



La ruina medieval en los paisajes de Caspar David Friedrich
A ruína medieval nas paisagens de Caspar David Friedrich
The medieval ruin in Caspar David Friedrich's landscapes

Mar LLOPIS ORIVE¹

Resumen: El Romanticismo trae consigo la revalorización del arte medieval, especialmente de la arquitectura gótica, hasta entonces negada y despreciada. De esto hará eco la pintura, donde la representación de ruinas medievales se harán habituales. La figura de Friedrich (1774-1840), por ser este el paradigma del Romanticismo alemán, será entorno a la que trabajaremos.

Abstract: Romanticism brings along the revaluation of medieval art, especially of Gothic architecture, until then denied and despised. From this will echo romantic paintings, in which the representation of medieval ruins will become commonplace. Friedrich (1774-1840) is the most paradigmatic artist of this particular context, and therefore, our study will focus on his work.

Palabras-clave: Edad Media – Romanticismo – Pintura de paisaje – Friedrich – Ruina medieval – Arquitectura gótica – Gothic Revival.

Keywords: Middle Ages – Romanticism – Landscape Painting – Friedrich – Medieval ruin – Gothic architecture – Gothic Revival.

ENVIADO: 08.05.2019
ACEPTADO: 04.11.2019

I. Planteamiento, objetivos y marco teórico

La evidente conexión existente entre la Edad Media y el Romanticismo, que viene dada por el resurgir generalizado del interés hacia el arte medieval, especialmente en su versión arquitectónica, tiene su consecuente materialización en la pintura

¹ Universidad Complutense de Madrid. E-mail: mallopi@uclm.es.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

decimonónica. El “gótico” deja de ser visto peyorativamente, como un sinónimo de “bárbaro” por encontrarse al margen de las estrictas normas clásicas imperantes. La crisis de la razón que dio fin al periodo ilustrado, unida al deseo de pintoresquismo, al creciente nacionalismo y al exotismo que pretendía alejarse de la realidad, consiguió que los ojos de los jóvenes artistas del siglo XIX se volvieran hacia unas manifestaciones artísticas que habían sido denostadas durante mucho tiempo. Esto tomará el nombre de *Gothic Revival*.²

Por ende, nuestro objetivo en este trabajo es dilucidar con qué grado de veracidad y cuánta pretensión arqueológica tienen los artistas a la hora de representar esa ruina gótica en su obra pictórica, y a qué propósito responde, poniendo nuestra atención en el sobresaliente pintor alemán. Entre otros propósitos, también trataremos de dilucidar de qué manera la pintura tiene su equivalente en la novela gótica del momento; el mensaje emocional y subjetivo de Caspar Friedrich (1774-1840) y el resto de pintores de paisaje románticos buscaban transmitir a partir de la ruina medieval, y su relación con la filosofía romántica.

La ruina es un elemento deliberado y de mucho peso en la pintura romántica. Por ello, para la consecución de nuestro objetivo, lo sublime; el paso del tiempo; así como la nacionalidad son una serie de conceptos que aplicaremos a nuestro estudio. Para este discurso será fundamental acudir a los ensayos estéticos de Lessing un siglo antes, particularmente a *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (1766). Se suman a este ensayo las poesías del romántico Wordsworth, esenciales a la hora de comprender el interés arqueológico en los artistas a la hora de abordar un paisaje. También nos será útil, en el ámbito literario, el caso de la novela gótica, pues existe un paralelismo entre esta y la pintura de paisajes de Friedrich. Para ello acudiremos a los dos ejemplos más paradigmáticos de la novela gótica: *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) y *Drácula*, de Bram Stoker (1897). *Las Memorias Histórico-artísticas de arquitectura de Jovellanos* (1802) nos sirven como un ejemplo singular de la admiración por la arquitectura gótica en tiempos todavía tempranos, siendo de las primeras reflexiones positivas hacia el

² ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, M. V., “Las especulaciones sobre la ruina gótica en la España del siglo XIX. Valoración de los autores del Romanticismo pleno”. In: *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010), Santiago de Compostela, 2012, p. 1812-1821.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11* (2019/2)
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Gótico del momento, además de ser una fuente imprescindible para el estudio de la arquitectura gótica mallorquina.

II. El paisaje romántico. Breve introductor

Cuando se piensa en Friedrich, inmediatamente se le asocia a su tan característica pintura, que, en palabras del historiador del arte Robert Rosenblum, encarna la contribución alemana al arte romántico europeo. Se piensa en sus paisajes desolados en los que la Naturaleza, en todo su esplendor, fagocita al hombre que camina entre ella y su obra.

En Alemania, el siglo XIX supone la sustitución de la racionalidad ilustrada por el idealismo romántico; el género de la pintura de historia queda agotado y desfasado, ahora, en Inglaterra y Alemania prolifera la pintura de paisaje. Figuras como Philippe Otto Runge, John Constable, Joseph Mallord William Turner o el artista que nos ocupa redefinen el arte pictórico: cada uno con su propio tratamiento, el grueso de su obra artística lo dedican al paisaje.³

El Romanticismo surge como un movimiento reaccionario frente a lo anterior, que no parecía dar respuestas a áreas muy importantes de la experiencia humana. Durante la segunda mitad del siglo XVIII se empezó a hacer evidente el error con el que los ilustrados promulgaban el racionalismo como elemento único y fundamental para la consecución de la libertad, la igualdad y el conocimiento de la verdad, cuestionando toda experiencia no racional, es decir, sensorial y emotiva, del ser humano como elementos del conocimiento. La filosofía se empieza a focalizar en lo subjetivo, superando el terreno de lo puramente objetivo y consciente. El potencial de la emoción y el instinto comenzó a ser explorado. Las sensaciones de felicidad, miedo o dolor fueron estudiadas. La naturaleza salvaje, sustituye la arquitectura racional. Charles Baudelaire, que ve en Delacroix la figura del romántico por excelencia define el movimiento de la siguiente manera: “*El Romanticismo está precisamente situado, no en la elección del tema, ni en la verdad exacta, sino en la manera de sentir*”.⁴

³ WAT, P., “La tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d’histoire”. *In: Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle*, n. 169, 2015, p. 5-18.

⁴ BROWN, D. B. *Romanticism*. London: Phaidon Press Limited, 2001, p. 9 [Traducido del inglés].

El Romanticismo nace de la oposición y el dolor de la subyugación, de la crisis social y nacional y del trauma individual. Los triunfos de la Ilustración, cuyo paradigma es la Revolución Francesa, se ven frustrados a los pocos años: la era napoleónica y el posterior Congreso de Viena de 1815. El Antiguo Régimen se restaura, la Ilustración, en el fondo, no ha cumplido con sus promesas libertadoras, las naciones quedan humilladas y controladas por Prusia. Esto confirió al movimiento un aura de nostalgia constante que se puede rastrear en todas las artes del periodo.⁵ La Historia ya no es algo heroico y grandioso y los intereses de los artistas viran hacia otros planteamientos. D. B. Brown afirma que los románticos consiguieron “la elevación de la Naturaleza a una especie de religión”, lo que la transforma en un género evidentemente superior al tradicionalmente más alabado: la pintura de historia. Friedrich, junto a Philipp Otto Runge, será el más alabado en este ámbito.

Los filósofos románticos Jean-Jacques Rousseau y Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre en sus *Études de la nature* (1784) y *Paul et Virginie* (1788), abordan la Naturaleza como la única guía moral del hombre, una fuente de pureza frente al tiempo perdido en la civilización. Esto repercutirá de manera palpable en la pintura y la literatura del siglo XIX. Ludwig Tieck, en su cuento sobre un discípulo imaginario de Durero, pone en boca de este una serie de emotivas palabras que anticipan la iconografía de la generación de pintores del paisaje venideros:

Si yo fuera pintor, crearía escenas de regiones desoladas y aterradoras, puentes frágiles y tambaleantes... un abismo blanco profundo con aguas espumosas del torrente de una montaña... caminantes perdidos, sus ropas aleteando en el viento... un cazador de camellos en medio de rocas desoladas y alarmantes... árboles solitarios y arbustos que expresarían todavía mejor la soledad. O, de nuevo, pintaría un riachuelo y una cascada con un pescador y un molino girando a la luz de la luna. Una barca en el agua con sus redes echadas.⁶

Observamos que se está constantemente apelando a la Naturaleza por la poesía y emotividad que desprende, y las sensaciones que puede generar en quien la observa. Esos paisajes desprenden un aire misterioso, solitario, trágico; y poetas y pintores se harán eco de la sensibilidad de estas escenas: estas serán a su vez un vehículo para exteriorizar su propia intimidad. Para Friedrich, todos los caminos conducen hacia lo

⁵ *Ibid.*, p. 4-16.

⁶ *Ibid.*, p. 127.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

desconocido. Y es precisamente lo desconocido lo que despierta esa sensación de terror en el ser humano. El silencio, la soledad, la oscuridad de los paisajes acentúan el misterio, sensación a la que se recurre constantemente en el arte romántico o en la novela gótica decimonónica.⁷

Chateaubriand, en 1793 en un ensayo sobre el arte de pintar, criticaba a los pintores franceses por “no amar suficiente a la naturaleza”, insistiendo en que “el paisaje tiene una carga moral y emocional” y es capaz de despertar “sueños y ensueños”. Recomienda a los artistas sumergirse “en el concepto de lo sublime llevado a los límites más lejanos”.⁸ El concepto de lo sublime está íntimamente ligado al misterio, abordado en el párrafo anterior. Lo sublime fue un concepto estético primeramente acuñado por Longino en la Antigüedad, y retomado por Burke y Kant en el siglo XVIII. Kant entiende por sublime una emoción muy fuerte, una agitación, ante una manifestación artística. Kant vio en la Naturaleza una expresión de lo sublime por la fuerza con que se muestra ante el ser humano. Paulatinamente, los románticos convierten lo sublime en lo siniestro, y es con esta nueva significación que lo sublime se representa en los paisajes de Friedrich, en donde reina lo misterioso y desconocido.

Paulatinamente, los románticos convierten lo sublime en lo siniestro, y es con esta nueva significación que lo sublime se representa en los paisajes de Friedrich, en donde reina lo misterioso y desconocido.⁹

III. Conocer el paisaje

Este nuevo género pictórico en boga propició el viaje de numerosos artistas y poetas a explorar las maravillas naturales. Frente al viaje de estudios a Roma propio del siglo XVIII, los románticos se decantarán por otro tipo de destinos. Burke consideraba requisito indispensable conocer los Alpes para poder experimentar las emociones más intensas.

⁷ ROSEMBLUM, R. *The romantic vision of Caspar David Friedrich*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 7.

⁸ BROWN, *op. cit.*, p. 127-128.

⁹ MOLLÁ ROMÁN, A. *La estética de lo sublime y lo siniestro; de la Ilustración al Romanticismo*. Canarias: Universidad de la Laguna, 1989.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11* (2019/2)
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

El poeta Wordsworth organizará una caminata también por los Alpes, donde concebirá varios de sus poemas. Gran parte de sus poemas describen el paisaje apelando a lo que en él suscita. Así, *Tirnen Abbey* es un ejemplo de esa relación tan personal que mantiene con los entornos naturales que visita: las descripciones paisajísticas se basan en su subjetividad. El poema viene a expresar cómo ha aprendido a apreciar los paisajes que antes le causaban temor. Los Alpes y el Mont Blanc van a ser los destinos favoritos de los románticos. Además de los viajes a lagos locales o entornos naturales locales, conocidos como el *domestic tour*, frente al *grand tour*. Con este tipo de destinos en boga proliferaron las guías y publicaciones que informaban a sus lectores de los mejores puntos de vista para observar los paisajes. Esta sección es particularmente interesante para nuestro estudio, puesto que Friedrich comúnmente viajará a los lugares que inspiran su obra, y en el caso de las ruinas, aunque con ligeras modificaciones para acentuar su emotividad, calcará los restos de esos edificios góticos derruidos.¹⁰

IV. La revalorización del arte medieval

El afán de evadirse de la realidad se convirtió en una constante entre los artistas, así como entre los estudiosos del Romanticismo y la fascinación por las ruinas de la Edad Media no dejaba de encontrarse presente en su obra. Los testimonios de Victor Hugo, Viollet-le-Duc o Ruskin son imprescindibles para entender la revitalización de una arquitectura que había permanecido hasta entonces sumida en el abandono y la imposibilidad de continuar de brazos cruzados ante el deterioro que estaba sufriendo lo que todavía se mantenía en pie, ejecutando así restauraciones que, aunque no se ajusten al planteamiento restaurativo de hoy en día, fueron necesarias para evitar que muchos de los edificios terminasen desapareciendo.¹¹

La Edad Media fue negada en el Renacimiento como periodo con valor artístico. A partir, sobre todo de Vasari, se consideró este periodo como una etapa de atraso, oscura y que se debía superar, se obvió, poniendo la mirada tan sólo en la Antigüedad Clásica. En el Quattrocento, Ghiberti, Cennini o Boccaccio son algunos de los tratadistas que contraponen a los “griegos bizantinos” (es decir, medievales) con los

¹⁰ GONZÁLEZ MORENO, B. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el Romanticismo inglés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, p. 53 y 74.

¹¹ ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 1812-1821.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

“griegos antiguos”. Según ellos, gracias a Giotto se recupera el naturalismo de los segundos, que había sido reemplazado por la “rudeza” de los primeros. Sin embargo, no es tal la animadversión de estos hacia el arte medieval como la que encarna un siglo después Vasari, cuando retome estos argumentos en *Las Vidas* (1550): “Así se ve que el estilo griego se perdió completamente primero en los comienzos, con Cimabue, después con la ayuda de Giotto, con quien nació una nueva manera, que yo designo, con placer, ‘estilo de Giotto’”.¹²

Esta visión del arte medieval será asumida por los artistas y estudiosos del arte posteriores. Muchas obras se destruirán para aplicar los materiales a otros fines, haciendo expolia imperdonable a monumentos de altísimo valor artístico e histórico. Otras obras se quedarán en el olvido, deteriorándose e incluso desapareciendo. Vasari iniciará una tradición que ha hecho mucho daño a la Historia, Historia del arte y arqueología, y que es muy difícil de superar.

No será hasta mediados del siglo XVIII y principios del XIX que se empezó a dar una revalorización generalizada del arte medieval en Europa (exceptuando el caso español). Con el inicio del nuevo siglo, esta revalorización alcanza su máximo esplendor. Los románticos se dedicarán especialmente al arte gótico. El arte, como reflejo de la Historia y pensamiento del momento, será una fuente fiel de esta nueva corriente ideológica y es en esto que los paisajes de ruinas de Friedrich entran en juego.

Sostiene la doctora Álvarez Rodríguez que el “gótico” deja de ser visto peyorativamente, como un sinónimo de “bárbaro” por encontrarse al margen de las estrictas normas clásicas imperantes. La crisis de la razón que dio fin al periodo ilustrado, “unida al deseo de pintoresquismo, al creciente nacionalismo y al exotismo que pretendía alejarse de la realidad, consiguió que los ojos de los jóvenes artistas del siglo XIX se volvieran hacia unas manifestaciones artísticas que habían sido denostadas durante mucho tiempo.” Esto tomará el nombre de Gothic Revival y tal vez el ejemplo más paradigmático de este movimiento sea la salvación de la iglesia de Notre-Dame de París por la intervención del escritor Victor Hugo, consiguiendo que la restauraran. De la misma manera se restaura la Catedral de Estrasburgo, y otras

¹² FIGUEROA URRRA, R. “Giotto y la idea de progreso histórico en la crítica de arte humanista. De Petrarca a Vasari”. In: *Historias del Orbis Terrarum*, n. 12, 2016, p. 62-97.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11* (2019/2)
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

iglesias góticas. A su vez, se asiste a un nueva pauta de construcción de edificios que asume las ideas estéticas góticas, y es mediante estos parámetros que se conciben edificios tan icónicos como el Parlamento de Londres.¹³

Si hay un fenómeno particularmente interesante en todo este proceso es el de la continuidad y el cambio con respecto a la actitud hacia las ruinas. Los ilustrados sentían atracción hacia las ruinas antiguas, y entre ellos había una necesidad imperante por conocerlas, estudiarlas, dibujarlas... Es en este contexto que se entienden las excavaciones de Pompeya y Herculano. Si a este gusto por lo clásico, se le aplica la nueva corriente medievalista, el resultado es el de la permanencia del interés por las ruinas, pero con los ojos fijados en otros tipos: los cementerios, las abadías y las catedrales son ahora las nuevas ruinas donde admirar un pasado que se ha perdido. Las ruinas góticas se tomaron como una metáfora de la fugacidad de la vida y la belleza, y tal como afirma la doctora, como reflejo de la decadencia religiosa que se estaba dando en toda Europa. Nos hallamos en el fondo ante un tópico literario bien conocido: el *memento mori*. Esta idea está apoyada en las reflexiones de Ruskin hacia las ruinas góticas, que producen “una profunda y silenciosa reverencia [...] que dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas”.¹⁴

Cabe mencionar a dos personajes fundamentales en el Gothic Revival y en la teoría del arte romántica: Viollet le Duc para el caso francés, y Augustus Welby Northmore Pugin para el caso inglés. Viollet le Duc era un ferviente defensor de la restauración de edificios góticos, que por lo general en la época se encontraban derruidos y maltratados por haber sido tan ignorados con el paso de los siglos. Pugin, por su parte, fue un gran estudioso del arte gótico, sobre todo en su vertiente arquitectónica, pero no solo. Este asumió el estilo Neogótico, del cual es un pionero, y lo aplicó a su producción artística. De su labor como arquitecto, cabe mencionar su actividad en el Parlamento de Londres.¹⁵

¹³ ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 1812-1821.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ BERMEJO DE RUEDA, L. *La figura de A. W. N. Pugin. La obra teórica y su trascendencia en la recuperación de modelos medievales en las Artes Suntuarias del siglo XIX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Con todo ello, asistimos a una revalorización del arte gótico, un interés por conservarlo y una asimilación de sus formas. El Romanticismo fue capaz de entender que el conocimiento humano no se basa tan solo en la razón, y que una parte muy importante del mismo lo componen los sentimientos. La ruina gótica que se representa en la pintura romántica no busca ese afán de racionalidad, o de pureza arquitectónica que veíamos en la ruina antigua propia de la pintura neoclásica. La ruina gótica apela al sentimiento, y desde nuestro punto de vista, especialmente a lo sublime que veíamos en el capítulo anterior: cuando observamos unas ruinas de lo que un día fue un monumento exultante y rico, que tal vez albergó a reyes o abades, ahora fagocitado por la vegetación, esa escena no sólo nos habla de la fugacidad de la vida, también de la fuerza de la Naturaleza que el ser humano jamás será capaz de dominar, sino más bien la situación contraria.

V. Caspar David Friedrich (1774-1840)

Caspar David Friedrich nació en Greifswald (Pomerania) en el seno de una familia humilde. Su padre era fabricante de velas y jabones. Greifswald es una localidad costera de Pomerania occidental, territorio que tras la Guerra de los 30 años (1618-1648) pertenecía al reino de Suecia. Más adelante, en el Congreso de Viena de 1815 se asignó la región a Prusia. Parece que Friedrich no fue partidario de este último reajuste, y se ha querido interpretar sus cuadros de juventud como dedicados al rey Gustavo Adolfo de Suecia. Las obras que han llevado a esta hipótesis son *El altar de Tetschen* y *Las etapas de la vida*, donde un joven muchas veces identificado como Gustavo Adolfo de joven sujeta una bandera sueca. Según Per Atterbom, Friedrich siempre se consideró parte sueco. Esta conexión con Suecia demuestra en parte el mosaico cultural que se experimentaba en esa época en el mundo alemán en que se desarrolla el pintor. Hasta no llevarse a cabo la unificación alemana (culminada en 1871), la Confederación Germánica estaba compuesta por un conjunto de estados independientes entre sí, que comerciaban, pero que no tenían por qué coincidir en sistema político, religioso o cultural. Esta realidad histórica, por lo tanto, queda fielmente reflejada en la obra de juventud del pintor.¹⁶

Friedrich se decantó ya desde su juventud a dedicarse al paisaje. No sentía demasiado interés en escenas complejas de profundo sentido religioso, sino que más bien

¹⁶ HOFMANN, W. *Caspar David Friedrich*. London: Thames & Hudson, 2000, p. 15.

buscaba la observación calmada de la realidad. Influido por Goethe y su célebre defensa de pintar “lo que no se puede pintar”, quería dotar de un significado más profundo aquello que representaba, creando símbolos. Debemos tener en cuenta que Friedrich se decanta por la pintura de paisaje en una época en que la Academia pugna contra ella, la crítica y la considera inferior. Friedrich luchará porque la pintura de paisaje sea tomada en consideración y obtenga el aprecio que merece, y todo ello, lo transmitirá en su obra. Sin embargo, también atacará a varios de sus contemporáneos, entre ellos a Joseph Anton Koch, con declaraciones como la siguiente:

No creo que la pintura de paisaje se haya entendido nunca, ni se haya representado como merece y como debería, dada su naturaleza intrínseca. Pero también creo que ha estado más cerca de este objetivo de lo que lo está ahora. Las personas ahora empiezan con mentiras y terminan con mentiras; recargan las pinturas acumulando objetos por detrás, por delante y encima unos de otros, con el deseo, creo, de representar la abundancia. Lo que los pintores del paisaje hoy ven en un arco de 100 grados en la Naturaleza, lo comprimen sin piedad en un ángulo de visión de 45 grados. Los elementos que están separados en la Naturaleza por amplios espacios intermedios, se acumulan todos juntos, tocándose los unos a los otros, sobre llenando y sobre saturando la vista, y creando una impresión desagradable e intranquila en el espectador.¹⁷

Esta declaración nos da una idea de cuál era la revolucionaria idea de Friedrich para la composición pictórica: rechazaba las “formas restrictivas de los caminos bien trillados”, y se burlaba de los árboles y rocas que servían de adorno o de lo estridente de los colores a la moda. No le interesa la exageración formal, y demanda de la pintura de paisaje: “la pura voluntad de representar la Naturaleza simple, noble y monumental, tal y como es, si uno tiene la mente, la disposición y el sentimiento para reconocerla y entenderla”.¹⁸

Cabe recalcar que Friedrich no deseaba restringir su pintura paisajista a la mera imitación de la Naturaleza, pero tampoco quería ennoblecerla, elevarla e idealizarla como hacía el “estilo”, ni buscaba pintar la “esencia de las cosas”. Se decantó por una tercera vía propuesta por Goethe y denominada “la manera”. Se trataba de crear una forma y un lenguaje propio, característico del pintor que escoja esta vía, “de manera que este exprese a su manera lo que ha comprendido con su alma”.

¹⁷ HOFMANN, *op. cit.*, p. 18-19 [Traducido del inglés].

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

El resultado es el surgimiento de un lenguaje subjetivo, que a la vez que describe la Naturaleza, describe la intimidad del propio autor. El pintor además inventaba significados simbólicos para expresar la alienación y distanciamiento en la relación del ser humano con la Naturaleza. Para él, el individuo estaba subordinado a un Todo más amplio, pero este no aspiraba a entremezclarse con este Todo orgánico. Esto se ve bien reflejado en la obra *Roca arco en el Uttewalder Grund* (1801): la Naturaleza aparece como ese poder superior por su monumentalidad, pero a la vez ofrece un refugio o una ruta de escape a dos figuras en una cueva, que por sus gestos denotan que la opresión se ha transformado en liberación. La prisión existencial está subsumida por la emoción que tentaba a los excursionistas a adentrarse en la áreas silvestres, entre ellos al propio pintor. Friedrich plasma fielmente el paisaje natural que tenemos la certeza que visitó, pero al mismo tiempo subraya la inaccesibilidad del entorno ordenando las rocas para que creen una pared vertical donde se pueden distinguir rostros inquietantes. El paso del “aquí” al incierto “allí” parece una tarea arriesgada. Los personajes contienen en sí mismos la experiencia de lo sublime, por concentrar en sus gestos una mezcla de inquietud ante la monumentalidad del conjunto, y a la vez de fascinación.¹⁹

VI. La ruina gótica en los paisajes de Caspar David Friedrich

Caspar David Friedrich aborda el tema de la ruina desde su juventud, y jamás lo abandonará a lo largo de su vida. su fascinación por esta temática se puede observar en su prolífica trayectoria, de la cual hemos destacado sus obras de ruinas más conocidas e importantes: *La abadía en el bosque de robles* (1809), *Ruinas en Oybin* (1812), *Cementerio del monasterio en la nieve* (1817-19), *La tumba de Hutten* (1823-24), *Las ruinas de Eldena* (1825), *Invierno* (1826), *Ruinas en el Riesenbirge* (1830-34), *Descanso durante la benificación* (1834-35) y *Puerta de entrada en el Fürstenschule, Meissen* (1835), cronológicamente.

Como norma general, Friedrich pinta esa ruinas inscrita en un entorno natural grandioso y en ocasiones coloca siluetas de individuos, casi como intuidos en la monumentalidad del paisaje. Con todo ello, Friedrich alude a lo desarrollado con anterioridad: el paso del tiempo visto en la ruina, el poder de una Naturaleza viva y triunfante frente al insignificante ser humano, y una sensación de soledad, de

¹⁹ *Ibid.*, p. 24-25.

melancolía y de misterio, que todo lo envuelve. La ruina gótica aparece comúnmente representada por su identificativo más obvio: el arco apuntado, ahora desprovisto de cualquier vidriera y elemento de lujo u ostentación. Friedrich pinta los edificios con mucha altura, muchas veces desproporcionada en relación a la realidad, de manera que acentúa ese efecto de lo sublime: de terror y deleite ante un paisaje que lejos de ser pintoresco, nos cautiva por la melancolía que desprende. Son paisajes que envuelven, que atrapan con su solemnidad y su poético silencio.

Friedrich ensayará con estas escenas, y realizará varias obras con un mismo tema o una misma vista con distinta perspectiva, luz o estación. *Invierno* es el título de tres obras donde aparece la misma abadía, el mismo cementerio y el mismo árbol repetidos, pero con puntos de vista totalmente opuestos. En 1807 realiza una primera obra. En ella, la abadía representada, de la que tan sólo quedan varias columnas y un enorme vano a cuyos pies se levanta un cementerio, aparece frontal, pero algo desplazada hacia la izquierda, casi paralela al árbol sin hojas que coloca en primer plano. En ella, una silueta solitaria, en frente de la catedral en ruinas y colocada algo más adelantada que el árbol, contempla el paisaje casi pasando desapercibida.

Imagen 1



Friedrich, *Fachada oeste de las ruinas de Eldena*. 1807. Óleo sobre lienzo, Musée des Beaux-Arts d'Angers.

En 1808 realiza su segundo óleo de esta misma escena. Esta es tal vez la obra más conocida de esta serie, también denominada *Monje en la nieve*. En este caso, la abadía la aborda desde una perspectiva diagonal, el vano central de enormes dimensiones se ha girado y aparece semi-escondido. La abadía, de algún modo, ha perdido protagonismo con respecto al árbol nevado. Hacia él camina la silueta en negro de un monje anciano, que requiere de la ayuda de un bastón. Siendo la figura del monje casi imperceptible, la sensación de paso del tiempo se agrava más si cabe por este toque de ancianidad. Además, los colores tan contrastados entre el blanco de la nieve y el negro de la abadía, del hábito del monje, y del árbol acentúan esa melancolía, soledad y misterio que desprenden las obras de ruinas en Friedrich. Siendo esta, de las tres, en la que menos protagonismo tiene la ruina medieval, es tal vez la más expresiva.

Imagen 2



Friedrich, *Monje en la nieve*. 1808. Óleo sobre lienzo, 73 x 106 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek, Múnich.

La tercera obra de la serie la realiza casi 20 años más tarde, en 1826. Esta vez se decanta por un sepia en la que la abadía domina casi todo el conjunto. Con las mismas formas, y las mismas ruinas, es una obra muy parecida a la primera de la serie. La abadía se alza majestuosa y frontal, frente al espectador, que es conducido hacia ella

mediante un camino en el que aparecen sentados dos ancianos, posiblemente monjes, que parecen estar cavando una tumba en el cementerio. El drama de la situación, de la actividad que están realizando, y del constante recuerdo del paso del tiempo, queda reflejado en ese paisaje yermo, del árbol desnudo y la abadía en ruinas. Se ha especulado acerca de si esta abadía se trata de la abadía de Eldena, teoría que defiende Robert Rosenblum. Según él, Friedrich estaba tan fascinado por las ruinas de la iglesia gótica y monasterio de la ciudad báltica de Eldena que la pintó en repetidas ocasiones a lo largo de su carrera artística: de día, de noche, al amanecer, al atardecer, bajo la luz de la Luna, en sepia, en témpera, en tinta y en  leo.

Imagen 3



Friedrich, *Ruinas del monasterio de Eldena*. 1826.  leo sobre lienzo, 35 x 49 cm. Alte Nationalgalerie, Berlín.

El monasterio de Eldena fue construido entre el 1200 y el 1400. La causa de sus ruinas se halla en los daos causados al monumento por las tropas suecas en la mitad del siglo XVII. Fue usado como cuartel para estas durante un siglo. Desde entonces,

las ruinas no han cambiado. Friedrich buscaba la vista más dramática de esas ruinas, por ello, particularmente se interesó por la vista de la pared occidental, la más alta de todas, marcada por un vano, desde un punto de vista noreste. En ocasiones alteraba un poco las ruinas para dotarlas de un aspecto más dramático: abrió una ventana en la pared este, incluso situó a Eldena en una pendiente, una montaña y una colina, estando esta en la orilla del mar.²⁰

Esto nos resulta un aspecto importante porque nos indica la subordinación del interés arqueológico a la expresividad y efecto que el autor busca en la obra. Haciendo uso de esa tercera vía goethiana a la que aludíamos previamente, Friedrich altera a su gusto elementos de la ruina o su localización para adecuarla al objetivo de la obra. Los estudios de la luz, del color cambiante con el paso de las estaciones, de la perspectiva que repite y retoma durante toda su vida, todo ello se encuentra subordinado a la expresión: Friedrich parece buscar el modo más adecuado de crear un paisaje sublime. También los dibujos de Friedrich participan del paisaje en ruinas, como se observa, por ejemplo, en *Alegoría de la música profana*.

Pero el pintor no sólo se interesó por la arquitectura gótica derruida. Friedrich evocará los monumentos góticos del mundo alemán donde el paso del tiempo no ha sido tan devastador. En sus obras: *Paisaje de invierno con la nieve* (1811), *La cruz en las montañas* (1811-1812), *Visión de la iglesia cristiana* (1813-14), *La casa de verano* (1818), *La catedral* (1818) o *Amanecer: Neubrandenburg en llamas*, las construcciones góticas se alzan triunfantes.

Cuando estudiamos el paisaje y la ruina de Friedrich debemos tener en cuenta un hecho clave: Friedrich vivió los primeros momentos de la unificación alemana. Los discursos sobre una posible unificación de los pueblos germanos se venían dando desde 1815. Había irrumpido el nacionalismo y la idea de estado-nación, es decir, de estado formado por individuos que participan activamente del gobierno de la nación y deciden sobre su propio sistema de gobierno. El nacionalismo alemán tiene su evidente reflejo en el arte romántico y sus artistas, y como todo nacionalismo, su argumento de más peso está basado en la historia común que une a esos pueblos de misma etnia, lengua y cultura. La búsqueda de las raíces es esencial, pues un pasado glorioso común puede legitimar la propuesta ideológica.

²⁰ ROSEMBLUM, *op. cit.*, p. 67.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

A diferencia de los países mediterráneos Grecia e Italia, Alemania no puede remontarse a la Antigüedad clásica para reafirmar su discurso nacionalista unificador. Alemania no comparte esa cultura por obvias razones geográficas, y como se ha venido demostrando en la producción artística del país desde inicios del Renacimiento, el norte europeo no está tan fervientemente interesado en el resurgir de la cultura antigua. Pese a ello se debe recalcar un apunte en relación a esta idea: por inferencia de Winckelmann y Herder sí que existirá en el siglo XIX un interés por asimilar ciertos aspectos de la cultura griega, a la que se admiraba por su “sencillez y naturalidad de sus costumbres”.²¹

Pero esta mirada al mundo griego no constituye la base de los postulados nacionalistas, ni tiene un reflejo llamativo en el Romanticismo alemán. Es, por el contrario, la Edad Media la que protagoniza estos discursos. No nos sorprende que sea precisamente la etapa medieval, donde Alemania estaba unificada bajo el Imperio Carolingio y después Otoniano, y vivía una etapa de esplendor político (y artístico), la que monopolice el movimiento romántico alemán. Es por esto que intuimos una relación directa de dicha ideología con el repentino *Gothic Revival* del que Friedrich participa a través de su pintura: los monumentos góticos que plasma, en ruinas o enteros, no dejan de ser un alegato más de la singularidad de ese entorno y sus manifestaciones artísticas, y el recuerdo de ese periodo de gloria pasada hoy perdida, que se anhela recuperar.

Conclusiones

Para concluir este recorrido por la pintura romántica, nos gustaría abordarlo en relación con la literatura decimonónica, con la que mantiene una íntima conexión. Ya hemos mencionado a Wordsworth en el apartado del paisaje y los viajes, pero no sólo será el poeta inglés el que participe de esta estética. Tal vez motivados por la pintura, los literatos llevarán los paisajes con sus ruinas a la novela y jugarán con ellos para crear unas sensaciones determinadas en sus historias. Tal vez los ejemplos más evidentes se den en la literatura gótica. Si acudimos a sus dos obras cumbre: *Frankenstein* y *Drácula*; observamos en ellos la importancia de la ruina, de lo antiguo, de lo exótico, en pos del misterio que generan. *Drácula* es un conde que, como las ruinas

²¹ ARANGO RESTREPO, S. S. “Goethe y el romanticismo alemán”. In: *Lingüística y Literatura*, n. 53, 2008, p. 51-64.

que observamos en las obras de Friedrich, vivió su esplendor en la Edad Media, pero el castigo del paso del tiempo y de su monstruosidad le dotan de un carácter plenamente misterioso y melancólico. El propio paisaje que se desarrolla en la obra contribuye a crear esa atmósfera de misterio y terror que cautiva a Jonathan Harker en viaje a los Cárpatos. El paisaje invernal (cabe relacionarlo con los ensayos de la abadía de Eldena del pintor que nos ocupa) le sorprendía, pues era muy diferente de lo que él había contemplado en Inglaterra, y por ello lo describe en su diario. Pero tal vez lo más relevante de sus descripciones para este trabajo sea el pasaje que describe la vivienda del conde cuando la ve por primera vez, al final del primer capítulo: “*un inmenso castillo en ruinas, en cuyas altas y oscuras ventanas no se veía ni un solo resplandor, y cuyas almenas desmoronadas recortaban sus melladas siluetas contra el cielo iluminado por la luna*”.²²

Comparando esta inquietante descripción y la obra *La abadía de Eldena*, poco hay de diferente entre ambas. La mentalidad y el propósito es el mismo: crear esa atmósfera de misterio, de soledad, de tragedia motivada por el paso del tiempo; y al mismo tiempo, de poesía, de monumentalidad, de belleza.

Lo mismo ocurre cuando acudimos a Mary Shelley. En su obra, cuando el doctor Frankenstein busca retirarse a Gran Bretaña para realizar la compañera para su monstruo, él y su amigo Clerval se maravillan con los paisajes de Alemania, Holanda, Francia, Inglaterra y Escocia. Incluso en un pasaje se cita a Wordsworth y su famoso *Tintern Abbey*, citado en este trabajo anteriormente. Cuando Frankenstein se retira a las islas Orkney para completar su segunda obra en soledad, así describe sus momentos de tranquilidad:

I walked on the stony beach of the sea to listen to the waves as they roared and dashed at my feet. It was a monotonous, yet ever-changing scene. I thought of Switzerland; it was far different from this desolate and appalling landscape. (...) Its fair lakes reflect a blue and gentle sky; and, when troubled by the winds, their tumult is but as the play of a lively infant, when compared to the roarings of the giant ocean.²³

²² STOKER, Bram. *Drácula* (trad. Francisco Torres Oliver, Unidad Editorial, Madrid, 1999), 1897, p. 23.

²³ SHELLEY, Mary. *Frankenstein* (ed. Penguin English Library, Londres, 2012), 1818, p. 168.

Aunque la obra no trate directamente la ruina, siguiendo la misma analogía que hemos hecho con el vampiro, el monstruo de Frankenstein no deja de ser también el reflejo de la muerte y del paso del tiempo. El monstruo tuvo, en el pasado, una vida probablemente feliz, que terminó para empezar una decadente, construida con las ruinas de un conjunto de seres humanos, confiriendo al ser una apariencia que causa horror, y ello le condena a la soledad, lo que le llena de melancolía. Busca, de alguna manera, el mismo efecto que Friedrich. El pasaje expuesto no es casual, pues no podemos dejar de relacionarlo con la pintura de Friedrich *Monje a la orilla del mar* (1810): una figura solitaria que camina en una playa desolada, con el mar revuelto al fondo.

Imagen 4



Friedrich, *Monje a la orilla del mar*. 1810. Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlín.

Tal vez la autora buscara también el recurso en la Naturaleza para expresar los sentimientos del doctor, que recuerda su infancia tranquila en Suiza, antes de haber comenzado sus proyectos. Si así fuera, esta práctica la compartiría con los pintores de paisaje románticos.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11* (2019/2)
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Estos puntos en común entre las artes nos sirven para resaltar esa nueva concepción de la ruina gótica que surgía con el Romanticismo. La pintura de paisaje deja de acudir a la ruina clásica, ahora es la Naturaleza exaltada, y entre ella, la arquitectura medieval lo que prevalece. La ruina gótica se estudia, sienta un precedente para una nueva estética (el Neogótico), es el icono de unos incipientes sentimientos nacionales que empiezan a surgir, y se ajusta a una filosofía en lo que prima son las emociones que esta arquitectura es capaz de suscitar, siendo especialmente la idea de lo sublime a la que más favorece. Friedrich es el paradigma de este contexto y por ello la figura que nos ha servido para analizar todos estos aspectos del Romanticismo y de su pintura, sin los cuales seríamos incapaces de comprender en profundidad su obra pictórica.

Bibliografía

- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, M. V. “Las especulaciones sobre la ruina gótica en la España del siglo XIX. Valoración de los autores del Romanticismo pleno”. In: *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA*. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010), Santiago de Compostela, 2012, p. 1812-1821.
- ARANGO RESTREPO, S. S. “Goethe y el romanticismo alemán”. In: *Lingüística y Literatura*, n. 53, 2008, p. 51-64.
- BERMEJO DE RUEDA, L. *La figura de A. W. N. Pugin. La obra teórica y su trascendencia en la recuperación de modelos medievales en las Artes Suntuarias del siglo XIX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- BROWN, D. B. *Romanticism*. London: Phaidon Press Limited, 2001.
- FIGUEROA URRÁ, R. “Giotto y la idea de progreso histórico en la crítica de arte humanista. De Petrarca a Vasari”. In: *Historias del Orbis Terrarum*, n. 12, 2016, p. 62-97.
- HOFMANN, W. *Caspar David Friedrich*. London: Thames & Hudson, 2000.
- GONZÁLEZ MORENO, B. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el Romanticismo inglés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- LESSING. *Laocoonte o sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (ed. Enrique Palau, 2002), 1766.
- MOLLÁ ROMÁN, A. *La estética de lo sublime y lo siniestro; de la Ilustración al Romanticismo*. Canarias: Universidad de la Laguna, 1989.
- ROSEMBLUM, R. *The romantic vision of Caspar David Friedrich*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein* (ed. Penguin English Library, Londres, 2012), 1818.
- STOKER, Bram. *Drácula* (trad. Francisco Torres Oliver, Unidad Editorial, Madrid, 1999), 1897.
- WAT, P. “La tragédie du paysage. Mort et résurgences de la peinture d’histoire”. In: *Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle*, n. 169, 2015, p. 5-18.