la masa arbórea y la niebla y aclarando un poco a las figuras de los monjes, que se ven más cercanos por este efecto además de por su cercanía al margen inferior de la composición.

En la técnica de la disminución del tamaño, percibiéndose más cercanos los robles de mayor tamaño.

GÉNERO: paisaje alegórico.

MONJE A LA ORILLA DEL MAR



110 x 172. Óleo sobre lienzo. Staatliche Museo de Berlin.

En julio de 1810 Friedrich y el pintor Georg Friedrich Kersting viajan juntos al «Riesengebirge», al sur de Dresde, donde realizó numerosos esbozos y apuntes que le sirvieron para numerosas obras en el futuro.

En otoño del mismo año participó con sus obras ***Monje a la orilla del mar*** y ***Las ruinas del monasterio de Eldena*** en una exposición de la Academia Berlinesa, que le hizo miembro externo. Comienzan así sus años de mayor éxito.

El hombre moderno ha cambiado su sitio en el mundo y no encuentra referencias para su nueva localización. El paisaje romántico no es ni bucólico ni tranquilo, sus protagonistas son la contradicción, el desasosiego y el desconcierto.

La “nueva” dimensión de la naturaleza venía determinada por los grandes descubrimientos renacentistas, el descubrimiento de América, los cálculos del universo que llevó a cabo **Copérnico** en los albores del siglo XVI habían multiplicado la extensión de nuestro planeta de forma exponencial de golpe, por otro lado “embriagado por el brillante torbellino de hallazgos, el hombre habría descubierto su pequeñez, su soledad, su impotencia. Así, el ‘gran mar del ser’ que adelanta **Dante**, implicacaba simultáneamente el poder y la impotencia”.

Después de haber sido el centro de la representación artística en el Renacimiento y el generador de “la Razón” que había vencido al mismísimo Dios en la Ilustración, el hombre del Romanticismo percibe una gran angustia. Ya no hay lugar para la serenidad que concedía la idea del control del mundo. El hombre siente vértigo, su pequeñez ante la inmensidad de la naturaleza le produce algo a medio camino entre la melancolía y el terror.

Christina Grummt, afirma: “El viraje de **Friedrich** hacia la naturaleza estaba inserto en su convicción de que eran precisos un arte nuevo y una nueva religión. En la medida en que fue capaz de comprender el espíritu de su tiempo, pudo establecer un diálogo artístico con la naturaleza acorde con sus sentimientos. La naturaleza, en cuanto creación de Dios, es para **Friedrich** no sólo ocasión de despliegue artístico, sino también el ámbito en el que experimentar la omnipresencia de la Divinidad.”

La experiencia que quiere transmitir **Friedrich** con sus dibujos y óleos tiene un carácter religioso. Nos muestra su fe y su devoción a través de las formas de la naturaleza por sí mismas aunque en ocasiones incluye en sus imágenes alusiones más o menos explícitas a la religión cristiana. Los paisajes de **Friedrich** muestran esa desorientación que ha roto definitivamente cualquier posibilidad de armonía entre el hombre y la naturaleza. La única forma de vivir en paz es convertir a la naturaleza en su espíritu y ver en sus grandiosas manifestaciones al mismísimo Dios.

Este cuadro es el que probablemente resume con más intensidad el conjunto de características con las que se intenta definir el Romanticismo alemán: la ilimitada naturaleza está interrumpida por la figura de un ínfimo ser humano que reflexiona sobre lo inabarcable de la grandeza del creador, el carácter de lo sublime.

El monje siente atracción y miedo al mismo tiempo. El mar es el fluido no firme que tiene un horizonte maravilloso. Parece haber sido pintado para mostrar un momento mágico en el que el hombre, en este caso un monje, se enfrenta al infinito y siente plenamente esa fuerza de lo ilimitado que irremediamente ejerce sobre él una atracción poderosa. A la vez, la conciencia de su propia limitación física genera en él miedo ante el poderío de la escena.

Es un estado de ánimo y de reflexión del pintor. Una pintura que transita de adentro hacia fuera, de ahí ese potencial comunicativo de la obra. Es un desnudo emocional donde expone su angustia. La intención no es pintar un paisaje realista (tomar notas del natural pero que luego acaba en su estudio) sino utilizar el paisaje como espejo de los estados del alma. Como artista romántico es lo subjetivo, la introspección, lo que le mueve a pintar.

Composición con tres planos (tierra-mar-cielo) y una diminuta figura humana son los elementos formales con los que consigue este paisaje desolador. En medio de éste, un monje se encuentra en un momento místico, trascendental, al sentirse abrumado por la incommensurabilidad del espacio, lo que le hace reflexionar sobre su insignificancia frente a la naturaleza y sobre su soledad. El pintor nos muestra un paisaje trágico, el mar está embravecido y el cielo amenaza con tormenta sublimando la atmósfera de la escena. A nadie deja indiferente esta obra cuando la ve y se debe a la verdad de lo que acontece, es justo aquí donde radica la belleza de esta obra, todos en algún momento hemos sido este monje.

En la pintura romántica el paisaje deja de tener necesariamente la presencia del hombre; el paisaje es el protagonista absoluto, o, más bien, el protagonista es el gran abismo que existe entre la pequeñez del hombre y la grandiosa naturaleza. “Monje mirando al mar” es herencia de la pintura holandesa del S. XVII caracterizada por tener un formato panorámico, gran extensión de terreno y una amplia porción de firmamento.

EL MAR DE HIELO, EL MAR HELADO, EL OCÉANO GLACIAL 1823-24.



El barco ha naufragado, la capa de hielo se ha quebrado y las placas resultantes que se amontonan formando una pirámide de hielo que llega a desafiar al cielo y en la que no hay lugar para el género humano. Aventurarse en ella solo conduce a la muerte.

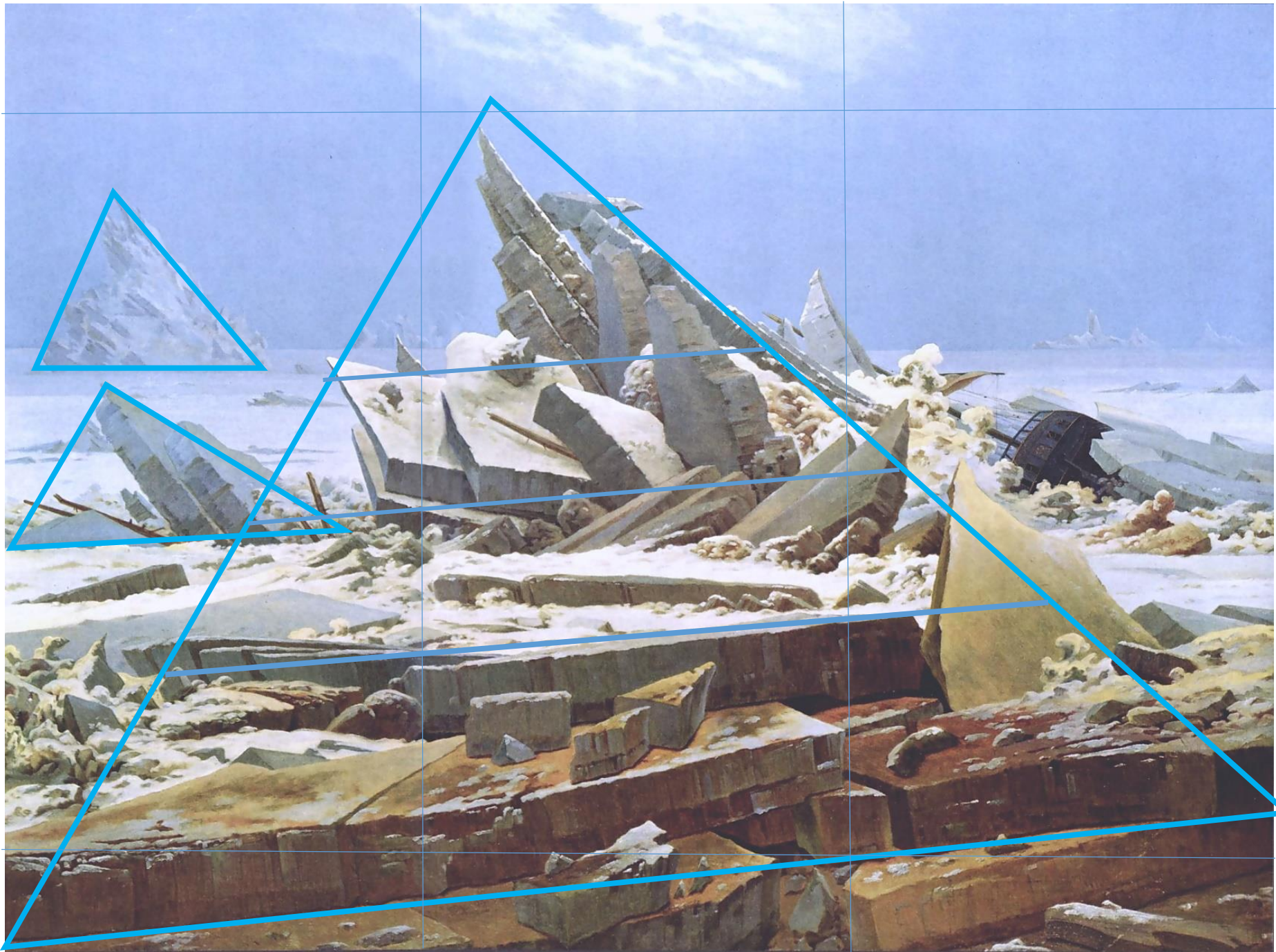
Obra singular en el conjunto de su producción por su tema.

Se ha interpretado de carácter político, (el barco encallado sería el símbolo del naufragio de una Alemania incapaz de alcanzar la unidad nacional tras la expulsión napoleónica). Pero quizás lo que pintó no fue tanto el desengaño político sino el carácter destructivo que pueden llegar a desarrollar las fuerzas de la naturaleza.

Aparte de la lejana pero siempre en la memoria muerte de su hermano, dos acontecimientos puntuales y cercanos fueron los que llevaron al pintor a concebirla: En enero de 1821 tras un invierno muy frío, se rompió la capa de hielo que cubría las aguas del Elba a su paso por Dresde, Por otro lado estaban las noticias que llegaban sobre las expediciones al Polo Norte como la del británico **William Edward Parry** en 1819-20, cuyo *Diario* salió a la luz en Hamburgo en 1822 un año después de que se publicase en Londres.

No es un documento gráfico de un acontecimiento ni una reflexión sobre el incógnito mundo polar sino que representa como en ninguna obra anterior la parte más oscura y terrible de la naturaleza. La belleza casi mística del paisaje nórdico deja paso a la magnificencia del un hielo en el que nada, ni nadie parece sobrevivir. Según **David d'Angers** 1934 con *Mar glacial* puso al descubierto: "*la tragedia del paisaje*" quizás sea el final de aquella búsqueda emprendida, la del desenlace funesto al que se llega al no saber solventar el insoluble conflicto humano.





En Diciembre de 1820 Friedrich, en la cima de su fama, recibió en su estudio la visita del futuro Zar de Rusia, el **Gran Duque Nicolás**. Era el comienzo de un patronazgo que había de verse reflejado en la compra de numerosos cuadros. La futura Zarina, **Alexandra Feodorova**, encargó al pintor un lienzo que exaltara la belleza nórdica en toda su aterradora belleza, el cual había de acompañar una obra realizada por **Martin von Rodhen** reflejando la exuberancia del Sur.

El admirador de **Friedrich** e intermediario del pintor ante la corte rusa, **Shukowsky**, escribió al año siguiente: "**Friedrich** ha aceptado ejecutar la obra, pero todavía no sabe qué va a pintar; espera el momento de inspiración que a veces le viene en sueños". Esta, sin embargo, vino a través de una serie de elementos diversos. En el invierno de 1820 a 1821, el frío fue tan intenso que el río Elba, a su paso por Dresde, se heló. En enero la capa se rompió, produciendo un espectacular amontonamiento de placas cuya descripción nos ha legado **Carl Gustav Carus**. **Friedrich**, fascinado, realizó varios estudios del natural al óleo, en contra de su costumbre.

Por otra parte, los periódicos del momento relataban las hazañas de la expedición de **Sir William Edward Parry**, al mando de los navíos "Hecla" y "Griper", en su intento de hallar el Paso del Noroeste desde el Atlántico al Pacífico entre Groenlandia y Canadá. Este viaje científico tuvo lugar de 1819 a 1820, y hubo de sortear varios peligros, entre ellos el de quedar atrapado el navío "Griper" entre las masas de hielo groenlandesas. El propio **Parry** narró en un libro, publicado en Londres en 1821, los avatares de dicha expedición; en 1822 existía ya una versión alemana. **Friedrich** halló en estos medios la base para su óleo encargado por la princesa **Alexandra**; se tituló "**El naufragio del Hoffnung** (Esperanza)", y fue acogido con gran entusiasmo.

Fue descrito así: "Rocas negras, contra las que se amontonan placas de hielo resquebrajadas y a medio derretir. Entre ellas están aprisionados los restos de un barco llamado 'Esperanza'". Por desgracia, dicha obra, que con frecuencia ha sido confundida con '**El mar helado**', desapareció en 1869.

La alegoría política o espiritual de ésta no era, con todo, evidente; en aquella época era frecuente el bautizar los barcos como 'Esperanza', por lo que su posible efecto simbólico es reducido. En el mismo 1822, en Dresde, **Johann Carl Enslens** expuso un gran panorama titulado '**Estancia invernal de la expedición al Polo Norte**'; este cuadro panorámico hubo de causar una gran impresión en **Friedrich**. Al año siguiente en Praga, **Sacheti**, un escenógrafo, presentó su semi-panorama '**Expedición al Polo Norte**'. El éxito de estos panoramas demuestra lo candente del asunto en la mentalidad europea y en concreto, alemana del momento. Con todo, estas influencias externas no son decisivas en la ejecución de esta obra maestra.

Friedrich ejecutó **El Mar Helado** entre 1823 y 1824. El óleo fue expuesto en ese año en la Academia de Praga con el título "**Escena imaginada en el Mar Ártico: Barco naufragado entre masas de hielo a la deriva**"; dos años más tarde lo era en Berlín. **Friedrich**, sin embargo, fue duramente criticado por esta obra, y no halló comprador. Sólo tras la muerte del artista, ya en 1843, J. C. **Clausen Dahl** la adquirió, permitiendo su supervivencia. La razón del rechazo es evidente. El pintor rompe en ella con toda la tradición paisajista clásica a través de la construcción espacial y la organización general, no exentas de influencias del género del panorama. En primer término, los bloques de hielo se superponen como las escaleras de un templo, en tres niveles; en segundo término se alza, imponente, una afilada masa de hielo según un eje diagonal. En uno de sus lados asoma la popa de una nave, no identificada (posiblemente trasunto del 'Griper') la cual ha naufragado, y no aparecen restos de vida humana ni supervivientes. Su mástil sigue el mismo eje diagonal de la composición. Más allá se extiende una superficie infinita de hielo, en la que aparecen a la deriva los icebergs, amenazadores, a su vez inclinados en la misma dirección. Sobre la escena, abriéndose paso sobre el cielo de impenetrable azul oscuro, asoma una luz que cae directamente sobre la masa central y deja en penumbra el primer plano.

SIMBOLISMO

Esta obra ofrece dos niveles de lectura complementarios. Por una parte se ha referido, al igual que el naufragio de la 'Esperanza', a la situación política en Alemania. Es evidente que el '**Griper**', ni en la expedición de 1820 ni en la posterior de 1824, se hundió en aguas del Polo Norte. **Friedrich**, quien se considera en libertad total para modificar y manipular los motivos de sus lienzos, como, por ejemplo, transformando iglesias en uso en perfectas ruinas, hace fracasar al velero, que intentaba pasar más allá, ante las fuerzas de la naturaleza.

Fue en 1834, ante esta obra en el estudio del pintor, cuando **David d'Angers**, el escultor francés, opinó que **Friedrich** había "*descubierto la tragedia del paisaje*". Por ello, la intención simbólica del naufragio ha sido referida como **alegoría política** y ha sido comparado con ***La balsa de la Medusa***, de **Géricault**, realizada en 1819.

Si en Francia se percibe un drama elevado a símbolo de la libertad y la esperanza, en Alemania se percibe, ante la Restauración, la contundencia de los hechos irreversibles, sin esperanza de salvación. Se ha utilizado para caracterizar la particular **Weltanschauung alemana**, su visión del mundo y la vida. Pues, en el otro extremo, se ha interpretado como una alusión al tema clásico de la "**navigatio vitae**", es decir, el viaje de la vida, la cual termina, de forma inevitable, en la muerte. Es, asimismo, el símbolo de la vanidad humana, de la inutilidad de sus esfuerzos.

Se trata de un óleo sobre tela que mide 74,8 centímetros de ancho por 94,8 centímetros de alto. Actualmente se conserva en el museo de arte en Kunsthalle de Hamburgo (Alemania).



CAMINANTE ANTE UN MAR DE NIEBLA 1818.

Obra coetánea de *Mujer frente a sol poniente* que inicia una serie de composiciones en las que los personajes (solos o en pequeños grupos) quedan seducidos frente al ciclópeo poder de la naturaleza, una fuerza tan desmedida que les hace tomar conciencia de su propia insignificancia.

Aparece un viajero de espaldas frente a un mar de niebla, en este caso encaramado a un peñasco, el último vínculo que parece ligarle al mundo real, el hombre contempla asombrado, como aterrado, la infinitud que se revela ante sus ojos.



EL CAMINANTE SOBRE EL MAR DE NUBES

Este cuadro de Friedrich es una de las cumbres del arte romántico. Se trata de un óleo sobre tela que mide 74,8 centímetros de ancho por 94,8 centímetros de alto. Actualmente se conserva en el museo de arte en Kunsthalle de Hamburgo (Alemania).

Obra alegórica de estilo romántico. Se trata de un paisaje sublime, momento en que el hombre se siente sobrecogido por una belleza, natural o espiritual que le sobrepasa

La obra representa a un viajero, no se sabe si el propio Friedrich o Von den Brincken (en cuya memoria Freidrich habría realizado la obra) que se encuentra de pie en lo alto de una montaña elevada, mirando un mar de nubes que queda debajo. El viajero se encuentra de espaldas. Viste de negro. Adelanta una pierna y se apoya en un bastón. Se pueden ver los picos de otras montañas saliendo entre la niebla, mientras que una cadena de enormes montañas ocupa el fondo. La gran extensión de cielo por encima de las alturas de las montañas del fondo cubre gran parte del cuadro. Se trata de un paisaje de la Suiza de Sajonia. El protagonista es de un tamaño bastante más grande que las figuras que suele pintar. De hecho, le da tanta importancia que incluso ha modificado la orientación del lienzo: los paisajes suelen ser apaisados, no verticales.

El fondo del paisaje se compone de varios dibujos de la llamada Suiza Sajona: a la izquierda se alza el Rosenberg; a la derecha el Zirkelstein. Los estudios originales proceden, en su mayoría, de los que Friedrich llevó a cabo en 1808 y 1813 en la zona, en esta última ocasión durante el periodo que permaneció allí refugiado con motivo de la entrada en Dresde del ejército napoleónico.

Como de costumbre, Friedrich se mueve en dos planos, en la dialéctica entre la realidad y el símbolo. Compositivamente, la obra se estructura en planos paralelos sucesivos, sin transición posible, eliminados los planos medios. La niebla, ese elemento en que el pintor veía una especie de manto místico, viene a cubrir toda posible linealidad en el recorrido visual hacia el horizonte. Este método característico es muy frecuente y se halla en obras como **Bruma matinal en la montaña**. En el primer plano, que en Friedrich siempre posee un tono oscuro, contrastado frente a la luminosidad del horizonte, se alza el caminante, (de un infrecuente tamaño para el estilo del autor) sobre una cima rocosa de forma triangular. Aparece de espaldas, como la mayoría de los personajes del maestro pomerano. Esta atípica forma de representar las figuras ha llevado a plantear diversas posibilidades interpretativas. Algunos lo contemplan como un intento de expresar la imposibilidad de reconciliar al hombre con la naturaleza, dentro de un contexto histórico concreto. Otros, sin embargo, consideran que estas figuras de espaldas ocupan una "posición trascendental", que les sitúa fuera del contexto físico de la naturaleza en que la realidad externa se funde con el ideal, con lo interior. Es decir, Friedrich se sitúa en la línea de los escritores y filósofos románticos alemanes, en especial Novalis, y de otros artistas como Runge, quienes documentaban su experiencia ante el paisaje de un modo metafísico: cuando contemplaban el mar se sentían inmateriales. Así, la figura de espaldas de Friedrich, unida al paisaje como proyección de lo absoluto, representa un estado en que se alcanza la unidad de la naturaleza y el espíritu en Dios. Pero el significado alegórico global de la obra ha sido interpretado desde una perspectiva religiosa: la Fe (rocas) que, alzándose sobre los errores terrenos (niebla), nos eleva al dominio celeste. El Rosenberg es representación de Dios.

Los paisajes de Friedrich suelen tener un marcado componente humano. En muchos de sus cuadros, incluye figuras de espaldas que parecen contemplar el paisaje. Normalmente los sitúa en el punto de fuga de la obra (el punto en el que converge la perspectiva y que es dónde se dirige automáticamente nuestra mirada). De este modo, el espectador se identifica con el personaje y mira el paisaje a través de sus ojos. Como no les vemos el rostro, no podemos saber cómo reaccionan ante el paisaje y por tanto tenemos la libertad de interpretarlo como queramos (no nos condicionan a un estado de ánimo determinado).

El impresionante paisaje montañoso, lleno de nubes de bruma, es inventado. Friedrich lo compuso en su estudio a partir de una serie de apuntes que había tomado en las montañas Elbsandsteingebirge (Sajonia). En esa época, los artistas todavía no salían al campo con el caballete. Para conseguir esa sensación de inmensidad, Friedrich evita pintar la línea del horizonte, haciendo que las montañas del fondo se fundan visualmente con el cielo.

Los paisajes de Friedrich ponen al hombre en contacto con la naturaleza, pero le empequeñecen ante su poder.



LOS ACANTILADOS BLANCOS DE RÜGEN 1818.

Declaración del amor a su esposa **Caroline Bommer**. Pintada en su viaje de novios verano de 1818.

Presenta un inmenso mar azul y un acantilado rocoso de blanco intenso que contrasta con los colores de los trajes.

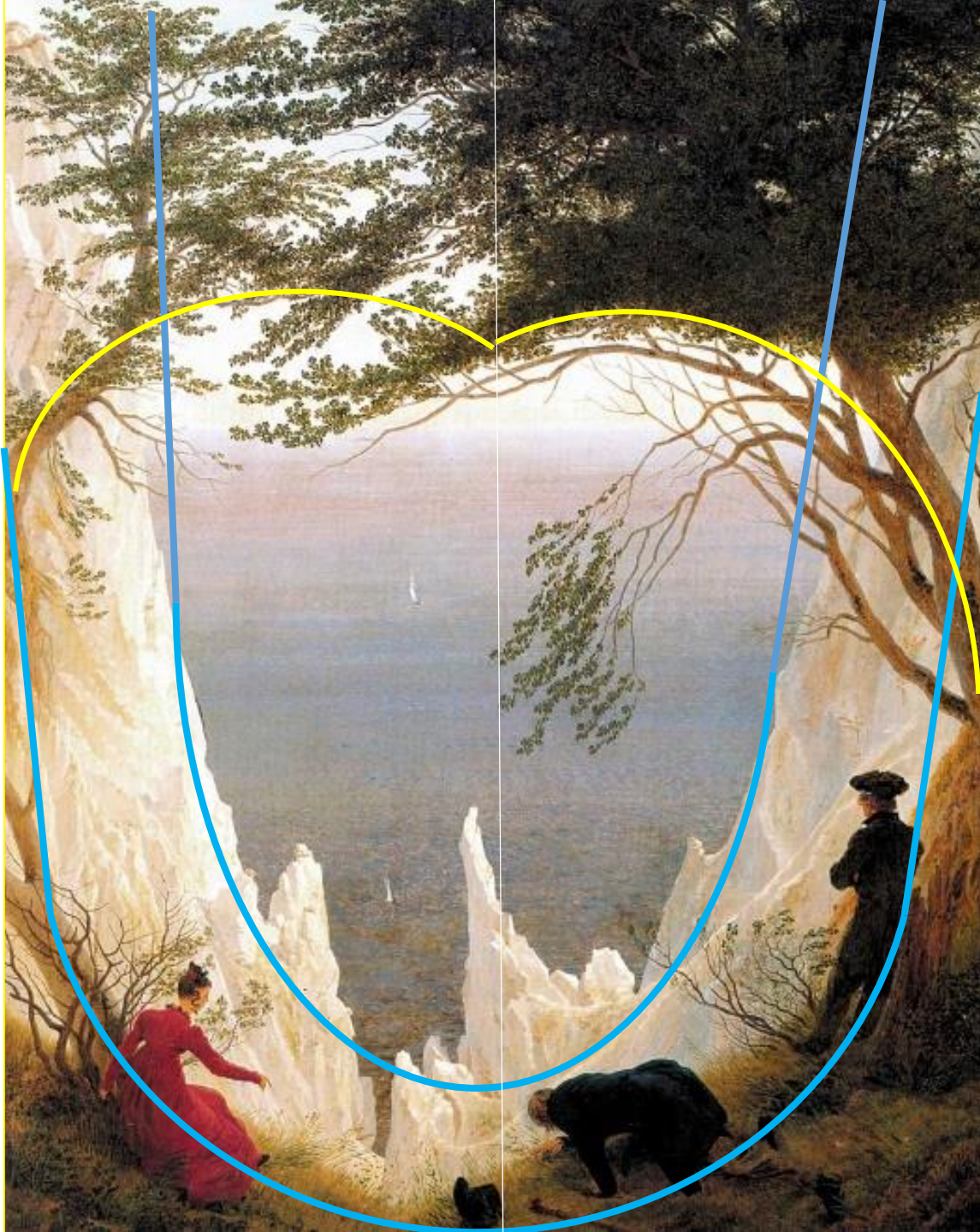
Los personajes son el propio pintor con su hermano y su esposa, nos los presenta de espaldas como en todas sus pinturas, es su manera de invitarnos a contemplar lo que él como pintor ve.

Todo es nítido: las figuras, los blancos del acantilado, las hojas que pueblan las ramas de los árboles son cristalinas como las aguas azules del mar. No hay neblinas que enturbien el amor La pareja es protagonista. **Friedrich** situado a la derecha, dirige mira hacia el mar, contempla los veleros, a lo lejos, la mujer vestida de rojo (símbolo del amor y de la caridad cristiana), mira agarrada a una rama al abismo. En la tierra la felicidad no es eterna y alude a su carácter perecedero recordando el arbusto al que se agarra su mujer o al árbol en cuyo tronco se apoya el pintor, ambos perecerán. Tan solo en la fe cristiana, la del anciano postrado en el suelo desprendido del sombrero y del bastón y parece recoger la hierba del borde del abismo, el hombre puede hallar esperanza.

Rompe con el formato apaisado de la tradición holandesa y expone un paisaje vertical que tiene como geometría compositiva la hipérbola. Para esta obra utiliza dos: una viene definida por el contorno de las rocas y el mar, y la otra en el primer plano, por el contorno que forman los troncos de los árboles y el límite del acantilado. Esto le permite generar altura y crear profundidad de campo, sin recurrir a la composición clásica del punto de fuga. Utiliza el recurso un punto de vista alto para enfatizar el diminuto tamaño de las figuras frente a lo profundo e inmenso del paisaje.

Los árboles enmarcan la composición le representan a él y su esposa, éstos se unen en la copa. El contorno de los árboles y el contorno del límite de terreno dibuja la figura de un corazón, cuyo vértice se encuentra al margen izquierdo del sombrero.

Es una pintura de sutilidad y delicadeza extrema. En lo aparente de su pintura. en lo que nos llama a contemplarla, es en donde radica la belleza, en su mensaje es donde se encuentra lo sublime





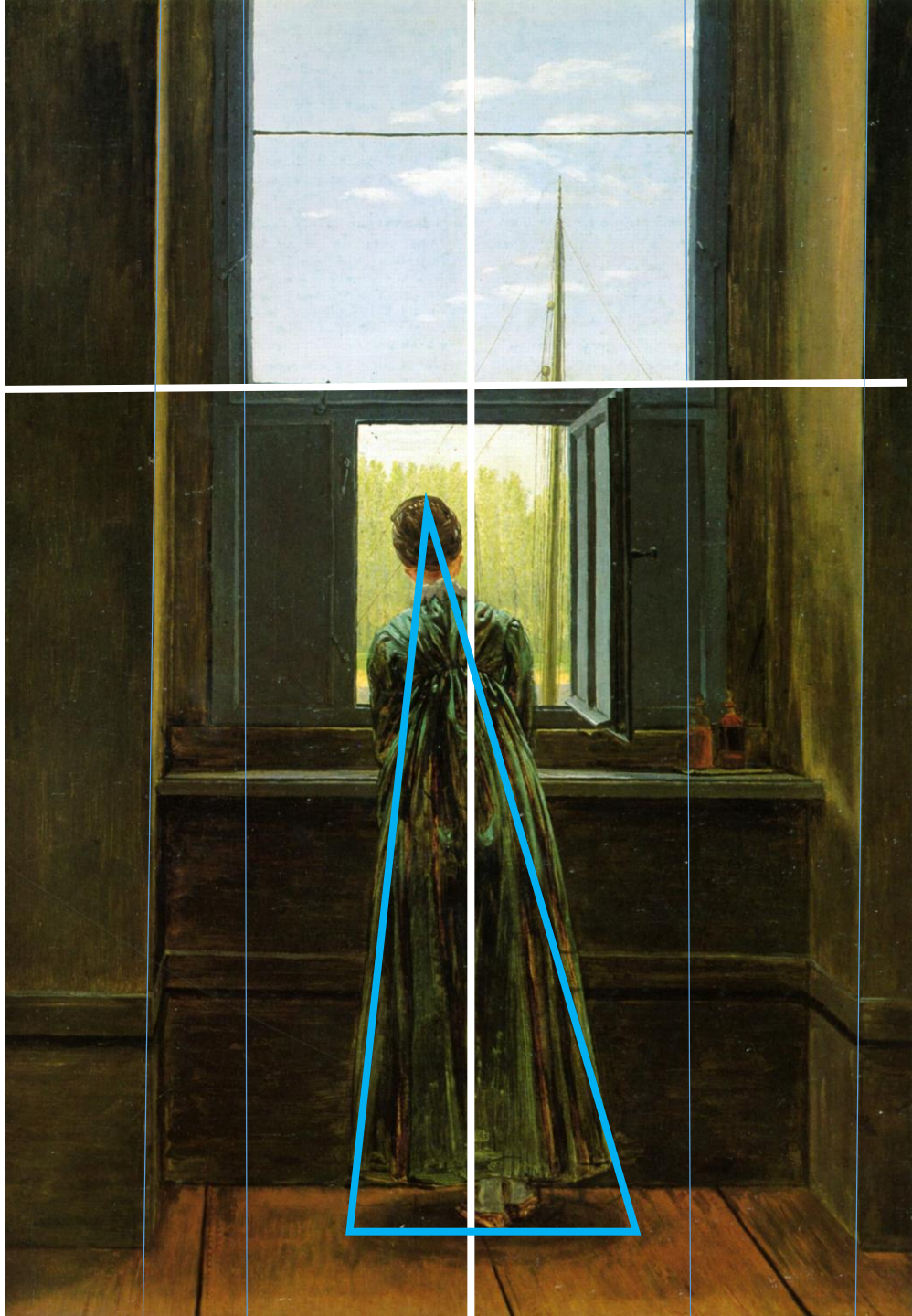
DOS HOMBRES JUNTO AL MAR CONTEMPLANDO LA LUNA 1819.

Es un cuadro de exacerbado sentimiento patriótico. En este lienzo a veces interpretado en clave religiosa, dos personajes de espaldas, uno el más joven, podría representar a **August Heinrich**, discípulo del pintor y otro al propio **Friedrich** parecen fijar su mirada en la luna que resplandece con su luz oscura entre las ramas secas de un roble. El maestro indica al alumno que mire precisamente en aquella dirección, ya que la luna es símbolo de esperanza de una nueva luz, de una nueva vida. Los hombres han interrumpido su caminar bajo los pinos de hoja perenne, en alusión a la fe en la libertad que nunca debe perderse, mientras que el roble de la derecha, arrancado de raíz y herido de muerte, recuerda la precaria situación vivida en tierras alemanas bajo la dominación napoleónica y también bajo la Restauración. Ambos personajes visten el traje tradicional alemán (capa negra que ocultaba una levita abrochada hasta el cuello y sombrero de terciopelo también negro, en tanto que las mujeres vestían hasta los pies, de color oscuro, mangas largas y talle y cuello alto) el traje que en aquella época distinguía los defensores de las todavía no conseguidas libertades democráticas, y que **Federico Guillermo IV** de Prusia prohibió llevar en 1820 a los funcionarios públicos.



MUJER ASOMADA A LA VENTANA 1822.

Dedica toda su atención a su esposa que posa de espaldas. No es solo un canto al amor profano sino también tiene una importante carga de simbolismo religioso: la figura es muy grande respecto a lo que es habitual en sus obras, está situada de espaldas al espectador y en un interior (lo que tampoco es frecuente) observando el mundo exterior desde una ventana en una composición simétrica.





En agosto de 1820 el matrimonio se mudó a la calle An der Elbe 33, junto al Elba. Consigo llevó **Friedrich** los paneles con que regulaba la luz de las ventanas de su estudio, los cuales adaptó a sus nuevas ventanas, tal y como aparecen en este cuadro. Como era su costumbre, su estudio aparece desprovisto de la parafernalia propia de los de otros pintores; en su austera desnudez, **Friedrich** sólo permite la presencia de unos frascos en el alféizar. Su mujer ha abierto uno de los paneles y observa, relajada, el otro lado del río, donde asoman una hilera de álamos. Por el mástil se adivina la presencia de veleros, como los que abundaban en su época en el Elba.

El cuadro fue expuesto en la Academia de Dresde en agosto de 1822. Puesto que, como de costumbre y dada su lentitud, **Friedrich** acabó esta obra tarde, sólo pudieron incluirse tres obras del artista en dicha exposición; una de ellas era ***El mar de hielo***, hoy perdido, precedente del lienzo del mismo título de 1824.

La iconografía de este cuadro procede del Renacimiento, en especial de los pintores flamencos y toscanos, y también del alemán **Durero**. Sin embargo, este óleo está más vinculado a los pintores holandeses de género del siglo XVII. Seguimos encontrando ese acercamiento de la mujer a la ventana como un símbolo de su contención, de su castidad y de su pureza. Así sucede en obras como la ***Madre e hija pelando manzanas*** (hacia 1663) de **Pieter Hooch**. Lo que parecía un elemento más del decorado torna en un componente de separación respecto al exterior, donde la cotidianidad de la labor doméstica de la mujer adquiere matices intimistas y reflexivos que se desarrollarán más tarde con **Bonnard (nabi)** o el propio **Matisse (fauve)**.

CONTENIDO SIMBÓLICO

El tema de la ventana no era nuevo en **Friedrich**. Ya había tratado este motivo en sus sepias de 1805 sobre la ventana de su estudio aunque desde una perspectiva completamente diferente, no es un objeto de deleite visual y no se delata la vida interior de la mujer, sino que la convierte en un misterio.

La obra tiene poco de costumbrista, sino que expresa una ***fuerte carga simbólica*** a través de su cuidada composición geométrica. Lo que se reprochó, precisamente, fue la presencia de su mujer de espaldas en la ventana. Desde su matrimonio, la aparición de figuras femeninas se hizo abundante en su obra, contra su costumbre anterior. En casos como ***Mujer frente al sol poniente***, expresaban un claro sentido religioso. Sin embargo, los paisajes de **Friedrich** suelen tener un marcado componente humano.

El sombrío interior representa el mundo terreno, el mundo de los vivos. La ventana, como las puertas, es el ámbito de relación de ese mundo terreno con el celestial. Las barcas reflejan dicho tránsito. La mujer contempla el otro mundo, el celestial, bajo el que se alzan los álamos, símbolo de las fuerzas regresivas de la naturaleza, recuerdan el pasado. Esta obra, no obstante, se halla muy alejada del concepto, demasiado francés para **Friedrich**, de lo "trágico"; más bien se sirve de lo "pintoresco" para transmitir su mensaje estético y alegórico.

El tema volverá a ser tratado de forma muy similar por **Dalí**, en esa conexión peculiar de los gustos del vanguardismo surrealista con **Friedrich**.

Óleo sobre lienzo, formato vertical, que en este caso aporta más espiritualidad.

La técnica pictórica del óleo sobre lienzo.

La protagonista es de un tamaño bastante más grande que las figuras que suele pintar. De hecho, le da tanta importancia que su formato es vertical.

GENERO alegoría.

COMPOSICIÓN: es simétrica, muy geométrica, se basa en un estricto entrecruzamiento de horizontales y verticales, señalado en la cruz simbólica que forma la parte superior de la ventana. Las líneas de las tablas del suelo acentúan la aproximación visual hacia el plano de la ventana y el exterior. Incluso los frascos del alféizar y los álamos del otro lado obedecen a este esquema de ángulos rectos.

MOVIMIENTO: la obra no tiene mucho movimiento, más bien aporta paz y sosiego. Los pliegues del vestido de Caroline conducen hacia el exterior, sostenido **por la gradación de colores**, desde lo más oscuro, la habitación, hasta lo más luminoso, el cielo.

PALETA: como en las pinturas románticas observamos **presencias de colores** en tonos ocres y terrosos, en este caso particular podríamos destacar la presencia del verde en el interior y el azul del exterior (celestial) resultando una mezcla bastante armoniosa, en coloraciones más bien neutras, tranquilas. El color verde simboliza el color de la naturaleza, la serenidad y equilibrio, es el más sedante. Cuando algo reverdece suscita la esperanza de la vida renovada. El azul simboliza la profundidad, lo inmaterial, genera una sensación de calma, pero inmaterial y frío. El marrón, color de la tierra que pisamos, simboliza la gravedad y equilibrio. Es un tono que genera confort, tradición, honestidad, valores. Es utilizado como impresión de distancia el uso de colores más saturados y cálidos en los tonos del vestido acercándolo en contraposición del distanciamiento que se observa en los tonos más fríos del resto del cuadro.

ICONICIDAD: presenta un alto grado de iconicidad.

PERSPECTIVA: se aprecian generadores de profundidad. El uso de la perspectiva lineal de tipo central, fugando al centro de la ventana. En muchos de sus cuadros, incluye figuras de espaldas que parecen contemplar el paisaje. Normalmente los sitúa en el punto de fuga de la obra (el punto en el que converge la perspectiva y que es dónde se dirige automáticamente nuestra mirada). De este modo, el espectador se identifica con el personaje y mira el paisaje a través de sus ojos. Como no les vemos el rostro, no podemos saber cómo reaccionan ante el paisaje y por tanto tenemos la libertad de interpretarlo como queramos (no nos condicionan a un estado de ánimo determinado).

LUZ: se observan dos puntos de luz, uno exterior y otro interior, este último marca los pliegues del vestido.

CLAROSCURO: la luz y la sombra tienen un significado alegórico.



LAS TRES EDADES 1835

Aparecen cinco personajes, entre los que se han reconocido a **Friedrich** (figura del anciano que dando la espalda al espectador, se ayuda de un bastón para caminar) a **Johan Heinrich** el pintor pariente de **Caspar Friedrich** y antiguo propietario del cuadro (hombre adulto que permanece de pie con chistera) y a los tres hijos del pintor en la muchacha y en los dos niños que juegan próximos a la orilla. Las cinco figuras personifican la metáfora del cielo de la vida y de las edades del hombre: la infancia, juventud y vejez. Así, del mismo modo que los barcos cuyas velas se recortan en el hermoso cielo amarillento gris - violeta y se dirigen a la verde ensenada están a punto de concluir su viaje, el viejo **Friedrich** adivina próximo el fin de su camino en la vida.

