

## Capítulo 6. Caspar David Friedrich: *Mañana de Pascua* (c. 1830-1835)

### EL ESPACIO MÍSTICO

#### *Caspar David Friedrich, Mañana de Pascua* (c. 1830-1835)

Caspar David Friedrich tuvo su primera formación artística en Greifswald, su ciudad natal, y más tarde aprendió paisaje en la Academia de Bellas Artes de Copenhague, desde 1794 hasta 1798, entre otros con los pintores Jens Juel y Christian August Lorentzen. Del primero aprendió la técnica a la holandesa del paisaje al óleo mediante superposición de veladuras y barnices, que es la que empleó nuestro artista en la obra que es objeto de este capítulo [1]. Se trata de uno de los últimos cuadros de Friedrich, ya que la hemiplejía que sufrió en 1835 le impidió volver a pintar.

Friedrich, hombre de su tiempo, no podía sustraerse a las ideas sobre lo sublime, lo bello y el infinito, planteadas por Edmund Burke en su conocido libro [2]. Este autor inglés había planteado que lo bello produce placer y lo sublime terror y que suelen ir juntos y también que el terror asociado a lo sublime se despierta con mayor facilidad mediante las cosas que son inciertas y confusas, entre las cuales está la idea del infinito. Friedrich parece haber sido el pintor romántico que mejor ha representado estas ideas ya desde sus primeros óleos, como el *Monje junto al mar* y *Abadía en el robledal*, ambos concluidos en 1810 y conservados hoy en la Nationalgalerie de Berlín. Ahora bien, su interés por todo esto estaba fundamentado en una profunda religiosidad de raíz panteísta y de ahí el papel preponderante de la



Caspar David Friedrich,  
*Mañana de Pascua* (c.  
1830-1835)  
Madrid, Museo Thyssen-  
Bornemisza

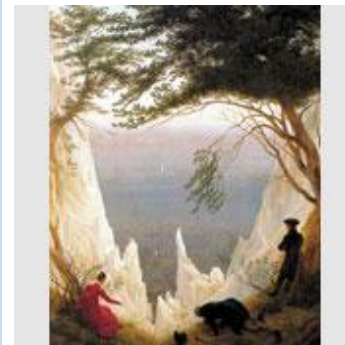


Fig. II.6.1  
Caspar David Friedrich,  
*Rocas cretáceas en Rügen*  
(c. 1818)  
Winterthur, Stiftung Oskar  
Reinhart



Fig. II.6.2  
Esquema infográfico de la  
hipérbola y sus asíntotas  
implícitas en *Mañana de  
pascua* (1724) de Caspar  
David Friedrich

naturaleza en su obra. Es también significativa la afinidad entre su obra y los ideales pietistas, por ejemplo, con las afirmaciones que el teólogo Friedrich Schleiermacher, coetáneo suyo, había hecho en su libro *Sobre la religión* (1799). Este teólogo sostenía que los artistas "son los nuevos monjes [...] que se esfuerzan por inflamar el amor por las cosas más elevadas [...] Son el más alto sacerdocio que transmite los secretos espirituales más profundos" y también que el conocimiento consciente de Dios "es más bien un deseo de perderse uno mismo en el infinito que de preservar el propio ser finito"<sup>[3]</sup>. Sin duda, hay mucho de esto no sólo en estos dos cuadros ahora citados, sino en toda la obra de Friedrich. Lo que hizo este artista fue sustituir la iconografía religiosa que había imperado en el neoclasicismo por el paisaje y hacer de éste una vivencia intelectual y espiritual más que sensorial<sup>[4]</sup>.

El propio Friedrich dejó escrito: "la persona noble reconoce a Dios en todas las cosas, la persona corriente sólo ve la forma, no el espíritu"<sup>[5]</sup>.

La medida del acierto de la obra de Friedrich nos la da este comentario del escultor Pierre-Jean David D'Angers: "[...] Friedrich, hasta ahora el único pintor de paisajes que ha tenido el poder de conmover cada facultad de mi alma, el único que ha creado un nuevo género: la tragedia del paisaje".

Algo que llama la atención en no pocos paisajes de Friedrich es que, como ocurre en *Mañana de Pascua* utilizan un formato vertical, en lugar del apaisado, que es mucho más propio de este género. Hay otros ejemplos bien conocidos en su obra, como *La cruz en la montaña*



Fig. II.6.3  
Esquema infográfico de la parábola en el cuadro de la figura 2



Fig. II.6.4  
Caspar David Friedrich,  
*Paisaje de atardecer con  
dos hombres* (1830-35)  
San Petersburgo,  
Hermitage



Fig. II.6.5  
G. Friedrich Kersting,  
*Caspar David Friedrich  
en su estudio* (1811)  
Hamburgo, Kunsthalle

(Gemäldegalerie, Dresde.), *El caminante sobre el mar de niebla* (Künsthalle, Hamburgo) y *Rocas cretáceas en Rügen* (Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur) (Fig. II.6.1), entre otros.

No estaría de más valorar a Friedrich como creador del "paisaje vertical". Pero ¿qué sentido tiene un paisaje vertical? No en último término un sentido de elevación; por tanto un sentido simbólico y un sentido místico. En *Mañana de Pascua* la mirada del espectador, captada de entrada por las figuras del primer término, asciende luego en vertical hasta el sol, el dios sol podríamos decir, que lo preside todo desde las alturas y que, incluso, se hace de desear a través de la niebla matutina.

Si bien el origen de la luz es muy evidente, la iluminación es difusa a causa de la neblina que empaña el paisaje, suavizando los contornos y las distancias, actuando en contra de la **perspectiva**.

La "ventana paisajística" que crea Friedrich en algunos de sus cuadros no está colocada en primer término, sino en un término más alejado que le permite situar antes a algunos personajes que contemplan el paisaje a su través. Cabría considerarla un eco de la ventana albertiana<sup>[6]</sup>. Así, en el cuadro que nos ocupa hay primero una especie de espacio de nadie que aleja al observador. Friedrich establece una distancia entre el espectador y el primer término en el que se sitúan las tres mujeres, término que está muy marcado, casi como un contraluz. Éstas vienen enmarcadas por los árboles, que actúan como "ventana paisajística", aunque en este caso no se cierra por arriba, que es donde aparece el sol. Pero los árboles actúan como jambas y las tres mujeres del primer

término contemplan el paisaje a su través, a punto de sumergirse en él.

Después el artista establece los distintos términos situando las otras figuras en dos parejas, una más lejos que la otra, con su correspondiente disminución de tamaño, así como por medio del serpenteo del camino, acompañado por la disminución de los cubos de piedra que lo flanquean según se van alejando y, más al fondo, mediante los contornos de las distintas lomas del terreno, que se van solapando unos a otros, hasta constituir un irregular horizonte. Se trata de un horizonte próximo que tapa otros posibles términos y queda ligeramente por encima de las cabezas de las tres mujeres. Puesto que no aparece ningún horizonte más alto cabe pensar que el cuadro está pintado a la altura de una persona de pie sobre el suelo del camino por el que avanzan las figuras, extremo que corrobora lo que se ve del mismo en primer término, el espacio de nadie al que me refería antes. Finalmente, una sutil **perspectiva atmosférica**, a base de difuminar los contornos y degradar los colores, termina de afirmar la profundidad. Por cierto, que la profundidad en este cuadro es más bien limitada, ya que el horizonte está tapado por elevaciones próximas; quizá se trate del cuadro con el horizonte más cercano de toda la obra de Friedrich.

Si nos fijamos bien este cerramiento del espacio nos incita a buscar con la mirada el sol: la mayor profundidad está en este caso en la vertical. Esto acentúa el carácter místico de esta obra.

Pero ¿realmente avanzan las figuras? Es posible que las dos parejas del fondo sí lo hagan, pero las tres mujeres

del primer término no se mueven, quizá, como decía, contemplan el paisaje antes de introducirse en él. Cumplirían así el papel de espectadores del paisaje que pone Friedrich en un segundo término en algunos de sus cuadros, dando la espalda a los espectadores reales, aunque en este caso la mujer de la derecha está de tres cuartos, de forma que nunca podemos ver sus facciones adecuadamente ni, por tanto, reconocerlos como personas concretas, y esto facilita que nos unamos a ellas en su contemplación y, en el caso de *Mañana de Pascua*, también en su tránsito por el paisaje.

En alguno de estos paisajes parece como si esa importante presencia humana se impusiera sobre el escenario natural, modificando su formato, como en el cuadro de la (Fig. II.6.4). En el caso que nos ocupa no se trata tanto de eso como de la intención del artista de hacer un "paisaje vertical" en el que el sol sea el protagonista. Es un sol tamizado por la niebla matinal y así la suavidad de la iluminación y la quietud de los personajes producen en el espectador una paz muy propia de la estación que el cuadro representa.

En este cuadro hay una cierta simetría. El eje, vertical y aproximadamente en la mitad del cuadro, lo marcan el sol y la figura de la mujer más a la izquierda del primer término, también la más alta de las tres. Las figuras simétricas con respecto a este eje son los árboles, casi reflejo los unos de los otros. Esta simetría contribuye a la sensación de calma que transmite el cuadro.

Los misteriosos árboles invernales parecen antepasados de los que más adelante pintará Kandinsky, no tanto con ánimo estacional, sino más bien con ánimo esencial y

estructural.

Consigue Friedrich que la hipérbola tenga sutil presencia en su lienzo, siendo sus asíntotas unas rectas próximas a las diagonales del rectángulo del cuadro (Fig. II.6.2). De esa manera a mí, conocedor de la hipérbola, me da la sensación de que los vértices del cuadro se van al infinito y entonces pienso en la definición del Tao que da Lao-Tse en su libro: "El Tao es como un cuadrado sin ángulos". Todo esto, aunque sólo se trate de connotaciones que yo encuentro en este cuadro, me habla de la naturaleza mística de la obra de Friedrich.

No quiero sacar ninguna conclusión al respecto, pero hay una coincidencia cronológica que no puedo pasar por alto. En el mismo periodo de cinco años en que se considera que Friedrich realizó este cuadro, 1830-1835, tres grandes matemáticos, cada uno por su lado, sin saber el uno del otro y con poca diferencia en las fechas, desarrollaron la geometría hiperbólica. Estos matemáticos fueron Carl Friedrich Gauss (1831), Janós Bolyai (1832) y Nicolai Ivanovich Lobachewski (1829 y 1835). Seguramente no pasa de ser una coincidencia, pero ¡qué interesante coincidencia! Es una de esas cosas que suceden bajo la realidad, es decir, es algo surrealista.

La hipérbola de la obra que nos ocupa y las parábolas que veo en otro de sus cuadros (Fig. II.6.3) hacen pensar en la posibilidad de que Friedrich se hubiera planteado muy conscientemente trazar estas figuras y situaciones geométricas al componer las obras. Lo que no sería de extrañar, teniendo en cuenta el contenido místico y simbólico de la geometría. En este sentido, los cubos,

más propiamente los paralelepípedos, a los lados del camino en el cuadro que nos ocupa serían una muestra más del interés de Friedrich por la pureza de las formas geométricas.

Salvo en los cuadros en que aparece el mar, en los que es inevitable un horizonte como línea horizontal, en el resto de paisajes de Friedrich el horizonte es un conjunto de prominencias que rara vez permiten ver un horizonte demasiado lejano. En otras ocasiones el horizonte es curvo.

Hay dos cuadros de Friedrich en los que el espacio se curva. Uno de ellos es *El gran vedado* (c. 1832, Gemäldegalerie, Dresde), que representa un paraje del río Elba en las cercanías de Dresde. "Se ha remarcado muchas veces la disformidad a la que el pintor ha sometido la representación de los primeros términos, que parecen vistos a través de un cristal convexo. Esta distorsión evoca la forma de un globo terrestre, de un mapa planetario en el que se distribuyen océanos y continentes, y que en el cuadro sirve de espacio especular del cielo".<sup>[7]</sup>

Otro es el caso de *Paisaje de atardecer con dos hombres* (1830-1835) (Fig. II.6.4), en el Museo del Hermitage de San Petersburgo, que corresponde al mismo periodo que *Mañana de Pascua*. Dos figuras masculinas, de espaldas, como es habitual, contemplan un mar con el horizonte curvo, curvatura a la que hacen juego las nubes tras las que se oculta el sol. Esto, que no es sino una realidad que responde a la percepción visual, no solía ser, sin embargo, representado de esa manera, como ya sabemos y demuestran muchos otros cuadros del propio

Friedrich y de tantos artistas. La esfericidad del paisaje y esta curvatura del horizonte se corresponderían con otra geometría también no euclidiana, como es el caso de la hiperbólica, concretamente con la denominada geometría elíptica, planteada por Bernhard Riemann en una conocida disertación de 1854 como desarrollo de los trabajos de los geómetras citados anteriormente.

En relación con las figuras geométricas, no quiero dejar de citar otras tres obras. La primera es una obra de juventud, una xilografía titulada *Mujer entre árboles secos*, en la que aparece encima de la cabeza de la mujer la nítida y perfecta geometría de una tela de araña. Por último, están los dos cuadros de 1810 en los que Friedrich representó la circunferencia del arcoiris: *Paisaje con arcoiris* (paradero desconocido) y *Paisaje de montaña con arcoiris* (Museum Folkwang, Essen).

Sabemos que Friedrich era un apasionado de la geometría y que utilizaba las formas geométricas en sus composiciones. Esto fue censurado curiosamente por su amigo el científico y también pintor Carl Gustav Carus, quien veía peligrosa esta combinación de la geometría con la naturaleza.

La austeridad de los cuadros de Friedrich es reflejo de la austeridad en la que él mismo trabajaba. Un relato del pintor Wilhelm von Kügelgen que visitó el taller de Friedrich hacia 1813 lo corrobora: "Allí no había nada más que un caballete, una silla y una mesa, sobre la que colgaba en la pared una solitaria regla de dibujo, sin que nadie pudiera explicarse a qué venía ese honor. Incluso la tan justificada caja de pinturas con sus correspondientes frascos de aceite y trapos para limpiar

había sido desterrada a la habitación contigua, puesto que Friedrich era de la opinión de que los objetos externos perjudicaban al mundo de la visión interior".<sup>[8]</sup>

Este relato nos da una clave muy importante: la visión interior era a lo que Friedrich prestaba mayor atención, hasta el punto de que prescindía en su estudio de casi todo lo material para no perturbarla. El retrato que con el título *Caspar David Friedrich en su estudio* le hizo su colega y amigo Georg Friedrich Kersting en 1811 refleja esa austeridad a la perfección (Fig. II.6.5).

*"El pintor dice Friedrich en un célebre aforismo\_ no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres. La elocución idealista del paisaje de Friedrich se corresponde, en efecto, con la instancia, propuesta por F. W. J. Schelling para la aproximación artística a la realidad que consistía en penetrar su envoltura con los ojos del espíritu"*<sup>[9]</sup>.

Los paisajes de Friedrich se sitúan en un terreno intermedio entre el realismo y la abstracción. Realismo en cuanto que nos presentan la naturaleza con una fuerza que la hace imponerse como una realidad objetiva y abstracción en tanto que lo que hace no es puro paisajismo, sino que utiliza la naturaleza como mediadora para la manifestación de una vivencia de carácter espiritual. En esto último juegan un importante papel algunos factores fundamentales: la composición y los personajes. En relación con la primera interviene la simetría como un elemento característico que aparece en

muchos de sus paisajes. Es una simetría con respecto al eje vertical del cuadro, aunque no se trata de una simetría absoluta, pero sí lo suficientemente significada para que actúe como reguladora de la composición. Desde luego, como ya ha quedado señalado, así sucede en la obra que estamos analizando. En otras obras es el motivo principal el que actúa como eje vertical de simetría, y en ocasiones puede ocurrir que la simetría sea menos acusada, pero al situar el motivo principal centrado en el espacio del lienzo consigue un equilibrio en la composición cercano al de la simetría. En otras son los elementos laterales los que definen una cierta simetría, como sucede con los árboles y las figuras de los lados, así como con las formaciones rocosas en *Rocas cretáceas en Rügen* (1818, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur) (Fig. II.6.1).

Esta tendencia a la simetría, cuando no una simetría casi geométrica, es lo que proporciona a estos paisajes una gran parte de su carácter de abstracción, ya que la naturaleza no es precisamente pródiga en paisajes simétricos.

En cuanto al papel que los personajes juegan en el carácter que de abstracción tienen los paisajes de Friedrich, conviene considerar dos circunstancias. Por una parte, la contraposición entre la figura humana y la naturaleza nos sumerge en la dialéctica entre la pequeñez del hombre y la infinitud de la naturaleza exterior, infinitud que el artista entendía, y así nos lo transmite, como reflejo de Dios. Por otra parte, el papel contemplativo de estos personajes nos induce a adoptar una actitud similar, con lo que el paisaje deja de ser para

nosotros una realidad objetiva para trascender a un nivel superior. Téngase en cuenta que en la inmensa mayoría de los cuadros en que hay más de un personaje no se comunican entre ellos, sino que todos contemplan el paisaje. En *Mañana de Pascua* una de las dos mujeres del segundo término se vuelve un poco hacia su compañera, pero eso es todo; todas las demás están en actitud contemplativa.

Cuando el formato del cuadro es vertical, como sucede en este caso, estos factores se ven reforzados, ya que lo inusual del formato para un paisaje le da un cierto carácter de fragmento que aleja al espectador del efecto ilusionista, al tiempo que subraya el carácter espiritual de la composición.

Hay otra obra de Friedrich en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza titulada *Barco de pesca entre dos rocas en una playa del Mar Báltico* (c. 1830-1835), realizado en fechas próximas al que acabamos de analizar. Es un paisaje marino, éste sí de formato apaisado, en el que la aproximación a la simetría que caracteriza la mayor parte de las obras de Friedrich se muestra aquí en que el elemento vertical, el barco, está flanqueado por dos rocas de porte similar que, además, actúan como jambas de la "ventana paisajística", a través de la cual los personajes contemplan la escena.

En contraposición con la otra obra se trata de una escena crepuscular y, por tanto, mucho más oscura. En cualquier caso, la oscuridad es algo buscado en la obra de Friedrich; obsérvese que en *Mañana de Pascua*, tanto el paisaje como los vestidos de las mujeres están en tonos más bien oscuros, aparte del hecho de que la luz del sol

y, por tanto, el paisaje y las figuras, están filtrados por la neblina. Esta búsqueda de la oscuridad tiene su origen en la estética de lo sublime a la que hice referencia al principio. El mismo Friedrich lo declara: "Cuando un lugar se cubre de niebla parece mayor, más sublime, y eleva la imaginación, y tensa la expectación como ante una muchacha cubierta por un velo. Ojo y fantasía se sienten más atraídos por la brumosa lejanía que por aquello que yace nítido y cercano ante la vista"<sup>[10]</sup>.

[1] Arnaldo 1993, p. 9.

[2] Burke 1985.

[3] Van Prooyen 2004, p. 12

[4] Burke 1985.

[5] Hofmann 2000, p. 12.

[6] Navarro de Zuvillaga 2000, p. 98.

[7] Arnaldo 1993, pp. 142-143.

[8] Citado por Arnaldo 1993, p. 26.

[9] Arnaldo 1993, p. 88.

[10] Arnaldo 1993, p. 27.

## Bibliografía

Arnaldo, Javier: "Caspar David Friedrich". Madrid, *Historia* 16, 1993.

Argan, Giulio Carlo: *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, Akal, 1991.

Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Murcia, col. De Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1985.

*Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado 1992.

Navarro de Zuvillaga, Javier: *Mirando a través. La perspectiva en las artes*. Barcelona.

Hofmann, Werner: *Caspar David Friedrich*. Londres, Thames & Hudson, 2000.

Van Prooyen, Kristina: "The Realm of the Spirit: Caspar David Friedrich's artwork in the context of romantic theology, with special reference to Friedrich Schleiermacher", *Journal of the Oxford University History Society*, 1 (Hilary 2004).