

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

CASPAR DAVID FRIEDRICH **ARTE DE DIBUJAR**

2009

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



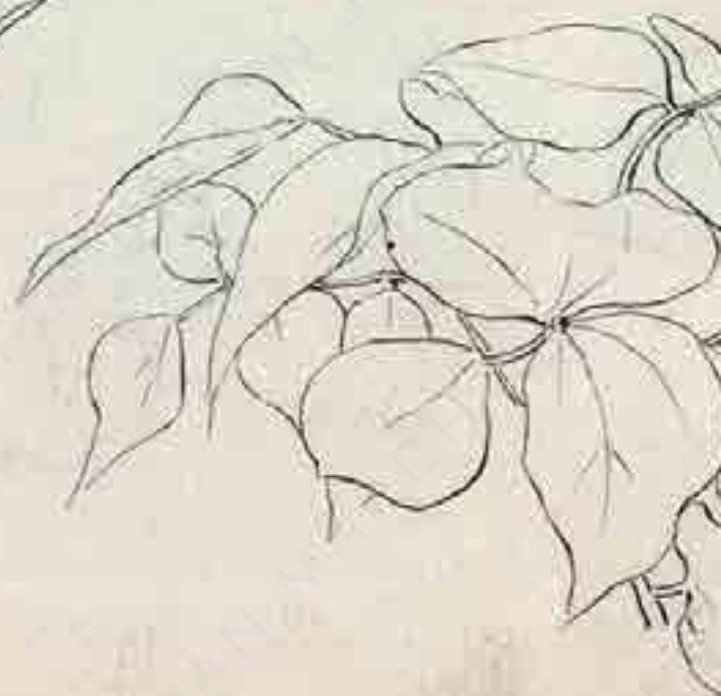
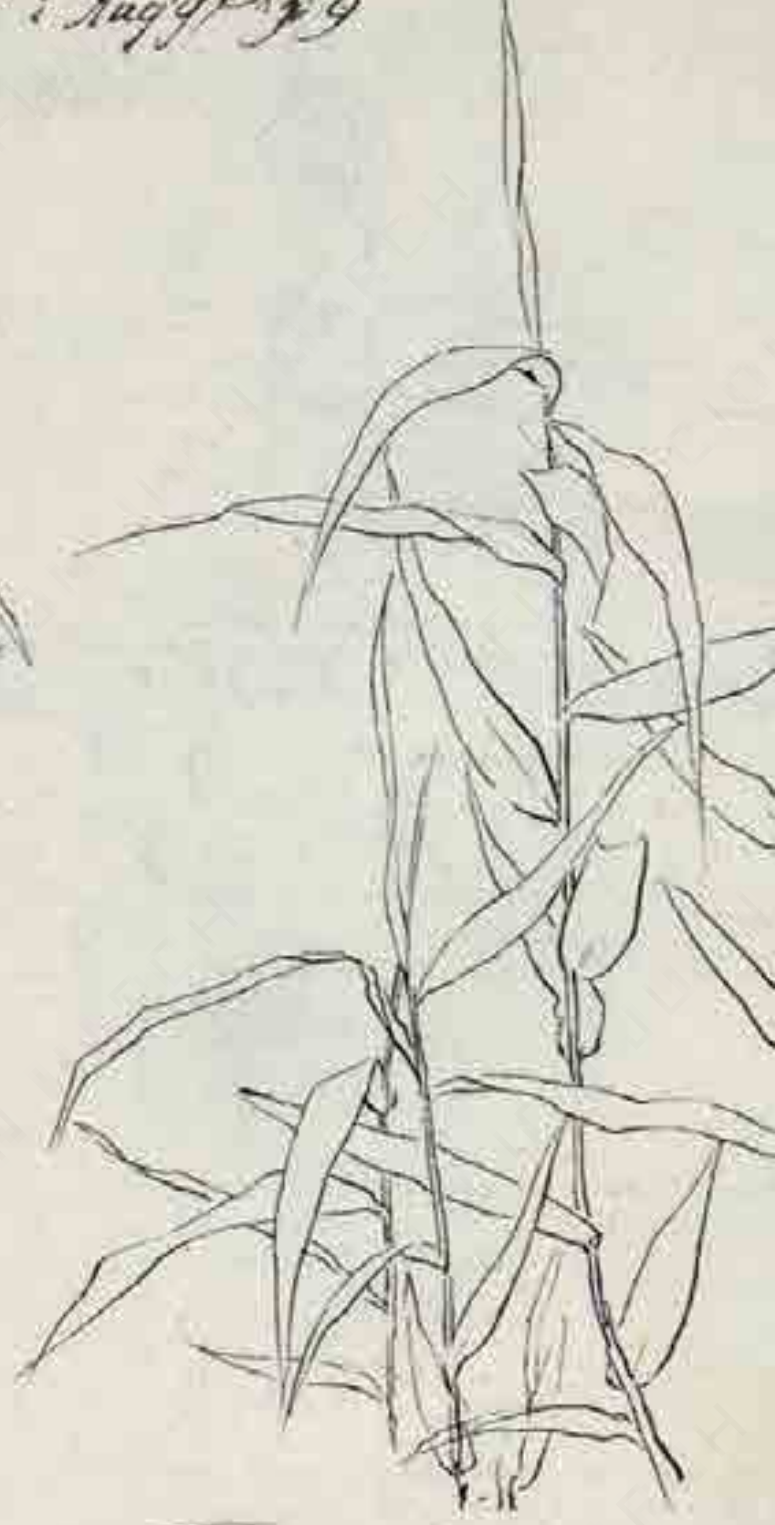
Dedicado a los dibujos de Caspar David Friedrich (1774-1840), *Caspar David Friedrich: arte de dibujar* ofrece una perspectiva privilegiada sobre la función del dibujo en el proceso creador del artista al tiempo que nos acerca a la sustantiva belleza de sus obras. Seleccionadas entre los principales museos europeos y en algunas colecciones privadas –algunas raramente han sido expuestas–, se trata en su mayoría de obras de delicada belleza, minuciosamente ejecutadas en plena naturaleza y reutilizadas después por el artista como las piezas de un moderno sistema de arquitectura pictórica con el que construir, lejos ya de la naturaleza –en el taller–, los sublimes paisajes que han hecho de él el pintor más célebre del Romanticismo alemán.

Las más de sesenta obras de Friedrich aquí reunidas –dibujos a lápiz, gouaches y acuarelas– incluyen desde bocetos realizados al aire libre hasta algunas obras acabadas, y se presentan ordenadas según los motivos más recurrentes en su obra –edificaciones y arquitecturas, ruinas, rocas y montañas, árboles y plantas y los más variados paisajes– y acompañadas de esclarecedores ensayos y comentarios a cargo de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan y Werner Busch.



Caspar David Friedrich: arte de dibujar

4-15. August 1949



Caspar David Friedrich: arte de dibujar

Este catálogo, junto a su
edición inglesa, se publica con
motivo de la exposición

Caspar David Friedrich: arte de dibujar

Fundación Juan March, Madrid
Del 16 de octubre de 2009
al 10 de enero de 2010

Agradecimientos

Esta exposición ha sido posible gracias al apoyo y al esfuerzo de múltiples personas e instituciones, a las que queremos manifestar desde aquí nuestro más profundo agradecimiento.

En primer lugar, a la Dra. Christina Grummt, comisaria invitada para esta exposición y autora de varios de los textos de este catálogo, así como a los profesores Helmut Börsch-Supan y Werner Busch, por sus valiosas aportaciones al catálogo.

A los colaboradores en Alemania: en Berlín, al Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, y a su director, Dr. Hein-Th. Schulze-Altcappenberg; a la Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, a su director, Dr. Udo Kittelmann; a la Alte Nationalgalerie del Staatliche Museen zu Berlin, y a su entonces gerente, Dr. Bernhard Maaz, y a su conservadora, la Dra. Birgit Verwiebe. En Bremen, a la Kunsthalle Bremen, a su director, Prof. Dr. Wulf Herzogenrath, y a la Dra. Anne Röver-Kann, conservadora de Dibujos y arte gráfico de los siglos XIX-XXI de su Kupferstichkabinett. En Dresde, a las Staatliche Kunstsammlungen Dresden, a su director general, Dr. Martin Roth, al entonces director de su Kupferstich-Kabinett, el Prof. Dr. Wolfgang Holler, y a la Dra. Petra Kuhlmann-Hodick, su conservadora; a la Städtische Galerie, y a su director, el Dr. Gisbert Porstmann, a sus administradores, Johannes Schmidt, y a la Dra. Carolin Quermann. En Hamburgo, a la Hamburger Kunsthalle, a su director, el Dr. Hubertus Gassner, y al Dr. Andreas Stolzenburg. En Karlsruhe, a la Kunsthalle Karlsruhe, a su director, el Prof. Dr. Klaus Schrenk, y a la Dra. Dorit Schäfer, directora de su Kupferstichkabinett. En Mannheim, en la Kunsthalle Mannheim, a su directora, la Dra. Ulrike Lorenz, y al Dr. Thomas Kollhöfer, conservador de su Graphische Sammlung. En Núremberg, al Germanisches Nationalmuseum, a su director, Dr. Rainer Schoch, y a la Dra. Yasmin Doosry, directora de sus Graphische Sammlungen. En Potsdam, a la Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, al Dr. Burkhard Göres, director del Palacio y Colección, y a Gerd Bartoschek, conservador de la Pinacoteca.

En Stuttgart, a la Staatsgalerie Stuttgart, a su director, Sean Rainbird, y al Prof. Dr. Hans-Martin Kaulbach, conservador de Dibujos y grabados desde 1800.

A los colaboradores en otros países: en Dinamarca, al Statens Museum for Kunst de Copenhagen, a su director, Karsten Ohrt, y al Dr. Kasper Monrad, conservador-jefe y jefe de colecciones. En Francia, a los Musées d’Angers, y a Patrick Le Nouëne, su conservador-jefe. En Noruega, al Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design de Oslo, a su director, Allis Helleland, y a Nils Messel, conservador senior de Dibujos y grabados. En Polonia, al Museum Narodowe de Varsovia, a su director, Ferdynand Ruszczyk, y a la Dra. Anna Kozak, conservadora de Grabados y dibujos europeos. En la República Checa, a la Národní Galerie de Praga, a su director, el Prof. Dr. A. Milan Knížák, y a Ondřej Chrobák, director de Grabados y dibujos. En Suiza, al Kunstmuseum Basel a su director, Bernhard Mendes Bürgi, y al Dr. Christian Müller, director de su Kupferstichkabinett. Por último, gracias a la Biblioteca Nacional (Madrid), a su directora, Milagros del Corral, y a su Servicio de Exposiciones.

A todos aquellos que han prestado obras de sus colecciones particulares, como Peter Eltz, Rainer Jochims, la Galerie Hans de Hamburgo, la Colección Klüser de Múnich y los que han preferido mantener su anonimato, gracias por su generosidad.

Y, por último, nuestro agradecimiento por su apoyo a Corporación Alba y Banca March, así como a todas las personas que nos han prestado ayuda durante las distintas fases de organización de esta exposición: Armin Kunz, de C. G. Boerner; Dieter Schwarz, del Kunstmuseum Winterthur; Lesley Shaw y Vince Stekly; Jorge Virgili (Madrid); y a María Luisa Barrio, Maximilian Kuon y Alicia López Gómez.

Prestadores

ALEMANIA	Berlín: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie	CATS. 14, 23, 24, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 55, 62, 67, 68 CAT. 1
	Bremen: Kunsthalle Bremen – Kupferstichkabinett – Der Kunstverein in Bremen	CATS. 17, 31
	Dresde: Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden Städtische Galerie Dresden · Kunstsammlung Hamburger Kunsthalle	CATS. 16, 21, 27, 38, 45, 58 CATS. 18, 19 CAT. 2
	Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett	CAT. 25
	Mannheim: Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung	CATS. 15, 22, 56, 57, 65, 66, 69
	Núremberg: Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Graphische Sammlung	CATS. 4, 5, 6, 7, 11, 30
	Potsdam: Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg	CAT. 63
	Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart / Graphische Sammlung	CATS. 46, 54
	Copenhague: Statens Museum for Kunst, Copenhagen	CAT. 12
DINAMARCA	Madrid: Biblioteca Nacional	CAT. 70
ESPAÑA	Angers: Musées d’Angers	CAT. 13
FRANCIA	Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design	CATS. 8, 9, 26, 32, 60
NORUEGA	Varsovia: Muzeum Narodowe w Warszawie / Museo nacional de Varsovia	CAT. 52
POLONIA	Praga: Národní galerie v Praze / Galería Nacional de Praga	CAT. 64
REPÚBLICA CHECA	Basilea: Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett	CATS. 3, 29
SUIZA	Colecciones particulares	CATS. 28, 33, 47, 50, 51
Peter Eltz		CAT. 59
Galerie Hans, Hamburgo		CATS. 10, 20
Rainer Jochims		CAT. 53
Colección Klüser, Múnich		CAT. 61

Índice

6	<i>Caspar David Friedrich: arte de dibujar</i> Fundación Juan March
8	Introducción Christina Grummt
11	<i>Transformaciones en la obra pictórica de C. D. Friedrich</i> Helmut Börsch-Supan
21	<i>Anotaciones en los dibujos de C. D. Friedrich</i> Werner Busch
33	Catálogo de obras en exposición
130	C.D. Friedrich y el uso del dibujo: un diagrama
137	Catálogo comentado de obras en exposición Christina Grummt
151	<i>Dos páginas de cuadernos de dibujos: nuevos descubrimientos en la investigación sobre C. D. Friedrich</i> Christina Grummt
160	Biografía
162	Bibliografía I. Bibliografía de referencia II. Caspar David Friedrich en español III. C. D. Friedrich, el paisaje y el Romanticismo: otros textos

Caspar David Friedrich: arte de dibujar



n octubre de 2007, la Fundación Juan March presentó en sus salas de Madrid una muestra entonces descrita como “una exposición de tesis”: bajo el explícito título de

La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto, tanto el más de un centenar de obras de una veintena de artistas seleccionados para aquella muestra como las fundadas contribuciones a su catálogo, descubrían— visual y argumentalmente— las raíces que la moderna abstracción pictórica tenía en el espíritu de la pintura de paisaje europea. De aquella pintura que, nacida de los ideales del Romanticismo alemán, se había extendido sobre todo por el norte de Europa y América desde principios del siglo XIX, hasta diluirse casi completamente en la abstracción pura de buena parte del arte del siglo XX.

En aquella ocasión se tuvo la oportunidad de comenzar la exposición, cuyo argumento se inspiraba en una en su día rompedora y conocida monografía de Robert Rosenblum— con tres piezas verdaderamente excepcionales: *Primavera*, *Verano* y *Otoño*, un trío de piezas de la serie *Las estaciones del año* (1803) de Caspar David Friedrich (1774-1840), tres dibujos a la sepia que, perdidos durante decenios, habían sido encontrados en 2004, y que la Fundación Juan March pudo ofrecer en aquella exposición en primicia mundial, poco después de su presentación, una vez restaurados, en una pequeña muestra organizada en 2006 por el Kupferstichskabinett de los Staatliche Museen de Berlín.

A aquella circunstancia afortunada se remonta la prehistoria del proyecto expositivo al que este catálogo acompaña. De entonces data el deseo de dedicar una exposición a una figura tan significativa para el arte universal como la de Friedrich, a quien en España solo se le ha dedicado una muestra monográfica, la del Museo del Prado en 1992, y de hacerlo desde una perspectiva relevante y sugestiva, que recogiese la investigación más actualizada y supusiera también un acercamiento novedoso e interesante para el público general. De entonces data también la relación con la Dra. Christina Grummt (Berlín/Greifswald), embarcada desde unos años antes en un proyecto tan ambicioso como el de la confección del catálogo razonado de la obra sobre papel de Caspar David Friedrich, una obra monumental que será publicada próximamente.

A un primer contacto con la Dra.

Grummt siguió el intercambio de ideas, propuestas y contrapropuestas y, finalmente, y una vez definido el proyecto, un trabajo conjunto que se ha extendido durante los últimos tres años y por el que la Fundación Juan March desea manifestar ahora a la Dra. Grummt su profundo agradecimiento.

El resultado de ese trabajo es la exposición *Caspar David Friedrich: arte de dibujar*. Con la asesoría científica, pues, de quien es hoy la máxima especialista en la obra sobre papel de Caspar David Friedrich, la exposición quiere ofrecer una perspectiva privilegiada sobre la función del dibujo en el proceso creador del artista, al tiempo que acercarnos a la sustantiva belleza de algunas de sus obras.

El proyecto inicial de la exposición –mantenido contra el viento y la marea de las evidentes dificultades que, sobre todo en lo que se refiere a los préstamos, tiene hoy cualquier proyecto dedicado a Friedrich y a su obra– recogía ya esa doble perspectiva: la idea era, por una parte, mostrar la belleza y el valor estético de su obra sobre papel, que apenas había sido tema de exposiciones monográficas y había quedado, en parte comprensiblemente, a la sombra de sus grandes obras: los paisajes sublimes que han convertido a Friedrich en una cifra del Romanticismo. Y, por otra, desvelar la peculiaridad del “arte de dibujar” de Friedrich, la función que cumplían los pequeños dibujos de nuestro artista –y, en concreto, sus curiosos bocetos y sus pormenorizados estudios *nach der Natur* (“según la naturaleza”), mayoritarios en esta exposición– en la economía de su trabajo artístico, en relación a sus pinturas “acabadas”, a sus grandes y célebres paisajes al óleo.

Así, seleccionadas entre los principales museos europeos y procedentes de algunas colecciones particulares –algunas raramente expuestas–, las casi 70 obras de esta exposición son creaciones de delicada belleza, minuciosamente ejecutadas en plena naturaleza. Y además, muchas de ellas fueron, más tarde, utilizadas y reutilizadas por el artista como las piezas de un moderno sistema de arquitectura pictórica con el que

construir, lejos ya de la naturaleza –en el taller–, los sublimes paisajes que han hecho de él el pintor más célebre del Romanticismo alemán.

Dibujados en cuadernos o en hojas sueltas, a lápiz o pluma, durante largas sesiones de trabajo o durante sus viajes, al hacerlos Friedrich no tenía en mente una pintura definida; de modo que, estrictamente, no se trata de dibujos “preparatorios”. Más bien son fragmentos dibujados de la naturaleza, de la misma naturaleza que el artista “leía” como un libro escrito por Dios el día de la Creación, una convicción sin la que, como escribe Helmut Börsch Supan en su texto, no se puede entender la obra de Friedrich. Éste organizó con esos fragmentos dibujados un auténtico “depósito” de recursos pictóricos, un “Baukastensystem” (Werner Busch), “un sistema modular” con el que componer paisajes que, como tales, no eran la exacta figuración de su modelo natural.

El interés de este sistema de trabajo, que revelan tan detalladamente las investigaciones y los ensayos de este catálogo, no es solo el de sorprender esa especie de bricolaje con fragmentos que casi estamos tentados de llamar “constructivista” que Friedrich practicaba. Sus estudios y dibujos “según la naturaleza” –minuciosos, detallados, perfectamente datados en día y hora y llenos de anotaciones que le permitieran después recordar exactamente las condiciones en las que había hecho cada uno– atestiguan, además de su peculiar proceso de trabajo, la devoción pietista por la naturaleza que guió su vida, y que le llevaba a ver, incluso en el fragmento más ordinario de vida, la huella de lo sobrenatural. Una huella que debía ser cuidadosa, piadosa y fielmente registrada. Y de ahí obtienen los dibujos de Friedrich su significado. Friedrich no pintaba en plena naturaleza; en la naturaleza solo dibujaba; y es en sus dibujos, por tanto, donde se produjo el trato primordial del artista con una naturaleza cargada de significado, donde encontramos la huella inmediata del sentimiento que le inspiró.

Las obras de Friedrich aquí reunidas –dibujos a lápiz, gouaches y acuarelas– incluyen desde bocetos realizados al aire libre hasta algunas obras acabadas, y se presentan ordenadas según los motivos más recurrentes en su obra –edificaciones y arquitecturas, ruinas, rocas y montañas, árboles y plantas y los más variados paisajes– y acompañadas de amplios comentarios a las obras y un cuidado aparato crítico, además de esclarecedores ensayos sobre el argumento expositivo a cargo de dos de las máximas autoridades sobre este artista: los profesores Helmut Börsch-Supan –quien

años atrás realizara el catálogo razonado de pinturas de Caspar David Friedrich, y que en su texto hace una iluminadora panorámica por la vida y los temas de Friedrich– y Werner Busch, autor del imprescindible *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion* (2003), y de algunos de los acercamientos más innovadores al arte del Romanticismo. En las contribuciones de ambos a este catálogo, junto a las de la Dra. Grummt, están representadas tres generaciones de rigurosa investigación sobre Friedrich y su época.

El número de instituciones y coleccionistas particulares que han hecho posible esta exposición es tan numeroso que se le ha dedicado un apartado especial, pero conviene destacar aquí la especial colaboración del Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, la Kunsthalle de Mannheim y la de Bremen, las Staatliche Kunstsammlungen de Dresde y, sobre todo, el Kupferstichkabinett de los Staatliche Museen zu Berlin, además de los generosos coleccionistas de todo el mundo, desde Múnich a Toronto, pasando por Zúrich, cuyas obras han enriquecido tan notablemente la muestra.

Con la licencia que permite el rigor del trabajo científico que ha presidido el proyecto, el Caspar David Friedrich que emerge de las obras presentadas en esta exposición es, además del adusto artista romántico que nos ha legado la tradición, un pintor y un dibujante con un modo de trabajar muy “contemporáneo”. Por una feliz casualidad, la conjunción de tradición e innovación que muestran sus dibujos en esta exposición coincidirá con la inauguración, con ella, de los remodelados espacios expositivos de la sede de la Fundación Juan March en Madrid.

Fundación Juan March
Madrid, octubre de 2009

Introducción

Christina Grummt

“Por mi parte, exijo de una obra de arte exaltación del espíritu y, aunque no sólo ni exclusivamente, inspiración religiosa.”

Caspar David Friedrich



comienzos del siglo XX, mientras estudiaba la obra de su compatriota Johan Christian Dahl, el noruego Andreas Aubert tropezó de modo casi fortuito con un pintor prácticamente caído en el olvido

llamado Caspar David Friedrich. Aubert fue plenamente consciente de haber redescubierto a un gran artista. Poco después publicaba en la revista *Kunst und Künstler* un artículo sobre él, ilustrado con reproducciones de acuarelas, dibujos y sepias desconocidas, que acompañaba de una semblanza inspirada en fuentes contemporáneas¹. No parece casualidad que, al año siguiente, 1906, Friedrich estuviera representado en la *Jahrhundertausstellung deutscher Kunst* (Exposición de arte alemán del Centenario) en la Nationalgalerie de Berlín², no sólo con varios óleos, sino también con numerosos dibujos. En ese momento la producción del artista apenas era conocida.

Habrían de pasar más de sesenta años hasta que, en 1974, se presentaran, en Hamburgo y Dresde, las primeras y principales retrospectivas de su obra, acogidas con gran interés por el público. Olvidado desde hacía mucho, Friedrich emergió de pronto como uno de los pintores más significativos del Romanticismo temprano³. Una serie de monografías muy fundadas, firmadas por autores como Andreas Aubert, Willi Wolfradt, Kurt Wilhelm-Kästner, Sigrid Hinz, Werner Sumowski, Karl Wilhelm Jähnig y Helmut Börsch-Supan, brindaron base científica a la revaluación de la figura del artista⁴. A partir de ese momento, el número de publicaciones sobre Friedrich no ha dejado de aumentar y el interés que despertó este gran paisajista romántico no ha decaído hasta el día de hoy. Además de atraer a un número creciente de expertos, la obra de Friedrich también ha captado la atención del público, convirtiendo al pintor romántico del norte de Alemania en un artista reputado más allá de sus fronteras. Así lo han confirmado exposiciones emblemáticas en Londres y Madrid, y en especial la reciente y aclamada retrospectiva de Essen y Hamburgo⁵. Entre las múltiples publicaciones aparecidas desde entonces, merecen especial mención las de Werner Hofmann, Wilhelm Vaughan, Karl Ludwig Hoch, Hermann Zschoche, Hans Dickel, Hilmar Frank, Johannes Grave y Werner Busch⁶. Salvo muy contadas excepciones, los historiadores del arte se han centrado en la obra pictórica de Friedrich, tratando su casi millar de dibujos como algo accesorio, como simple preparación para los óleos. Hace mucho que se echa en falta un catálogo razonado de sus dibujos⁷. El Friedrich pintor ha sido redescubierto, pero no el Friedrich dibujante.

Este es el marco en el que hay que entender la propuesta de esta exposición: presentar al público interesado el arte de dibujar de Caspar David Friedrich a la luz de las últimas investigaciones y, con ello, desmentir una vez más el prejuicio imperante de que un dibujo de Friedrich parezca, como cualquier otro, algo en su origen tan rápido, sencillo y simple que, en comparación con obras que requieren de mayor esfuerzo (por ejemplo,

las pinturas), sea considerado poco más que un necesario paso previo o una herramienta artística auxiliar. Es precisamente el centrarse en los dibujos de Friedrich lo que conduce necesariamente a atender a la realización artística de sus obras; y así, conseguimos hacernos cargo, por una parte, de la función de un dibujo en el proceso artístico completo y, por otra, de su dimensión artístico-estética.

En sus *Lecciones sobre Estética*, Hegel, apoyándose en obras de Durero y Rafael, explicaba el origen de la fascinación y el entusiasmo que los dibujos pueden despertar en quien los contempla: “El interés de los dibujos reside en que puede verse en ellos el milagro de cómo una personalidad entera se transmite a través de la destreza de la mano, que en ese momento, con la mayor facilidad, sin titubear, plasma inmediatamente cuanto el artista lleva dentro de sí [...]”⁸. En esta línea, la presente exposición pretende poner de manifiesto la personalidad del gran artista del Romanticismo alemán a través de una selección de obras que muestran su arte de dibujar.

Cada dibujo de Friedrich ejemplifica la búsqueda por parte de un artista profundamente religioso de una forma de arte en consonancia con sus sentimientos más íntimos. 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. En lo que respecta al arte de dibujar de Friedrich, esto se pone claramente de manifiesto en aquellos estudios de la naturaleza que presentan inscritos símbolos cristianos relativos a la historia de la salvación (Cat. 23, 37, 38). La percepción de la naturaleza de Friedrich se nos hace presente en sus dibujos como la lectura intensa que hace un hombre profundamente religioso del “libro de la naturaleza”. El fundamento del trabajo artístico de Friedrich lo constituye su pura percepción subjetiva, que él reafirma de nuevo una y otra vez en la contemplación de la naturaleza, y que le hace capaz de un encuentro humilde con Dios ante la grandeza de las obras del Creador.

En el concepto de arte de Friedrich, la elección de los objetos cobra una importancia crucial. La exposición trata de reflejarlo agrupando los dibujos según aquellos temas más transitados por el artista: paisajes, elementos paisajísticos, regiones montañosas, vistas costeras, etc. Esta organización evidencia la diversidad de objetos sobre los que ejerció su arte de dibujar, pero en absoluto tiene la pretensión de constituir una retrospectiva en la que reciban igual cobertura las diferentes épocas de su obra. La elección de estos grupos apunta más bien a señalar cómo

de la selección de los objetos resulta un variado espectro, producto de un interés artístico sujeto a sus decisiones subjetivas. En este sentido, los estudios realizados en plena naturaleza revisten especial interés. Así, los que recoge la exposición (por ejemplo, Cat. 26, 44, 53), más allá de su función en el proceso artístico, reflejan ante todo su idea de arte. Friedrich estaba íntimamente convencido de la unidad constitutiva de arte, naturaleza y religión, fundamentada exclusivamente en el sentimiento del artista.

Esto explicaría por qué Friedrich, precisamente en su arte de dibujar, se las ingeniaba para, con los recursos artísticos más elementales, conferir a los objetos más modestos (como en los Cat. 40, 43, 45) un aura de belleza. Como indicó Novalis, aun en sus estudios realizados en plena naturaleza se las arregla Friedrich para dar “un profundo significado a lo común, un aura de misterio a lo ordinario; a lo más familiar, el respeto que impone lo extraño; a lo finito, un destello de infinitud”⁹. Friedrich logra nada menos que “romantizar” lo más común y cotidiano. Hijo de su tiempo, y por tanto sujeto a las exigencias de un nuevo tipo de paisaje artístico acorde con él, desarrolló su técnica artística, para finalmente convertir sus estudios de detalle en sepias, acuarelas y óleos. De hecho, y como bien muestra la exposición (por ejemplo, Cat. 23-26), Friedrich crea a partir de lo singular. Sus composiciones parten de lo singular y generan una mirada a un paisaje que no ha sido tomado así de la naturaleza, sino que se corresponde exclusivamente con la “visión interior” del artista. En esta recreación artística componía la realidad hasta el punto de que un árbol bien podía configurarse a partir de varios árboles distintos previamente dibujados en plena naturaleza por medio de una especie de procedimiento compositivo (véase Cat. 30). Su método de trabajo puede considerarse en extremo “económico”, pues Friedrich reutilizaba a menudo sus estudios realizados en plena naturaleza –incluso mucho tiempo después– para nuevas composiciones. En esta exposición, el estudio del *Árbol seco* (Cat. 27) constituye una impresionante muestra de ese método. Puede reconocerse en obras tan dispares como *Túmulo junto al mar* (Fig. 6 (pp. 49) y *Cementerio de un monasterio bajo la nieve* (Fig. 7 (pp. 49))). Hay que añadir que, de hecho, Friedrich empleó este estudio incluso una tercera vez: para su pintura al óleo *Invierno* (Börsch-Supan/Jähniq, nº 165), destruida y antes conservada en Múnich¹⁰.

Además de explicar la forma en la que Friedrich utilizaba sus estudios para realizar sus obras, nuestra exposición pretende iluminar mejor el contexto original de cada dibujo, pues las que ahora se conservan como hojas sueltas formaron parte, en vida de Friedrich, de un cuaderno de dibujos o de una colección de láminas (por ejemplo Cat. 21, 30, 31). Como muestra la presente exposición, las amplias investigaciones sobre la obra en papel permiten hoy reconstruir los cuadernos de dibujos y las colecciones de láminas de C. D. Friedrich. Algunos de los dibujos que aquí se presentan habían pasado hasta ahora prácticamente inadvertidos por la crítica (por ejemplo, Cat. 5-7); otros han sido descubiertos recientemente y se presentan como fruto de un estudio exhaustivo

de la obra de Friedrich (Cat. 47, 50; véase también el trabajo de la autora incluido en el catálogo). Creemos que ambos grupos de dibujos enriquecen la muestra a la vez que configuran su perfil.

Como complemento a la experiencia visual de la exposición, los documentados estudios de este catálogo describen algunos de los rasgos y peculiaridades de los dibujos de Friedrich. Por ejemplo, hasta este momento los expertos habían obviado totalmente el hecho de que, cuando realizaba sepias y acuarelas empleando en ellas el lápiz, utilizaba una técnica especial: mediante la repetida aplicación de líneas a lápiz de las más diversas formas (por ejemplo, rayados) sobre la superficie coloreada, confería a la hoja un efecto que, más allá de la aplicación del color y de la estructuración de la superficie, poseía cualidades creadoras de dimensión espacial (Cat. 13, 50). Además, los resultados de la investigación más reciente en la localización de algunas obras (Cat. 21, 49) ayudan a profundizar en el conocimiento, no solo de la obra, sino de la propia biografía (como en el caso de Cat. 33) de Caspar David Friedrich.

1 Andreas Aubert, “Caspar Friedrich,” *Kunst und Künstler*, III (1905), pp. 197–204, 253.

2 *Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875, Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel* (cat. expo. Nationalgalerie Berlin). Berlín, 1906.

3 Werner Hofmann (ed.), *Caspar David Friedrich 1774–1840* (cat. expo. Hamburger Kunsthalle). Múnich, 1974; *Caspar David Friedrich und sein Kreis* (cat. expo., Gemäldegalerie Neue Meister Dresden). Dresde, 1974.

4 Andreas Aubert, *Caspar David Friedrich. Gott, Freiheit und Vaterland* (G. J. Kern, ed.). Berlín, 1915; Willi Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*. Berlín, 1924; Kurt Wilhelm-Kästner, Ludwig Rohling y Karl Friedrich Degner, “Caspar David Friedrich und seine Heimat”, en Kurt Wilhelm-Kästner (ed.), *Bekenntnisse Deutsche Kunst*. Berlín: Greifswald, 1940, vol. 2; Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich* (tesina, Berlín, 1958). Múnich, 1960; Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden, 1970.

5 Helmut Börsch-Supan (ed.), *Caspar David Friedrich 1774–1840, Romantic Landscape Painting in Dresden* (cat. expo. The Tate Gallery). Londres, 1972; *Caspar David Friedrich, Pinturas y dibujos* (cat. expo. Museo del Prado). Madrid, 1992; Hubertus Gassner (ed.), *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik* (cat. expo. Museum Folkwang, Essen; Kunsthalle, Hamburgo, 2006-7). Múnich, 2006.

6 Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich, Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*. Múnich, 2000; William Vaughan, *Friedrich*. Londres, 2004; Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich in Böhmen. Bergsymbolik in der romantischen Malerei*. Stuttgart (y otros lugares de ed.), 1987; Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz. Skizzen, Motive, Bilder*. Dresde; Basilea, 1995; Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen*. Amsterdam; Dresde, 1998; Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich im Harz*. Dresde, 2000; Hans Dickel, “Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier”, en Manfred Fath (ed.), *Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim*. Weinheim, 1991, vol. 3; Hilmar Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*. Berlín, 2004; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen. Friedrichs “Eismeer” als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar, 2001; Werner Busch, *Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion*. Múnich, 2003.

7 Tras años de exhaustivo estudio de los dibujos del artista, la autora de este texto publicará en breve un catálogo razonado de los dibujos de Friedrich (N. del E.).

8 La traducción es nuestra. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Berlín, 1955, p. 763.

9 La traducción es nuestra. *Novalis Werke*, editada y comentada por Gerhard Schulz. Múnich, 2001, 4ª ed., p. 385.

10 Esta circunstancia, señalada con acierto por vez primera por Wilhelm-Kästner, permanece indiscutida en la investigación posterior; véase Kurt Wilhelm-Kästner, Ludwig Rohling y Karl Friedrich Degner, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, cit., p. 70, con el nº 23.

“Una pintura
no debe inventarse,
sino sentirse.”

Caspar David Friedrich

Transformaciones en la obra pictórica de C. D. Friedrich

Helmut Börsch-Supan





Fig. 1. Caspar David Friedrich.
*Paisaje de Rügen con vistas
desde Stresow hacia Reddewitz
y Zicker*, 17 junio, 1801. Pluma
sobre lápiz. Kupferstisch-
Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen.
Dresden, Dresde.

Fig. 2. Caspar David Friedrich.
Autorretrato, 7 septiembre,
1800. Lápiz. Kupferstisch-
Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen.
Dresden, Dresde.





aspar David Friedrich es uno de esos artistas cuyas declaraciones sólo pueden ser comprendidas en profundidad si se entiende el entramado entre su vida y su obra. Las transformaciones

que pueden observarse en su producción artística reflejan las tensiones, la lucha incluso, entre algo que se abre paso desde el interior y algo que actúa desde el exterior. El concepto de “desarrollo”, al que tanto se suele recurrir, evoca de un modo demasiado parcial la idea de un proceso natural de crecimiento, y apenas tiene en cuenta las 9trata de desmoronamientos como de intentos de reconstrucción¹.

La obra de Friedrich, que generalmente cautiva por la enorme paz que irradia –tan beneficiosa en tiempos de desasosiego, es poseedora de una corriente profunda que no ha sido percibida con suficiente claridad.

El análisis de sus dibujos constituye una ayuda fundamental de cara a reconocer la “singularidad” de este artista, un rasgo que él mismo apreciaba en grado sumo. Con ello no nos referimos al carácter inconfundible de un estilo, que hoy se exige al artista, como resultado de una idea, sino a la fuerte marca de un destino.

En la obra de Friedrich ocupan un primer plano los óleos que, dejando al margen algunos ensayos tempranos, pintó desde 1807 hasta la parálisis de su mano a consecuencia de una apoplejía en el año 1835. Son formulaciones de sus pensamientos, proclamas de su cosmovisión cristiana en el sentido más literal de la palabra. Pero esto también puede predicarse de aquellos dibujos² compuestos como cuadros elaborados con anterioridad a 1835, en los últimos años de su creación, después de 1836, o también dibujados aisladamente en la misma época que los cuadros al óleo. Los aguafuertes y grabados en madera (156) que integran su obra entre 1799 y 1804 pueden ser incluirse

entre los dibujos a la manera de cuadros³. Muy distinto es el caso de los estudios de la naturaleza que sirven de material de taller, nunca mostrados públicamente. Un lugar aparte merecen las acuarelas, meticulosas *vedute* basadas en estudios de la naturaleza.

El espíritu de Friedrich y aquello que lo marcó, lo encontramos descrito en esta caracterización que hizo de él su amigo, quince años menor, Carl Gustav Carus: “oriundo de la playa del Ostsee... tenía una expresión melancólica muy suya en un rostro casi siempre empalidecido, con unos ojos azules tan profundamente ocultos por las pestañas y las cejas, pobladas y rubias, ya su mirada, concentrada en grado sumo en el efecto de la luz, se revelaba muy característica. Siendo aún joven, Friedrich sufrió la terrible experiencia de que un hermano suyo, al que amaba especialmente y con el que estaba patinando sobre el hielo en Greifswald, se hundiera ante sus ojos y fuese tragado por el abismo. Si a eso se añade una concepción muy elevada del arte y, un natural ya de por sí adusto y, como consecuencia de ambas cosas, una profunda insatisfacción con respecto a sus propias obras, se entiende fácilmente que alguna vez se sintiera tentado por el suicidio. Él siempre envolvió esto en un profundo misterio, pero es imaginable que ese acto ensayado necesariamente habría de ejercer una sorda y oscura influencia en una personalidad como la suya. Había realizado sus primeros estudios en la Academia de Copenhague, y en el año 1795 [realmente en 1798] llegó como profesor a Dresde, donde en 1817 fue elegido miembro de la Academia y más tarde nombrado profesor de pintura

del paisaje. En Dresde se mantuvo siempre muy aislado, no se unió a ninguno de los profesores de entonces y, paulatinamente, fue configurando un estilo de paisaje muy propio, profundamente poético, aunque a menudo también algo tenebroso y áspero”⁴.

Carus no da ninguna fecha del aludido intento de suicidio. Debió de ocurrir a principios del año 1801, pues, como muy tarde, a finales de febrero abandonó precipitadamente Dresde, donde había comenzado a incorporarse a la vida artística, había realizado numerosos estudios, incluso desnudos, y donde le rodeaba un círculo de amigos, para mudarse a la casa de sus padres en Greifswald⁵. A partir de este momento explora la naturaleza de Rügen (Fig. 1). Y es aquí donde toma forma, en la vivencia del paisaje costero, aquella percepción del espacio que debe ser considerada como el fundamento de su pensamiento pictórico posterior, el principio primordial de un primer plano delimitado y un trasfondo ilimitado de cualidad totalmente distinta. En julio, teniendo ya 28 años, volvió a Dresde, y a partir de entonces se desarrolló, en continuo progreso, su técnica del dibujo y la pintura, así como su teoría del paisaje como revelación del espíritu creador de Dios.

Una mirada retrospectiva a la obra temprana de Friedrich, pone en claro hasta qué punto éste pudo haber sentido primero una “profunda insatisfacción con respecto a sus propias obras”. Aparece aquí como un buscador, que ni se confía a un gran maestro ni encuentra por sí mismo un camino recto. El *Autorretrato*, como dibujante, de 7 de septiembre de 1800 (Fig. 2), perteneciente al Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim (Cat. 16, 17, 65, 66), una especie de diario sobre su crisis vital, da cuenta de ello⁶. Johann Christoph Erhard, que impresionó tan profundamente al joven Ludwig Richter, se quitó la vida en 1822 a la edad de 26 años, dejando una obra madura como dibujante y grabador de aguafuertes. Si la vida de Friedrich hubiera acabado en 1801, hace mucho que habría sido olvidado.

Del mismo modo, sólo oscuramente podemos intuir lo que empujó al joven Friedrich a decidirse por el oficio de artista. Debe de haber sido algo distinto de un poderoso y apremiante talento natural; en todo caso, los estudios más antiguos que se conservan no nos permiten, en su ambigüedad, concluir nada sobre ello. De los trabajos de la época de la Academia de Copenhague destacan algunas acuarelas en las que Friedrich ha representado ciertos motivos con expresiva fuerza simbólica, como por ejemplo, fuentes o monumentos funerarios tomados de los jardines de los alrededores de la ciudad (Fig. 3)⁷. El delicado colorido y los inseguros y vibrantes trazos a pluma aún muestran algo del ideal de ligereza del Rococó, y contradicen la búsqueda de contenidos serios. Las únicas representaciones arquitectónicas urbanas son dos motivos dibujados a lápiz y difuminados, posiblemente tomados de las ruinas quemadas del castillo de Christiansborg (Cat. 10)⁸. El dibujante se encuentra desorientado frente al reto del árbol como el motivo principal de la pintura

paisajística, como prueba el estudio de roble pintado “según la naturaleza 1797” con sus significativos trazos. En esto, Friedrich sigue trabajando con empeño en los años siguientes. Los estudios datados en 1798 resultan toscos⁹; el resultado de sus estudios en la Academia de Copenhague fue escaso, y esto explica por qué desde 1798 intentó continuar su formación en Dresde, que entonces era el centro artístico alemán más vivo.

El autorretrato de 1800, dedicado a su amigo Johan Ludwig Gebhard Lund (Fig. 2), consigue transmitir toda la energía de la voluntad con la que Friedrich, por aquel entonces, realizaba sus estudios de la naturaleza, y ello a pesar de la inseguridad del trazo en los detalles, a pesar del conflicto entre el desorden y el violento rigor, a pesar de la insatisfacción que se muestra en el enojado trazo de la parte inferior. También aquí, como atestiguan las anotaciones en algunas láminas, se sustenta en ciertos modelos: en Christian Wilhelm Ernst Dietrich¹⁰, en Johann Philipp Veith¹¹, en Johann Friedrich Wizan¹² y en Adrian Zingg¹³.

Los estudios realizados en sus incursiones por los alrededores cercanos o alejados de Dresde testimonian que, sin embargo, se sintió libre respecto de las fórmulas de representación estereotipada de la vegetación aprendidas en la Academia y, partiendo de su propia intuición de las cosas, trató de apresarlas como algo irreplicable. Al igual que Zingg, dirigió su mirada también a plan-

tas pequeñas, evitando en este caso igualmente cualquier esquematismo, intentando condensar lo más característico en unos trazos realizados con precisión. Sin duda, la reverencia ante la creación era la fuerza que lo guiaba en este apasionado trabajo. En 1820, ante el cuadro *Cisnes en el cañaveral*, pudo decir: “Lo divino está por todas partes..., también en el grano de arena, que he representado en el cañaveral”¹⁴.

Friedrich prefería una pluma dura y un lápiz más bien blando. A veces modelaba con sombreados y aguadas con pincel y tinta china. La figura humana le creaba grandes dificultades. Sin embargo, en 1799 se atrevió a realizar las ilustraciones para “*Los bandidos*” de Schiller (Fig. 4), un asunto que sin duda respondía a su situación anímica en aquel momento y a sus anhelos interiores¹⁵. En el caso de sus figuras, en parte fuertemente alargadas, parece haberse apoyado en Chodowiecki. Incluso en tiempos posteriores, sus figuras humanas no son capaces de afirmarse frente al espacio con fuerza como cuerpos, ni siquiera allí



Fig.3. Caspar David Friedrich. *Paisaje con pabellón*, en torno a 1797. Acuarela. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

Fig.4. Caspar David Friedrich. *Escenas de “Los bandidos” de Schiller*, 22 junio, 1799. Pluma y acuarela. Staatliche Museen zu Berlin, KupfersPehkabinett, Berlín.

Fig.5. Caspar David Friedrich. *Invierno*, 1803. Pincel y tinta marrón sobre dibujo subyacente con lápiz sobre papel vitela. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Adquirido en 2006 con la generosa ayuda de la Herrmann Reemtsma Stiftung y la Kulturstiftung der Länder (KdZ 29942, 135–2006).

donde son relativamente grandes. En cierto modo, son absorbidas por el poder de la infinitud que se manifiesta. Distinto es el caso de los pocos retratos de allegados, pintados con tiza, que se pueden datar sin duda algo después del autorretrato de 1800, y a los que el amor por los retratados parece otorgar plasticidad y, con ello, cierto peso¹⁶. En el vestido, las veladuras se convierten en patrones de rayas que modelan el cuerpo: parece que Friedrich aprendió esta *maniera* en Copenhague.

En el caso de los once aguafuertes realizados entre 1799 y 1804, de los que, en algunos casos, existen esbozos precisos, el estilo rayado no ha tenido más remedio que adaptarse a la técnica¹⁷. La vegetación, el terreno, alguna edificación aislada, y a veces también el cielo, han sido representados con luz y sombra.

A juzgar por el fondo de obras de Friedrich conservado –del que forman parte dos cuadernos de dibujos empleados en 1799 y 1800 en Berlín, con 152 dibujos en total, de la primera época de Dresde, desde el otoño de 1778 hasta la catástrofe a comienzos de 1801–, Friedrich estuvo empeñado no sólo en practicar con el dibujo, sino también en crear un depósito de estudios aprovechables en otras circunstancias; en comparación con ese depósito, el número de dibujos hechos a la manera de cuadros con pluma, pincel y tinta china resulta muy reducido. En los aguafuertes y en el dibujo desaparecido *Cabaña entre árboles* se puede constatar,

ya en torno a 1800, el que después será el procedimiento habitual de Friedrich de utilizar estudios hechos en la naturaleza para realizar aspectos de sus composiciones¹⁸.

En los años 1801 y 1802, la superación de su severa crisis vital, junto con su rápida maduración y el reconocimiento de su vocación artística, le condujeron no sólo a disciplinar su escritura, sino también a definir su método de trabajo. En él, el dar forma es, al mismo tiempo, el proceso de trabajo y el resultado de dicho proceso. Llama la atención la poca inclinación de Friedrich, una vez que encontró su método de trabajo, a hacer experimentos. Carus ha descrito ese proceder de su amigo en el caso de sus pinturas al óleo¹⁹.

Desde luego, en Greifswald, en 1802, Friedrich pintó algunos pequeños gouaches –se han conservado dos vistas de Rügen (Fig. 1)–, un primer paso en dirección a la pintura al óleo²⁰. En Dresde compuso entonces las cuatro grandes vistas desde el pago de Plauen, cuidadas *vedute* muy convincentes, también con un fuerte colorido

(Cat. 18, 19)²¹. Pero Friedrich no siguió por ese camino. Más tarde sólo compuso algunos gouaches aislados. En lo que se refiere a su carácter de *vedute*, esas láminas hallarán continuidad en sus acuarelas. Igualmente, los cuatro grabados realizados por su hermano Christian en 1803 siguiendo dibujos de Friedrich, probablemente ilustraciones para un libro que no llegó a publicarse, constituyeron un episodio aislado en su actividad creativa²².

Una serie de vistas a la manera de cuadros, realizadas en plena naturaleza con pluma y pincel a finales del verano de 1802 y principios de 1803 se pueden incluir en los gouaches, pero se encuentran a medio camino entre los estudios de la naturaleza y la consumación de un estudio en un cuadro²³.

Hay que valorar como un gran progreso la primera versión, de 1803, del ciclo en cuatro partes de las horas del día, las estaciones del año (Fig. 5) y las edades de la vida, no sólo teniendo en cuenta su complejo contenido conceptual –que, como un Credo, el artista repetiría, con variaciones, en al menos tres versiones posterior, hasta 1834–, sino también en cuanto a su calidad gráfica²⁴. La pluma fue sustituida por el lápiz blando, y con el pincel Friedrich trata de representar ahora tanto los pequeños detalles como las grandes extensiones, sectores luminosos en delicados tonos y oscuras profundidades. Con 19,5 x 27,5 centímetros, el formato resulta aún pequeño, así que en los años siguientes Friedrich elegirá láminas cada



vez mayores, hasta alcanzar el tamaño de un metro. El formato de 61 x 100 centímetros es el que tiene la sepia de 1806 *Vista de Arkona al salir la Luna*, en la Albertina de Viena (Fig. 6), algo único entre las grandes obras de Friedrich por su estado de conservación²⁵. El modo en que se han logrado las distintas gradaciones de tono del cielo vespertino, sin que pueda notarse el vestigio del pincel, roza lo milagroso. El nivel artístico de una lámina semejante no tiene nada que envidiar al de un cuadro, de modo que a partir de 1807 la actividad de Friedrich como pintor de óleos viene a ser su natural continuación. Estos sustituirán a las sepias.

Paralelamente al perfeccionamiento del uso del pincel, el trazo a lápiz se vuelve más fino. Los ascéticos paisajes llanos del año 1801, con sus alargadas líneas de terreno y sus cielos elevados, aún fueron pintados con pluma, pero algunos estudios a lápiz del mismo año, como la lámina de 10 de abril de 1801 con estudios arquitectónicos de Neubrandeburgo (Cat. 8), sorprenden ya por su nueva precisión en el trazo, que con medios limitados consigue crear efectos vivos de luz y sombras. En todos estos trabajos cabe destacar la renuncia a cualquier gesto de genialidad. Todo lo que Friedrich anota refleja una gran humildad. Sólo la prisa forzosa

conduce de vez en cuando a cierta ligereza. Ante cada lámina hay que imaginarse cuánto tiempo habrá invertido el pintor en su trabajo.

En un cuaderno con dibujos a lápiz de 1804, conservado sólo fragmentariamente y en posesión de un coleccionista privado, ya se ha desarrollado casi por completo el estilo maduro de los estudios de la naturaleza²⁶. El cuaderno de dibujos conservado en Oslo, que utilizó en su viaje a su tierra natal en 1806, pero también después, sobre todo en estudios de cielo con pincel y lápiz, va un paso más allá en la precisión del dibujo²⁷. Por entonces Friedrich dibujó algunos estudios de robles, en los que se representan tanto las enormes cortezas como las ramas enmarañadas con los bruscos cambios de dirección de su tallo, y el follaje con sus vivos contrastes de luz y sombra creados sólo con la presión del lápiz. El árbol está literalmente “retratado” (Fig. 7). En su individualidad y destino, se lo toma tan en serio como a un ser humano, y cuando Friedrich trasladó esos árboles a sus cuadros, pintó cada rama exactamente como en el esbozo, a no ser que la composición o la idea del cuadro exigieran algún cambio. La distancia temporal respecto al estudio de un roble realizado nueve años antes es grande.

Con motivo de un nuevo viaje a Pomerania en 1806 volvió a profundizar en los bizarros contornos de los robles (Fig. 8) y logró superarse una vez más (Cat. 27). Cuando en 1810 viajó al Riesengebirge en compañía de Kersting, llevó consigo sus acuarelas y alegró sus estudios con un sobrio colorido (Cat. 50 y 51); pero sólo ra-

ramente pretendió, como ocurre con el coro de la sacristía de Oybin de 4 de julio de 1810 (Fig. 9), el efecto propio de un cuadro²⁸. Durante la excursión por Harz el año siguiente, volvió a limitarse al uso del lápiz. Los viajes al Ostsee en 1815 y 1818, este último ya con su reciente esposa, supusieron una nueva y rica producción de estudios, ahora sobre todo de barcos, que exigían una precisión extraordinaria en la reproducción de todos los detalles técnicos (Fig. 10)²⁹. Este aspecto de su arte de dibujar roza los dibujos arquitectónicos, esbozos para monumentos (Fig. 11) y especialmente para la reconstrucción de la Marienkirche en Stralsund entre 1817 y 1818³⁰. (Cat. 4-7) Siguiéndolos, otros debían encargarse de la realización.

Con su boda y con los nuevos amigos, sobre todo Johan Christian Dahl y Carl Gustav Carus, comenzó la etapa más feliz de la vida del artista; en la mayoría de sus cuadros, aunque no en todos, se relajó la severidad de la composición. Floreció el colorido y, aproximadamente desde 1821, se encuentran en sus cuadros escenarios naturales que podrían considerarse *vedute*, pero que, aunque en cierto modo camuflada, contienen un mensaje desde la reflexión. El acercamiento a la inspección visual del paisaje condujo en 1824 a una serie de al menos 37 acuarelas



Fig. 6. Caspar David Friedrich. *Vista de Arkona al salir la luna*, en torno a 1806. Sepia. Albertina, Viena.



Fig. 7. Caspar David Friedrich.
Viejo roble con nido de cigüeña,
23 mayo, 1806. Lápiz.
Hamburger Kunsthalle,
Hamburgo.

Fig. 8. Caspar David Friedrich.
Roble deshojado, 3 mayo, 1806.
Lápiz. Nasjonalmuseet for
Kunst, Arkitektur og Design,
Oslo.

Fig. 9. Caspar David
Friedrich. *Coro de la sacristía
del monasterio de Oybin*, 4
julio, 1810. Lápiz y acuarela.
Hamburger Kunsthalle,
Hamburgo.

Fig. 10. Caspar David Friedrich.
*El puerto de Greifswald con el
puente de Steinbeck, puerta y
veleros*, 10 septiembre, 1815.
Lápiz. Nasjonalmuseet for
Kunst, Arkitektur og Design,
Oslo.

Fig. 11. Caspar David Friedrich.
Altar, 1817-1818. Pluma,
aguada. Germanisches
Nationalmuseum, Graphische
Sammlung, Nürnberg.



con vistas de Rügen (Fig. 12). Sobre ello, Johann Gottlieb von Quandt relata el 18 de diciembre de ese año lo siguiente: “Friedrich ha pintado una amplia serie de vistas de la isla de Rügen en láminas ligeramente coloreadas, mientras el malestar, las consecuencias del agotador trabajo, no le permitían emprender obras mayores, y sería deseable encontrar para estos dibujos un grabador y un editor”³¹. Estaba previsto acompañarlos con unas representaciones de trajes regionales de Rügen del pintor de género Simon Wagner y con un texto del predicador Adolf Friedrich Furchau de Stralsund. No sabemos por qué la empresa no llegó a buen puerto. La causa pudo ser un empeoramiento del estado de salud de Friedrich. En mayo de 1826 viajó tres semanas para realizar una cura en Saßnitz, en Rügen, un viaje del que se conocen pocos dibujos. Las acuarelas de Rügen, desaparecidas casi todas³², estaban basadas en estudios de la naturaleza más antiguos; en realidad, desde 1818 Friedrich pintó relativamente poco del natural: parece que su depósito de estudios era lo bastante amplio como para no necesitar más para sus pinturas.

El año 1826 debe ser contemplado como una profunda cesura en la vida de Friedrich. El eclipse de su ánimo no puede dejar de notarse en sus cuadros. Se amontonan los paisajes invernales; Carus narra, tendenciosamente por cierto, este cambio³³. Su producción se bloqueó. Por primera vez desde 1814 (en 1815 el evento no se celebró), en 1826 Friedrich no presentó un cuadro para la Exposición de la Academia de Dresde, sino sólo una nueva versión, ampliada a siete hojas del ciclo de las estaciones³⁴. La técnica de esas láminas, realizadas con lápiz, pincel y sepia, está a la altura de las láminas pintadas antes de 1807 y supera la versión de 1803 (Cat. 58 y 59). Algunos dibujos a pluma con vistas del mar, uno de los cuales lleva la fecha de 1826,

debieron ser realizados en esa época, quizá para ser regalados³⁵.

De los años posteriores, se conocen diversas acuarelas con motivos procedentes de Greifswald, de la zona de areniscas del Elba y del Riesengebirge, pintadas parcialmente, como se puede demostrar, sobre la base de estudios hechos a la naturaleza más antiguos. En ellas, la cuidadosa y a la vez sencilla ejecución de los detalles pone de manifiesto su devoción por las bellezas de la naturaleza³⁶. Esas láminas eran sin duda más fáciles de vender que las melancólicas fantasías de sus óleos. En 1829 Friedrich estimó que una de esas acuarelas, *Recuerdo de los altos de Nollendorf*, merecía ser expuesta. Pero ha desaparecido. Carl August Böttiger apunta en una reseña sobre esa lámina: “extraordinariamente atractivo es el pequeño esbozo en acuarela, recuerdo de los altos de Nollendorf. Con satisfacción nos enteramos de que un aficionado ha considerado digno de su atención este pequeño cuadro y lo ha comprado. El maestro posee muchos esbozos de este tipo, que sin duda merecen ser conocidos”³⁷. Sabemos que Friedrich estaba, por aquel entonces, asediado por preocupaciones económicas, porque sus cuadros apenas encontraban compradores³⁸.

En un viaje a Teplitz en mayo de 1828, parece que aprovechó una cura con la búsqueda de nuevos temas, motivos que entonces apresó en acuarelas realizadas rápidamente en plena naturaleza. En dos

casos, en una vista de la ruina del castillo de Teplitz de 9 de mayo de 1828 y en una panorámica del macizo central de Bohemia de 14 de mayo de 1828, conocemos las acuarelas realizadas posteriormente con minuciosidad³⁹. Los precisos estudios, dibujados con lápiz fino, como los que hacía Friedrich durante sus viajes hasta 1818, ya no vuelven a realizarse. El trazo se hace más ancho, incluso dibuja con pincel y tinta china (Cat. 67 y 68), como es el caso de los dibujos auxiliares, en papel transparente, con figuras de ambiente para sus cuadros, un grupo especial de 17 dibujos cuya datación se calcula entre 1820 y 1835⁴⁰. En tres estudios realizados con lápiz y aguada que representan anclas incluso se consigna con pincel la fecha: “mayo de 1827”⁴¹.

Para superar las consecuencias de una apoplejía que sufrió el 16 de junio de 1835, volvió a Teplitz, donde permaneció desde mediados de agosto hasta finales de septiembre de ese año. Trece dibujos, compuestos entre el 2 y el 23 de septiembre (Fig. 13), revelan una mano debilitada, pero también la voluntad de plasmar en estudios vistas panorámicas de cadenas montañosas y perspectivas más cercanas de formaciones rocosas⁴². Quizá quería demostrar de qué era capaz todavía, o quizá pintaba con la esperanza de poder utilizar los estudios para trabajos futuros.

El último dibujo de 23 de septiembre, hecho a lápiz con tiza de un tono blanco subido, con la cumbre del Milleschauer elevándose majestuosamente sobre las nubes y delante, en línea ascendente hacia la derecha, un paso de montaña arbolado, parece ser algo más que un mero estudio de la naturaleza⁴³. La anotación “Teplitz, 23 den 23^{er} September 1835” se encuentra en el centro, bajo la montaña, formando parte del cuadro. Friedrich ha debido recordar que en 1808 había pintado el monte Milles-



chauer como un símbolo divino anunciador de esperanza en un cuadro crepuscular y fúnebre para el conde Thun von Bodenstein.

En 1836 compuso el que sabía que sería su último cuadro, el gran paisaje nocturno de Hamburgo *Luna entre nubes sobre la orilla del mar*, con dos barcos pesqueros de regreso a casa, dos barcas reposando en la orilla y algunas anclas de la esperanza, siguiendo un estudio realizado el 1 de junio de 1826⁴⁴.

Hasta donde sabemos, Friedrich solo compuso después algunas acuarelas y sepias, principalmente con motivos que ya había utilizado anteriormente, como escenas costeras con y sin figuras humanas, túmulos o cuevas, como en mirada retrospectiva sobre su propia vida de artista, pero hay también nuevos temas: ataúdes sobre tumbas recién excavadas, o un búho en una ventana de la ruina de Oybin, pintado con una cercanía impresionante, como presagio de su futuro⁴⁵. La idea de la muerte domina esta última etapa creativa, que termina en torno a 1838-39. Algunos detalles de esas láminas tardías parecen haber sido llevados al papel con más rapidez de lo que era habitual en él antes. Otros parecen vacilantes, como si los hubiera dibujado con paso cansado; pero no parece posible organizar el orden cronológico preciso de las láminas tardías, un orden que mostrara algo así como el progresivo debilitamiento de su fuerza.

Tan singular como su propia vida de artista, pues Friedrich no se deja clasificar

dentro de un tipo concreto, y la denominación “romántico” define su “peculiaridad” sólo vagamente, también la obra de Caspar David Friedrich como dibujante aparece sola y aislada en el conjunto de la espléndida floración del género que en torno al año 1800 se produjo en Alemania.

- 1 Las reflexiones que contiene este trabajo complementan las expuestas en mi libro *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*. Múnich/Berlin, 2008.
- 2 “Bildmässig: literalmente a la manera de cuadros, como cuadros, con aspecto de cuadros, dibujos pictóricos. N. del T.
- 3 Cf. Helmut Börsch-Supan y Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. Múnich, 1973 (en lo sucesivo, Börsch-Supan/Jähnig 1973), n.º 24-32, 34, 84, 107-110 (aguafuertes), n.º 60-62, 73 (grabados en madera).
- 4 La traducción es nuestra. Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, 4 partes. Leipzig, 1865, 1866, I, p. 205 (en lo sucesivo, Carus 1865/1866).
- 5 Cf. Börsch-Supan/Jähnig 1973, pp. 124-138.
- 6 Hans Dickel, “Kleines Mannheimer Skizzenbuch”, en: *Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Kunsthalle Mannheim. III, Caspar David Friedrich und seine Zeit*. Weinheim, 1991, pp. 2-41.
- 7 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 7-12.
- 8 Cf. Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich als Zeichner. Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde*, ungedruckte Dissertation. Greifswald, 1966 (en lo sucesivo, Hinz 1966), n.º 35, 37; Marianne Bernhard, *Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk*. Múnich, 1974 (en lo sucesivo, Bernhard 1974), pp. 35, 37.
- 9 Cf. Hinz 1966, n.º 40, 41, 54-57, 59; Bernhard 1974, pp. 40, 41, 47-51.
- 10 Cf. Werner Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden, 1970, p. 60; Hinz 1966, n.º 170/19 (Bernhard 1974, p. 160).
- 11 Cf. Hinz 1966, n.º 218-219.
- 12 Hinz 1966, n.º 32, reverso.
- 13 Hinz 1966, n.º 216 (Bernhard 1974, p. 205).
- 14 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 266; L. Förster, *Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Förster*. Dresde, 1864, pp. 156, 157.
- 15 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 22, 23, 46; Hinz 1966, p. 206 (Bernhard 1974, p. 195), Hinz 1966, n.º 207 (Bernhard 1974, p. 196).
- 16 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 63-71.
- 17 Cf. Hinz 1966, n.º 197 (Bernhard 1974, p. 180), 199, 200, 201 (Bernhard 1974, p. 186), 202 (Bernhard 1974, p. 188), 203 (Bernhard 1974, p. 190), 204.
- 18 Cf. Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 35.
- 19 Carus 1865/1866, op. cit., I, p. 209.
- 20 Cf. Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 85-88; n.º 88 ha desaparecido.
- 21 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 85-87.
- 22 Cf. nota 2.

- 23 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 81-83; Hinz 1966, n.º 331, 332, 342, 344 (Bernhard 1974, pp. 330, 331, 344, 346); Bernhard 1974, pp. 333, 345, 347.
- 24 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 103-106; la lámina de verano n.º 104 ha desaparecido; *An der Wiege der Romantik. Caspar David Friedrichs “Jahreszeiten” von 1803*. Berlín: Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 2006. Para las otras versiones: Börsch-Supan/Jähnig 1973, pp. 153-156, 338-344 y 428-434.
- 25 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 128.
- 26 No publicado salvo láminas sueltas.
- 27 Cf. Ludwig Grote, *Caspar David Friedrich. Skizzenbuch aus den Jahren 1806 und 1818*. Berlín, 1942. Edición facsímil de ambos cuadernos de dibujos, no del todo completa.
- 28 Hinz 1966, n.º 536 (Bernhard, p. 520).
- 29 Hinz 1966, n.º 635-670 (Bernhard 1974, pp. 599-619, 622, 632-635); sobre el cuaderno de dibujos de 1818, cf. nota 26.
- 30 Recopilación de los esbozos arquitectónicos y de arte decorativo: cf. Hinz 1966, n.º 802-881. Al respecto cf. Sumowski 1970, op. cit., p. 104. Para los esbozos de la Marienkirche de Stralsund cf. Bernhard 1974, pp. 651-658.
- 31 Johann Gottlieb von Quandt, *Kunstblatt* 6, 1825, p. 4.
- 32 Parece que pertenecen a la serie de las acuarelas de Rügen. Cf. Börsch-Supan/Jähnig 1973, pp. 324-326.
- 33 Carus 1865/1866, op. cit., II, p. 303.
- 34 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 338-344.
- 35 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 347-349, 445, 446.
- 36 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 373-378, 385-388.
- 37 Carl August Böttiger, *Artistisches Notizenblatt*, 1829, p. 65.
- 38 Caspar David Friedrich, *Die Briefe*. Herrmann Zschoche (ed.). Hamburgo, 2005, pp. 204-206.
- 39 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 377, 498.
- 40 Hinz 1966, n.º 776, 780-793, también dos dibujos en papel de calco de *La tumba de Hutten* no registrados (Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 316) y de *Mujer elevándose a la luz* (Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 334).
- 41 Hinz 1966, n.º 737-739 (Bernhard 1974, pp. 710-712).
- 42 Hinz 1966, n.º 756-768 (Bernhard 1974, pp. 766, 768-772, 775); Sumowski 1970, op. cit., ils. 428, 431.
- 43 Hinz 1966, n.º 768 (Bernhard 1974, p. 772).
- 44 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 453; Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Meeresufer im Mondschein, 1836*. Hamburgo: Kulturstiftung der Länder, Patrimonia 56, 1992.
- 45 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n.º 460, 461, 459.

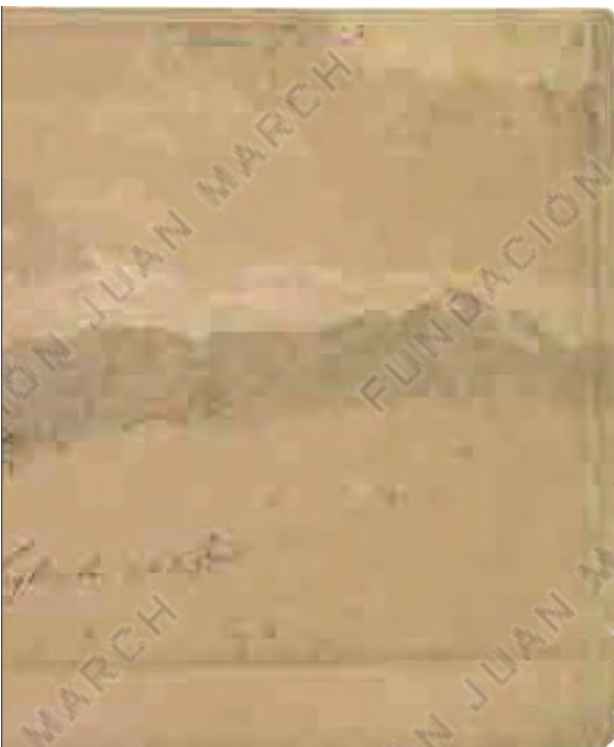


Fig. 12. Caspar David Friedrich. *Vista del mar a través de una hondonada en la orilla*, en torno a 1824. Acuarela. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín.

Fig. 13. Caspar David Friedrich. *Paisaje montañoso de Teplíce con el Milleschauer*, 23 septiembre, 1835. Lápiz blanqueado con tiza. Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg.

“Lo divino está
en todas partes,
incluso en un
grano de arena.”

Caspar David Friedrich

Anotaciones en los dibujos de C. D. Friedrich

Werner Busch





os óleos de Friedrich no llevan firma ni fecha. Eso puede deberse a distintos motivos: por un lado, puede tratarse de una cuestión de modestia, de que lo importante no sea el creador, sino sólo el cuadro y no ha de

brindarse ocasión de utilizar el nombre para asignar el cuadro a una escuela, por ejemplo, y así legitimarlo o criticarlo en virtud de dicha asignación. Brentano, en su altamente irónico texto sobre el *Monje junto al mar* de Friedrich, ridiculiza precisamente este tipo de intentos de clasificación por parte de los visitantes de exposiciones y los críticos¹. Porque, una vez clasificado, el cuadro resulta neutralizado, y ya se puede pasar al siguiente. Por el contrario, Friedrich –y ésta sería la segunda razón para evitar la firma y la datación– exige ante sus cuadros la serena y sostenida profundización de la visión que conduce a la contemplación. Esto lo consigue, sobre todo, dotando a sus cuadros de una especial y notoria estructura. El pintor la logra aplicando principios de ordenación poco habituales en la superficie pictórica, principios cuya eficacia experimenta el espectador en la medida en que su mirada, gracias a las condiciones de ese orden, no deambula por el cuadro, sino que se mantiene en la visión del todo, siguiendo la pista de un cierto tono².

Varios elementos intensifican este efecto: por ejemplo, en los cuadros de Friedrich no hay acción; incluso los personajes del cuadro contemplan y meditan; no encontramos un desarrollo narrativo, sino la presentación de un cierto estado, que no produce el efecto de rigidez –unos pocos cuadros religiosamente ortodoxos, completamente organizados en torno a un eje simétrico, constituyen la excepción y confirman la regla– en la medida en que los colores delicados, aplicados en veladuras, crean sutiles transiciones que vivifican la imagen y hacen que parezca como animada por la respiración³. Este entramado del cuerpo del color en el contexto de un orden pictórico que difunde serenidad impulsa el tránsito desde la profundización al abandono en la contemplación, lo que supone un acto absolutamente meditativo, tanto si se le quiere conceder la posibilidad de una experiencia de lo trascendente como si no. Una última razón, posiblemente ignorada por el propio Friedrich, de la ausencia de firma en sus cuadros al óleo, podría encontrarse en el hecho de que acaba dando a cada cuadro una forma única gracias a sus inusuales condiciones de ordenación pictórica –unas condiciones que contradicen absolutamente los principios clásicos de la composición, pues recurren a la figura del cuadro, no a su contenido–, y esa forma única constituye la declaración de que el cuadro procede de Friedrich y de nadie más, al menos para quien haya experimentado alguna vez esos principios de ordenación.

Completamente distinto es el caso de los dibujos, que llevan numerosas anotaciones. Evidentemente, sólo los estudios, pues

en los *bildmäßigen* (dibujos pictóricos), acuarelas o gouaches, ocurre lógicamente como con los óleos. La gran mayoría de los estudios –en total podría haber unos 1000 dibujos de Friedrich– contienen la datación precisa del día, y la mayor parte incluyen, junto con esa datación, una indicación del lugar, para documentar en qué localización natural fue realizado el dibujo. Y es que los estudios son como registros hechos con continuidad de determinadas vistas de paisajes, espacios, plantas, riscos, naves, barcas, que Friedrich tenía directamente ante sus ojos. Y, mientras los registraba, intentaba retener esos objetos con todas las condiciones con las que los había presenciado. Se anotaba el ángulo de visión, las relaciones de luz y sombra, la lejanía, la perspectiva inferior o superior, el tamaño y las relaciones de tamaño y, ocasionalmente, también el colorido –y ello incluso por medio de anotaciones complementarias⁴ para las que Friedrich, en pocos años, desarrolló un sistema valedero para las que fueran llegando-. Y es que los estudios de Friedrich son puros dibujos a lápiz, en su mayor parte muy limitados a la anotación de la silueta de los objetos y detalles de paisaje. Hay sombreados, alguna que otra zona oscura, pero no se señala mucho más que el núcleo, la estructura de los objetos.

Las láminas de estudios, en buena parte dibujos pertenecientes a cuadernos, fueron guardadas por Friedrich para ser eventualmente utilizadas más adelante. Es decir, por lo general no fueron pensadas con vistas a una obra pictórica determinada y previamente planeada. No son propiamente dibujos preparatorios, sino que sirven de material de estudio, a menudo utilizado años más tarde en caso de necesidad. Friedrich utiliza esta reserva de materiales según el sistema de unidades de montaje. Aquí reutiliza el terreno de un paisaje, allá un risco, un árbol o grupo de árboles, algunas plantas, barcas, algunas veces sueltos, otras veces varios en una constelación determinada, pero siempre en lo posible inalterados en relación al registro original. Friedrich abandona pronto la mera producción de *vedute* que, en forma de láminas en sepia de gran formato, le había procurado tanto éxito a partir de 1800, y con las que se había insertado en la tradición de la pintura sajona de *vedute* de un Adrian Zingg, de cuyo taller salieron muchos grandes dibujos en sepia con motivos de la Suiza sajona, de las montañas de Bohemia, del Riesengebirge, pero también de Dresde y sus alrededores, unos dibujos producidos por él mismo y un grupo de alumnos talentosos. Pero aquel taller se ocupaba también de la impresión gráfica de esos motivos, en su mayor parte iluminados después a mano y, como copia indistinguible

del original, una sepia para bolsillos menos pudientes⁵. Durante algún tiempo, Friedrich también proveyó este mercado, y más tarde mandó hacer impresiones gráficas de algunas de sus primeras láminas, sobre todo de vistas de la isla de Rügen⁶.

Pero a partir de 1806-1807 Friedrich pasó a la pintura al óleo, y en los cuadros al óleo descartó inmediatamente el carácter de las *vedute*, y ello en varios sentidos. Desde luego, los óleos seguirán mostrando lugares y motivos identificables, pero cada vez más combinarán diferentes motivos, incluso de contextos completamente distintos. Y el nuevo contexto resultará de principios de ordenación abstractos, previos, relativos a la superficie pictórica. Con todo –y no es posible acentuarlo de un modo suficientemente enfático, también porque contradice rotundamente la concepción clásica del arte y la composición–, lo decisivo aquí es el hecho de que las partes del paisaje insertadas en la composición, los objetos individuales, e incluso las partículas tomadas de los estudios, mantienen la forma en la que fueron registradas originariamente. Puede haber alguna variación, pero sólo y con relativa excepcionalidad en dos aspectos: las ramas de los árboles pueden alargarse un poco para ajustarse a las exigencias del cuadro, y los objetos pueden aumentar sus proporciones. Pero en su apariencia básica se mantienen idénticos: en el caso de los árboles, con todos sus intrincados entrelazamientos de ramas; en el de grupos de árboles, la relación de cada uno de los árboles con los demás; igualmente se mantiene la perspectiva superior e inferior, así como las divisiones de luz y sombra. Y Friedrich es muy exacto: incluso cuando se trata del entramado de raíces de un árbol, éste debe ser el que corresponde en concreto a la especie de árbol de que se trata. Y para poder recordar todo esto –incluso después de mucho tiempo– a la hora de utilizarlo, los estudios llevan sus anotaciones.



A partir del momento en que Friedrich empieza a pintar al óleo, comienza a desarrollar su sistema de designación para sus estudios. Este sistema será definitivamente elaborado entre 1806-1807 y 1810, desde *Túmulos en la nieve* o *Estampa de verano con pareja de amantes*, hasta *Monje junto al mar* y *Abadía en el robledal*. Nos referiremos en primer lugar a los tipos fundamentales de anotación; a continuación se señalará el momento probable de cada primera aparición; finalmente, se ilustrará cada tipo por medio de un ejemplo adecuado de entre las obras presentes en la exposición de Madrid, explicando no sólo qué función cumple cada anotación en relación a su uso en el posterior cuadro, sino sobre todo qué consecuencias tiene este modo de proceder con los estudios cara al sentido que Friedrich quiere dar al cuadro.

¶ A PARTIR DE 1806, aparecen por primera vez indicadores de color en un cuaderno de dibujos de Oslo⁷. Esto es relativamente típico, pues otros autores hacen algo parecido. El nombre del color, en caso de que haya espacio, es colocado en el lugar correspondiente en el esbozo, o, en el caso de partes muy pequeñas, es señalado en la lámina con un signo, por lo general una pequeña cruzcita. Los signos se repiten –normalmente– en el borde inferior, seguidos del nombre del color. Por muy habitual que sea esto, Friedrich parece seguir la indicación de una fuente determinada, a la que deberemos referirnos más de una vez a continuación.

¶ A PARTIR DE 1807, otra vez en un cuaderno de dibujos de Oslo datado ese año, aparece en muchos esbozos una línea horizontal y junto a ella la palabra “Horizont” (Horizonte)⁸. Cuando se trata de un paisaje amplio, especialmente marino, esto no nos extraña. Pero precisamente el cuaderno de dibujos de Oslo está dedicado en gran parte a simples estudios de árboles, y encontrar una señal del horizonte junto a un árbol, es, por lo menos, inusual. Pero Friedrich va incluso más lejos. Junto a una simple raíz, junto al simple nacimiento de un tallo, junto a un risco o un despeñadero, que no permiten perspectiva alguna, la presencia de esta señal resulta realmente sorprendente⁹. La referencia al horizonte es la señal más habitual en los dibujos de Friedrich en términos absolutos.

¶ A PARTIR DE 1808, como resultado de un viaje de estudios al norte de la Bohemia, durante el que Friedrich anotó vistas de regiones montañosas, encontramos cifras en los dibujos¹⁰. Tradicionalmente se supuso que se trataba de indicaciones de color. Parecía evidente, puesto que muchos artistas antes que Friedrich lo habían hecho así. Pero en ese caso debía haber en algún lugar una leyenda que asignase determinados colores a dichos números, y no se encontró ninguna. Además, dos hechos contradicen la posibilidad de que pudiera tratarse de indicaciones de color. En primer lugar, como ya hemos señalado, Friedrich anota la indicación del color literalmente en el dibujo, y en segundo lugar, ocasionalmente aparecen indicaciones de números que no representan los números del uno al diez o al doce, sino que, en saltos de decenas, llegan hasta el número cincuenta¹¹. No puede tratarse simplemente de indicaciones de color. Parece evidente que, con las indicaciones numéricas, Friedrich señala relaciones de distancia. Precisamente, en la estratificación de montañas alejadas y los fondos de paisaje tiene sentido establecer dichas relaciones. Pues los simples bocetos de Friedrich no pueden por sí mismos hacer visibles estas relaciones, los grados de alejamiento y, sin

embargo, al utilizarlos para un cuadro al óleo, una sepia o una acuarela, estas relaciones deben hacerse visibles: en cuanto perspectiva aérea que hace decaer la intensidad de los colores de delante hacia atrás, hasta la ocasional pérdida total del color y hasta que se desdibujan los límites de los objetos. Y en esa medida, las indicaciones numéricas sí que tienen algo que ver con los colores: dan indicaciones acerca de la intensidad del color, de la gradación de la tonalidad¹².

¶ A PARTIR DE 1810 se encuentran datos que fijan con mayor exactitud la relación del artista con su objeto. Ocasionalmente se encuentran palabras como “Mittelgrund” (zona intermedia) o incluso “halb Mittel-halb Vorgrund” (mitad intermedia-mitad primer plano), con lo que Friedrich pretende indicar que aquello que ha esbozado no se encuentra inmediatamente ante él, sino que fue contemplado a una cierta distancia. Sin embargo, es más importante el hecho de que si sólo aparece la palabra “Vorgrund” (primer plano), entonces aparece normalmente unida a una larga línea horizontal, que cierra el dibujo hacia abajo¹³. Y es aquí donde debemos suponer que esa línea marca la frontera en la que se encuentra el dibujante y desde la cual esboza el paisaje. Pero no contento con ello, Friedrich combina a menudo esta línea básica con otra extensa indicación de magnitud y relación: inserta arriba y abajo líneas verticales que limitan con pequeñas rayas transversales que indican el tamaño de una figura adulta en el paisaje¹⁴. Ocasionalmente, aparecen también otras líneas de ese tipo, escalonadas diagonalmente y decreciendo en tamaño, de manera que el artista sabe qué tamaño tiene una persona en el lugar marcado en cada caso. De lo que se trata aquí, mucho más aún que en el caso de las estratificaciones señaladas con números en el espacio, es de la proyección de lo visto por el artista u observador. Y también aquí puede decirse que Friedrich, en el desarrollo de su manera de realizar esbozos, sigue una guía bien determinada.

Se trata de los *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes* de Pierre-Henri Valenciennes, publicados en París en 1799-1800, en el año VIII de la era revolucionaria y –dato obviado durante mucho tiempo–, ya en 1803 traducidos al alemán, en dos volúmenes, bajo el título completo de *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv für Zeichner und Maler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Malerey überhaupt, und der Landschaftsmalerey insbesondere. Aus dem Franz. übers. und mit Anmerk. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier* (Guía práctica de perspectiva lineal y aérea para dibujantes y pintores. Junto con consideraciones sobre el estudio de la pintura en general y de la pintura paisajística en particular. Traducido del francés y aumentado con anotaciones y añadidos de Johann Heinrich Meynier).¹⁵

La edición francesa del tratado de Valenciennes comprende más de 600 páginas, las últimas 200 dedicadas a la pintura de paisaje, y contiene un anexo con 36 tablas de construcción para la solución de problemas de perspectiva y espacio. Si se lee el imponente texto en su totalidad, se encuentra, tanto en la parte dedicada a la perspectiva como en la del paisaje, una gran cantidad de indicaciones que pudieron resultar de gran utilidad a Friedrich. De las cuatro formas de anotación que hemos nombrado, tres remiten directamente a Valenciennes: de lo único que no habla él es de los números como modos de indicar las relaciones de distancia. Pero esto está más que compensado por las numerosas indicaciones de Valenciennes en torno a la perspectiva aérea, que evidentemente Friedrich estudió con mucha atención. Las observaciones de Valenciennes, sobre la niebla por ejemplo, condujeron directamente a invenciones pictóricas por parte de Friedrich. Las cosas que emergen en medio de la niebla parecen –sobre todo si no hay ninguna medida de comparación– mayores de lo que realmente son¹⁶. Esto se puede observar en uno de los primeros cuadros de Friedrich, compuesto ya en 1807, el cuadro vienés *Niebla*, en el que un velero y una barca de remos emergen de la niebla y no se puede percibir su relación espacial con la aún clara franja de la orilla¹⁷. El motivo de este irritante efecto óptico es fácil de señalar: percibimos lo borroso como muy alejado y, si aparece más cerca, lo percibimos como enorme, pues lo situamos espacialmente en un punto más profundo.



Valenciennes describe también la experiencia que se tiene en las montañas de que la parte superior de una montaña surge de entre la niebla, mientras que la parte inferior –en la cual según nuestra experiencia queremos anclar el objeto a la tierra, para que le sea asignado su lugar en el espacio respecto a nosotros– está aún completamente oculta por la niebla¹⁸. La cumbre de la montaña parece flotar de forma irritante sobre ningún lugar: Friedrich nos sorprende con esta representación en su *Niebla matutina en la montaña* de Rudolstadt, datada en 1808, donde utiliza la aparición de lo irreal –aunque reproduce adecuadamente el fenómeno natural– para conseguir que la

montaña, coronada por una cruz diminuta, parezca pertenecer a otra esfera distinta¹⁹. Gracias a la cruz, el fenómeno alcanza un cierto carácter de revelación, o dicho de otra manera, la cruz puede referirse a la esperanza del más allá. Además, Valenciennes describe cómo la niebla absorbe y transforma el color, dependiendo de si el cielo está completamente cubierto o si el sol está empezando a traspasar la niebla dándole con ello un tono amarillento²⁰.

En su conocido y a menudo citado capítulo sobre la creación de estudios al óleo en el caso de un cambio atmosférico relativamente brusco, le interesaba el hecho de que “la naturaleza sea pillada en el acto”²¹, como se dice en la traducción alemana. Pues la luz y la sombra se transforman incesantemente en la naturaleza, de forma que, con un tiempo medianamente estable, el esbozo al óleo frente a la naturaleza debería estar listo a lo sumo en dos horas, mientras que, con un tiempo inestable, media hora puede ya ser demasiado²². Si el fenómeno no puede retenerse con suficiente rapidez, Valenciennes aconseja, ya en el capítulo sobre la perspectiva aérea, realizar un somero dibujo a lápiz y escribir sobre él los nombres de los colores²³. Friedrich sigue esta recomendación, sobre todo en el caso del más fugaz de todos los fenómenos: las nubes. En el cuaderno de dibujos de Oslo, que aparentemente fue utilizado por Friedrich entre 1806 y 1808, se encuentra, en la última parte, una serie completa de estudios de nubes, con referencias al color: en superficies mayores, la indicación del color aparece sobre el cuerpo de las nubes, que generalmente aparece sombreado, mientras que en los pequeños espacios intermedios figura una crucecita, que en la leyenda es sustituida por una indicación de color. Una de las láminas está datada en 1807, y las otras pueden agruparse en torno a esa fecha²⁴.

Pero más importante aún para Friedrich son las anotaciones de Valenciennes sobre la disposición de la perspectiva espacial. Ya en los conceptos preliminares, Valenciennes declara sin ambages:

En cada anotación de perspectiva y para la aplicación de las reglas de perspectiva, hay que trazar desde el principio tres líneas sobre la superficie del cuadro [...] La primera de esas líneas es la línea de tierra o línea de base, que constituye la línea más baja del cuadro y que corre paralela a la línea del horizonte. La segunda es la línea de horizonte, que siempre hay que considerar a la altura del ojo. La tercera es la línea vertical, que es una línea perpendicular que divide el cuadro en dos partes iguales, y que atraviesa la línea de horizonte en ángulos iguales, cayendo hasta la línea de base. El punto de contacto en el que se cruzan la línea vertical con la línea de horizonte, es llamada en la perspectiva “Augpunkt” (punto del ojo)²⁵.

Es muy significativo el hecho de que

Friedrich asuma el procedimiento de señalar previamente la línea de horizonte y la línea de base, pero en absoluto la línea vertical, aunque, como veremos, durante un tiempo marca expresamente el punto de del ojo con dos pequeños círculos insertos uno en el otro, y además anota al lado “Augpunkt”. La línea vertical falta porque Friedrich no quiere construir la totalidad del espacio del paisaje según la perspectiva central; a menudo, en sus obras, entre el fondo y el primer plano hay un hiato inserto conscientemente, por medio del cual se marcan dos esferas separadas que podemos concebir como pertenecientes a dos ámbitos de realidad distintos, como referencias al más acá y al más allá, pero quizá también sólo a lo que está en este lado y a lo que está al otro lado. Depende del espectador superar mentalmente dicho hiato. Valenciennes apunta también a la dificultad de determinar la línea de horizonte, y aquí encontramos la explicación de las indicaciones de horizonte que hace Friedrich incluso en simples estudios de árboles o rocas. Valenciennes escribe: “para el principiante, hay otra dificultad más: la de determinar el horizonte. En realidad, nada hay más fácil

cuando uno se encuentra a la orilla del mar, pues ya dijimos que el horizonte es esa línea que separa visualmente el cielo del mar, y esa línea está siempre a la altura de nuestros ojos. Pero en tierra firme, la cuestión es más difícil; pues por muy llano que parezca el suelo, la línea que lo separa del cielo siempre está más alta que el verdadero horizonte. Así pues, si se busca la verdadera altura del horizonte, incluso en medio de montañas o entre ciudades y bosques, hay que señalarlo con el pensamiento, hay que señalar la línea de visión que, igualada con la superficie de la tierra, parte de nuestros ojos y llega al horizonte, siendo interrumpida por las montañas, casas o árboles que se encuentran en el camino”²⁶.

En una sección posterior, en el capítulo 6, párrafo 4, Valenciennes da cuenta de un “método abreviado”: “Hallar el nivel de las figuras en un paisaje cuyo primer plano es más alto que el nivel en que se encuentran esas figuras”²⁷. Este párrafo viene acompañado de una tabla demostrativa (Fig. 1) que propone una forma relativamente simple de calcular el tamaño de las figuras en el espacio del paisaje²⁸. En él, las figuras son colocadas oblicuamente de un modo gradual, indicadas por medio de unas rayas verticales, delimitadas arriba y abajo, dibujando a veces sobre la línea una figura humana: también esto se encuentra en las obras de Friedrich, quien, además, significativamente renuncia a las auténticas líneas de construcción de perspectiva, porque no le interesa una

representación sistemática del espacio, sino sólo la relación de tamaño entre las figuras representadas. Friedrich también anota si las figuras alcanzan la línea de horizonte o se encuentran debajo de ésta, y también habría que señalar otros préstamos menores de Valenciennes: por ejemplo, cuando se coloca en la esquina superior del cuadro la insinuación de un rayo que se ensancha progresivamente, que sirve para indicar el ángulo de la luz –y en el caso de Friedrich también la dirección del viento–, algo con una larga tradición en el arte²⁹. Al colocar el haz de luz, Friedrich se cuida de anotar además la palabra “Licht” (luz) entre las líneas del rayo³⁰. Con lo dicho podría resultar evidente que Friedrich sigue ampliamente a Valenciennes en su praxis profesional y que incidentalmente la modifica a su gusto, pero veamos en detalle el modo de proceder de Friedrich con claridad en seis dibujos de la exposición. Sólo en un caso es posible recorrer el camino completo desde el dibujo hasta el cuadro, pero el ejemplo es suficientemente ilustrativo.

¶ *Estudio del castillo de Stolpen* (Cat. 6, Fig. 2). Este dibujo es la vista sur de la Torre

Fig. 1. Delettre, *Representación esquemática de la perspectiva reducida en figuras a distancias diferentes*, en Pierre-Henri de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique, à l'usage des artistes*. París, 1799/1800, lám. XXXV Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 2. Caspar David Friedrich. *Estudio del castillo de Stolpen*, 27 de agosto, 1820. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. (CAT. 9)



de San Juan del castillo, en la que estuvo encarcelada la condesa Cosel. En primer plano aparece la ruina de la Torre de Seiger, posteriormente reconstruida. Lo que sorprende es el hecho de que Friedrich no señale expresamente que el castillo de Stolpen –y es por lo que es famoso– está construido sobre una gran roca de basalto. Apenas se puede reconocer que los dos fragmentos de piedra en primer plano son cilindros de basalto. Importante para nosotros son las indicaciones de Friedrich en este dibujo datado con toda certeza el 27 de agosto de 1820. Encontramos muy baja la línea de horizonte, acompañada de la palabra “Horizont” (horizonte), y justo debajo la línea de base y sobre ella, en el centro, la anotación “Vorgrund” (primer plano), para que no quepa la menor duda de que el artista que reproduce la imagen ha estado justo ahí, lo que sólo es posible si la roca cubierta de hierba se precipita abruptamente, lo que de hecho ocurre, si conocemos aquel sitio. De este modo –y ésta es otra consecuencia de esa premisa– Friedrich ve el castillo desde un ángulo tremendamente bajo. Así que la Torre de San Juan se le presenta demasiado alta en comparación con la elevada Torre de Seiger, hecho que el propio Friedrich anota debajo de la línea de base: “die Thürme zu hoch” (las torres, demasiado altas). En el bloque de basalto de la derecha se encuentran tres líneas verticales en una abreviatura espacial, delimitadas arriba y abajo.

La primera y mayor tiene además al lado la inscripción “Mensch” (hombre). Los trazos de personas mostrados aquí en abreviatura sólo son posibles en tal situación del horizonte si el área desde la primera a la tercera línea vertical se interpreta en un sentido ascendente. De este modo, hay que decir que Friedrich hace indicaciones precisas en lo que concierne a las condiciones en las que se registró el objeto, mientras que no se las arregla del todo con la perspectiva. La muralla defensiva, sensiblemente acortada, que tiene dentro unos arcos redondos, no marca la distancia con respecto a la torre de un modo convincente, precisamente porque la Torre de San Juan se presenta demasiado grande. Aquí renuncia Friedrich –de un modo totalmente típico en él– a una estricta construcción en perspectiva, como se puede decir también que renuncia lo más posible a un orden arquitectónico espacialmente muy reducido. Friedrich prefiere extender las cosas en la superficie, lo que favorece el registro meditativo de los objetos.

¶ *Estudio de un roble* (Cat. 30, Fig. 3). El dibujo de Núremberg de 1809 es, como pronto se supo, el esbozo de un árbol del conocido cuadro *Abadía en el robledal* (Fig. 4), pintado en 1809-1810, que forma pareja con *Monje junto al mar*³¹. Una única cosa debe interesarnos ahora de este árbol muerto, pintado el 31 de mayo en Neubrandeburgo en el marco de toda una serie de estudios de robles: la indicación “Eiche das Licht von vorne” (roble la luz desde delante), que se encuentra en la parte superior derecha, acompañada por la inusual firma de Friedrich, como si pretendiera certificar doblemente este particular registro. El roble, que en el dibujo parece más bien de tamaño mediano, se vuelve enorme en el cuadro de la *Abadía*. El dibujo proporciona el modelo para el primer roble a la izquierda de la ruinoso abadía de Eldena, representada en el centro del cuadro, tal y como hoy puede verse en la desembocadura del río Ryck en el Bodden de Greifswald, no lejos del mismo Greifswald. Friedrich sigue al roble en sus ramificaciones hasta donde es posible y añade algunas puntas de rama, que destacan extrañamente a la luz mortecina de la tarde.

Sin embargo, lo decisivo es que el roble, de hecho, también recibe “la luz desde delante” en el cuadro. Debemos representarnos el sol poniente, o ya puesto, a espaldas del pintor que está bosquejando, la oscuridad ya se eleva por el tronco, quedando en la luz sólo la parte superior. Y esto



precisamente es lo que había pretendido el dibujo. Sí, se puede afirmar que este modesto dibujo ha dado a Friedrich la idea fundamental de su cuadro de la abadía. La luz y la oscuridad están separadas entre sí por una leve curvatura con tránsitos evanescentes. Esa leve curvatura –y de esto también se cayó en la cuenta tempranamente– tiene la forma de una hipérbola plana³². En otro lugar he mostrado que la misma definición de hipérbola –cuya carga teológica acentuó sobre todo el teólogo y filósofo Friedrich Schleiermacher, con quien Friedrich estaba familiarizado– señala al infinito, y que en la matemática romántica se convierte directamente en una metáfora ideal de lo divino, con fuerza demostrativa: los brazos laterales de la hipérbola se acercan infinitamente a su correspondiente asíntota, sin alcanzarla nunca. Esto parece conducir al corazón mismo de la (vana) nostalgia romántica de unificación con lo divino, expresado en la lejanía infinita³³.

Pero esto no es suficiente. La abadía misma con sus grandes ventanas de arco

alancetado marca el eje central vertical del cuadro, los dos robles a su derecha y a su izquierda se encuentran con sus ramas directa y exactamente sobre las líneas verticales de la “proporción áurea”, de la relación entre partes que ya en el siglo XVI Luca Paccioli había denominado “Divina Proportione”, y que se tenía por bastante satisfactoria desde un punto de vista estético. También las ramas de la hipérbola están sujetas a esa proporción de medida en tanto que, a izquierda y derecha, alcanzan el borde del cuadro exactamente a la altura de la horizontal inferior de la proporción áurea³⁴. De este modo, en este cuadro el orden es realmente absoluto y lleno de referencias al más allá, algo de lo cual, según la convicción de Friedrich, el hombre sólo puede barruntar algo en su tránsito por la muerte.

¶ *Grupo de abetos* (Fig. 5), datado el 1 de julio de 1812. Lo analizaremos sólo superficialmente. El grupo de abetos es un poco grande para la extensión de la lámina. Por ello Friedrich se siente obligado a anotar por partida doble que eso es así. Arriba a la izquierda pone: “nicht höher” (no más alto). Así pues, aunque las ramas alcancen el borde, todo está dentro del dibujo. Por el contrario, a la derecha pone, si lo leo correctamente: “Vorgrund nicht ein ganzes Bild” (primer plano no un cuadro completo). Es obvio que Friedrich, con esta anotación algo críptica, pretende decir que abajo

Fig. 4. Caspar David Friedrich. *Abadía en el robledal*, 1809–1810. Óleo sobre lienzo. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlín.

Fig. 3. Caspar David Friedrich. *Estudio de un roble*, 5 de mayo, 1809. Lápiz sobre papel vitela. Germanisches. Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Nürnberg. (CAT. 30)

Fig. 5. Caspar David Friedrich. *Grupo de abetos*, 1 julio, 1812. Lápiz. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde.



no hay suficiente espacio para señalar la línea de base, de modo que desde el dibujo mismo no se puede distinguir exactamente dónde, a qué distancia del grupo de árboles se hallaba el artista. Esta suposición se ve confirmada por el hecho de que Friedrich ha dibujado, muy por debajo del centro del grupo de árboles, dos minúsculos círculos entrelazados, con la palabra “Augpunkt” (punto del ojo) al lado. Así, el déficit de la línea de base se ve compensado, pues de este modo podemos imaginar la altura de los ojos del artista.

¶ *Rocas, caserío y helechos* (Cat. 51, Fig. 6). Este maravilloso dibujo se compone de dos partes: la inferior muestra el mencionado caserío en un amplio grupo de árboles y estudios de helechos, y para completar el título, las raíces se encuentran abajo a la derecha, llevando la inscripción literal de “Tannenwurzeln” (raíces de abetos). Ambas partes están datadas el 13 y el 15 de junio respectivamente y falta la indicación del año; aunque es más que probable que el dibujo fuera realizado entre 1808 y 1810, tenemos muchos datos para pensar que fue en 1810. Sólo nos interesa aquí la parte superior del dibujo, que contiene una amplia serie de indicaciones. Se muestra una roca rodeada de abetos, colocada desde una perspectiva relativamente inferior, pues la línea de horizonte acompañada de la palabra “Horizont” está marcada, al igual que el punto del ojo, con un diminuto círculo y con la palabra “Auge” (ojo), y ello

a los pies de la roca principal, que parece la cabeza de un león. Ligeramente encima de la mitad y a la izquierda del punto del ojo, se encuentra la línea vertical, cerrada arriba y abajo, que hace de personaje, y cuyo tamaño manifiesta que la roca no estaba demasiado lejos del artista que dibujaba. A los pies del risco, abajo a la derecha y sobre la superficie desnuda, se puede leer “Weg von durren Nadeln roth” (camino de hojas secas rojo), y finalmente, a la derecha de todo, se encuentran dos minúsculos círculos y dos cruces minúsculas. Si se mira con atención, se trata incluso de tres, y arriba a la derecha aparece, referido a las crucecitas, “etwas tiefer” (algo más profundo), y al círculo de abajo “noch tiefer” (más profundo aún). Si se reflexiona un instante, resulta evidente lo que Friedrich ha podido querer decir con esto: puesto que el dibujo está dividido en dos partes por medio de una línea complementaria, obviamente no había suficiente espacio para situar más profundamente las pequeñas rocas en las que están colocadas las crucecitas. Primero anota Friedrich que deberían encontrarse “algo más profundas”, pero luego se da cuenta de que no se encontraban “algo más profundas” y entonces

añade una segunda indicación.

Tanta precisión puede parecernos completamente absurda, pero no se debería minusvalorar este compromiso absoluto de Friedrich con la naturaleza. No se trata de mera corrección, sino de que, según la convicción luterana, incluso lo más pequeño y humilde de la naturaleza, hasta el tantas veces citado grano de arena, representa una creación de Dios y, según dicha convicción, ha encontrado su lugar en el mundo según el plan de Dios, igual que el hombre. Por eso, todo tiene el mismo derecho de mostrarse y todo da testimonio del sabio decreto de Dios en el lugar que ha sido pensado para él.

¶ *Nasas de pesca, redes y rocas* (Cat. 60, Fig. 7), una lámina doble de un cuaderno de dibujos de 1815, en Oslo. Respecto a esta lámina, hagamos breve mención del predominio de la palabra “Horizont”. En el lado derecho de la lámina se encuentran unas nasas, dibujadas unas sobre otras en cuatro capas. En la lejanía, al otro lado del agua que hay que imaginar –en el lado izquierdo está señalada expresamente el agua en dos ocasiones–, se sugiere débilmente una línea de costa. Podemos suponer que Friedrich, durante su excursión en 1815 por la isla de Rügen, ve una ensenada, pero en este caso no mira, como hizo otras muchas veces, desde Witte [o Vitte o Vitt], que está al norte de la isla de Rügen, hacia el cabo de Arkona, sino más bien desde Ruschvitz hacia Tromper Wiek; o quizá Friedrich esté otra vez en el camino



de vuelta hacia Greifswald. De igual modo, se coloca regularmente la referencia al horizonte, de forma que las nasas se puedan poner en relación con el lejano espacio del paisaje. En la segunda capa de arriba, las típicas piedras rocosas de Rügen, que se encuentran en la orilla de la playa en aguas poco profundas, están indicadas como una franja, de manera que con ello se señala también la línea de base.

■ *Dos estudios de paisaje (Paisajes del Mittelgebirge)* (Fig. 8), datado, entre ambas vistas paisajísticas, el “den 25^{te} Juni 1811”, de modo que han sido compuestos durante la excursión por el macizo de Harz que Friedrich hizo en compañía del artista Gottlob Christian Kühn. En su doble redacción, ambos pueden documentar que los números funcionan como señales de los distintos estratos del paisaje. En el dibujo superior, encontramos en la colina, desde atrás hacia adelante, los números 3 hasta el 9. La posición del pintor podemos representárnosla en el 10. En el detallado dibujo inferior encontramos tres cosas: números desde el 2 hasta el 8 (como tal debemos leer el lazo que aparece abajo), una gran señal que domina

el horizonte y que representa una persona por medio de la habitual línea vertical, delimitada arriba y abajo, así como pequeñas crucecitas en medio, entre el fondo y el primer plano, en el estrato del paisaje señalado con el “4”, crucecitas que se desvanecen en el primer plano a la izquierda, donde encontramos las palabras “Felder gelb” (campos [sic] amarillo) y “Wiese” (pradera). El dibujo inferior puede aclarar especialmente bien que desde el estrato “6”, perteneciente aún al primer plano de la parte superior –y donde se encuentra la indicación de una persona dominando el horizonte– hasta el estrato “5” se desciende de un modo relativamente abrupto, y los objetos parecen sustancialmente más pequeños.

Resumiendo todo lo dicho, se puede decir que Friedrich construye un sistema de anotaciones estrechamente ligado a las premisas de Valenciennes, sistema que le permite utilizar los dibujos en cualquier momento en contextos de composición nuevos, sin violentar lo visto originalmente, de forma que la presencia en el cuadro de los objetos dibujados se da bajo todas las condiciones en las que el objeto fue registrado en su momento, haciendo así justicia a la creación de Dios. Y, con todo y con ello, la nueva escenificación de los paisajes y sus partes en los cuadros puede trascender el sagrado compromiso con la realidad en la medida en que, dentro de un orden estético preestablecido, genera efectos que superan, al menos en la recepción por parte del espectador, lo real.

■ ■ ■
Fig. 6. Caspar David Friedrich. *Rocas, caserío y helechos*, 13, 14 y 15 de junio [1810]. Colección particular. (Cat. 51)

■ ■ ■
Fig. 7. Caspar David Friedrich. *Nasas de pesca, redes y rocas*, c. 7-8 de octubre, 1815. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. (Cat. 60)

■ ■ ■
Fig. 8. Caspar David Friedrich. *Dos estudios de paisaje (Paisajes del Mittelgebirge)*, 25 junio, 1811. Lápiz sobre papel vitela. Staatsgalerie Stuttgart/Graphische Sammlung.



1 Nueva transcripción, edición crítica y detallado comentario del texto que apareció el 13 de octubre de 1810 en las *Berliner Abendblättern* en la versión corregida por Kleist, en Lothar Jordan y Hartwig Schultz (eds.), *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde „Der Mönch am Meer“ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist* (Sensaciones ante el paisaje marítimo de Friedrich. El cuadro de Caspar David Friedrich “El monje junto al mar” contemplado por Clemens Brentano, Achim von Arnim y Heinrich von Kleist) (cat. expo. Fráncfort del Oder: Kleist-Museum). Fráncfort, 2004.

2 Para más detalles sobre los principios de orden de Friedrich y de ensamblaje de sus cuadros, cf. Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion* (Caspar David Friedrich. Estética y religión). Múnich: 2003 (en lo sucesivo, Busch 2003); id., “Friedrichs Bildverständnis” (La concepción del cuadro de Friedrich), en Hubertus Galsner (ed.), *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik* (Caspar David Friedrich. La invención del romanticismo) (cat. expo. Museo Folkwang Essen/Hamburger Kunsthalle, Hamburgo). Múnich, 2006, pp. 32-47.

3 Sobre la técnica de Friedrich cf. Ingo Sander y Hans Peter Schramm, “Beobachtungen zur Maltechnik C. D. Friedrichs”, en Kurt Wettengl (ed.), *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften* (cat. expo. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund). Dortmund, 1990, pp. 75-81.

4 Primera recapitulación de sus formas identificativas, en cuya investigación profundizamos aquí: cf. Busch 2003, pp. 82-101.

5 Un minucioso trabajo sobre Zingg: Sabine Weisheit-Possel, *Adrian Zingg (1734-1816). Landschaftsgraphik zwischen Aufklärung und Romantik*, tesis doctoral. Berlin: Freie Universität Berlin, 2007.

6 Aguafuerte-aguatintas en color de Carl Friedrich Thiele en la serie *Malerische Reisen durch Rügen* (Viajes pictóricos a través de Rügen), publicada en Berlin, 1821.

7 Por ejemplo: Caspar David Friedrich, *Das gesamte graphische Werk*, Marianne Bernhard (ed.). Múnich, 1974, pp. 418-421 (Estudios de nubes), 706 (en lo sucesivo, Bernhard 1974).

8 Bernhard 1974, pp. 457, 459.

9 Bernhard 1974, p. 561 (dibujo de 1812).

10 Bernhard 1974, p. 478.

11 Bernhard 1974, p. 716.

12 Julius Schnorr von Carolsfeld utiliza este mismo procedimiento en sus sepias de tonos graduados del libro de paisajes italianos. Cf. Petra Kuhlmann-Hodick (ed.), “... ein Land der Verheißung”. *Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien* (cat. expo., Kupferstich-Kabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Colonia, 2000, n° 96 (datado en 1826); Werner Busch, “Trennendes und Verbindendes in der Zeichnungsauffassung von Caspar David Friedrich und Julius Schnorr von Carolsfeld”, en *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen*. Dresde, 2001, vol. 29, Beiträge, Berichte, pp. 107 y ss.

13 Bernhard 1974, pp. 518, 548, 557, 559, 564, 703, 707, 714, etc.

14 Ejemplo anterior con la inscripción “Mensch”: Bernhard 1974, p. 515.

15 Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique, à l’usage des artistes, suivés de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*. Paris, An VIII (1799/1800); Ibid., *Praktische Anleitung zur Linear- und Luftperspektiv für Zeichner und Maler. Nebst Betrachtungen über das Studium der Malerey überhaupt und der Landschaftsmalerey insbesondere. Aus dem Franz. übers. und mit Anmerk. und Zusätzen vermehrt von Johann Heinrich Meynier*. Hof, 1803, 2 vols. (en lo sucesivo, Valenciennes 1803).

16 Valenciennes 1803, vol. 1, pp. 242-299 (sobre la perspectiva aérea), pp. 263-267 (sobre la niebla).

17 Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*. Múnich, 1973 (en lo sucesivo, Börsch-Supan/Jähnig 1973), n° 159.

18 Valenciennes 1803, vol. 1, p. 265.

19 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n° 166.

20 Valenciennes 1803, vol. 1, pp. 264 y ss.

21 Valenciennes 1803, vol. 2, p. 29.

22 Valenciennes 1803, p. 30.

23 Valenciennes 1803, vol. 1, p. 271.

24 Bernhard 1974, pp. 414-423.

25 La traducción es nuestra. Valenciennes 1803, vol. 1, p. 23.

26 Valenciennes 1803, pp. 29 y s.

27 Valenciennes 1803, p. 144.

28 Valenciennes 1803, il. 35.

29 Bernhard 1974, p. 416 abajo, esta indicación tiene un sentido evidente en relación con el paso de las nubes con fuerte viento.

30 Bernhard 1974, p. 462, 531; cf. también p. 502 con la señal escrita “Licht von vorne” (Luz desde delante) en una roca de un túmulo.

31 Börsch-Supan/Jähnig 1973, n° 168 (*Monje junto al mar*), 169 (*Abadía en el robledal*); una interpretación detallada de ambos cuadros, incluso atendiendo al dibujo del roble: cf. Busch 2003, pp. 46-81.

32 Llamada así al principio: Willi Wolfardt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*. Berlin, 1924, p. 126.

33 Sobre la interpretación romántica de la hipérbola, especialmente en la aplicación de esta figura geométrica en Schleiermacher y Friedrich cf. Busch 2003, pp. 78, 123-26, 140, 161-169.

34 Sobre la múltiple utilización de la media áurea en Friedrich: Busch 2003, pp. 22-33, 43-45, 76-79, 96 y ss., 101-122, 127 y ss., 154-158, 179, 184, 188.

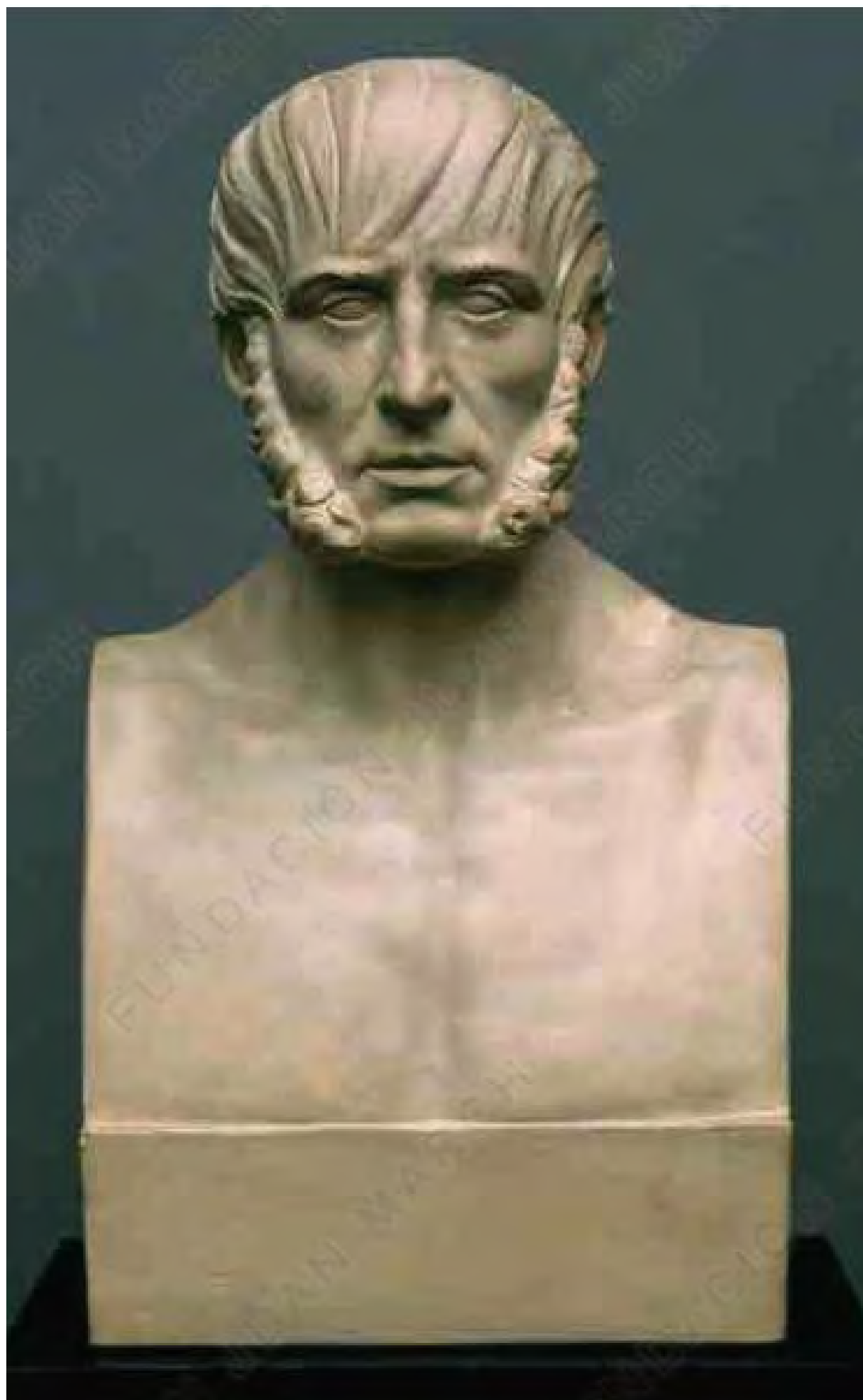
“El auténtico arte
un momento sag
alimentado en un
a menudo es crea
impulso interior,
sea consciente.”

Caspar David Friedrich

se concibe en
rudo y es
a hora santa;
do por un
sin que el artista

Catálogo de obras en exposición

CAT. 1
Gottlob Christian Kühn
(Alemania, 1780-1828).
*Busto de Caspar David
Friedrich*, 1806. Yeso.
59 x 34 x 28 cm.
Staatliche Museen zu
Berlin, Nationalgalerie,
Berlin. Inv. B I 638





CAT. 2
Gerhard von Kügelgen
(Alemania, 1772-1820).
El pintor Caspar David Friedrich, 1806-1809.
Óleo sobre lienzo.
53,3 x 41,5 cm.
Hamburger Kunsthalle,
Hamburgo.
Inv. HK-2670

CAT. 3
Caspar David Friedrich
(Greifswald, 1774 –
Dresde, 1840)
Autorretrato, hacia
1803. Xilografía, según
dibujo de Caspar
David Friedrich,
tallada por su hermano
Christian. 13,6 x 9 cm.
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Basilea. Inv. 1953.153



I. Arquitecturas



Im Hofe zu
am 27. Aug. 1820

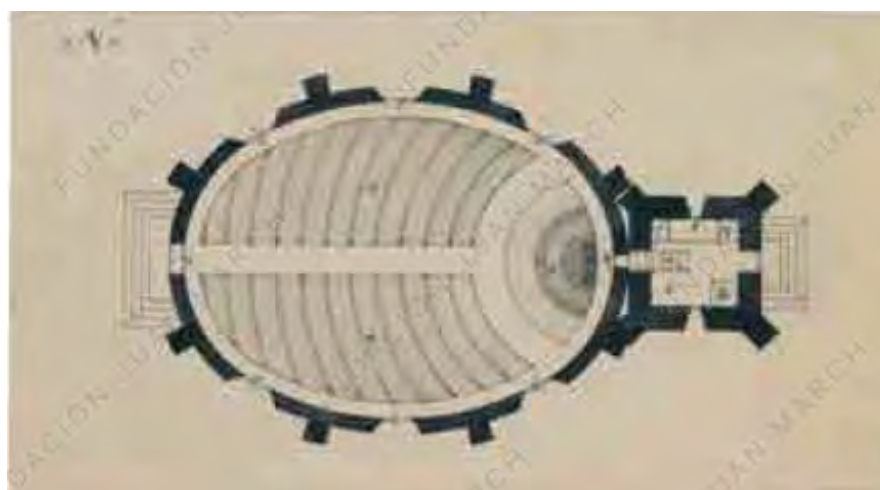
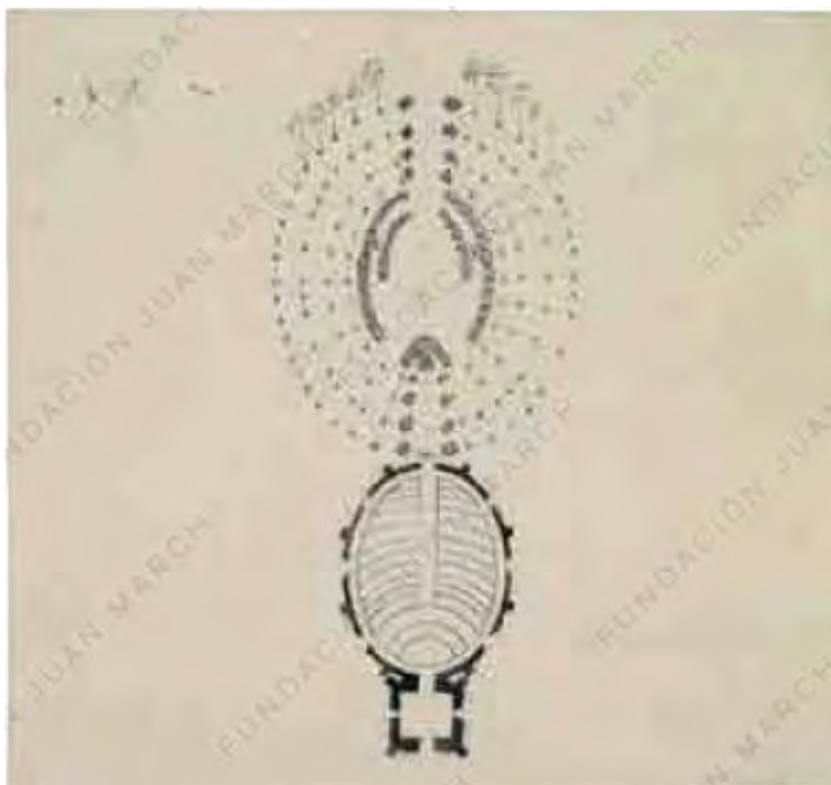


CAT. 4
*Vista general de una
 construcción ovalada,*
 entre 1814 y 1825.
 Acuarela, pluma y tinta
 gris sobre lápiz, sobre
 papel vitela.
 12 x 12 cm.
 Germanisches
 Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung,
 Nürnberg.
 Inv. Hz 3669-38

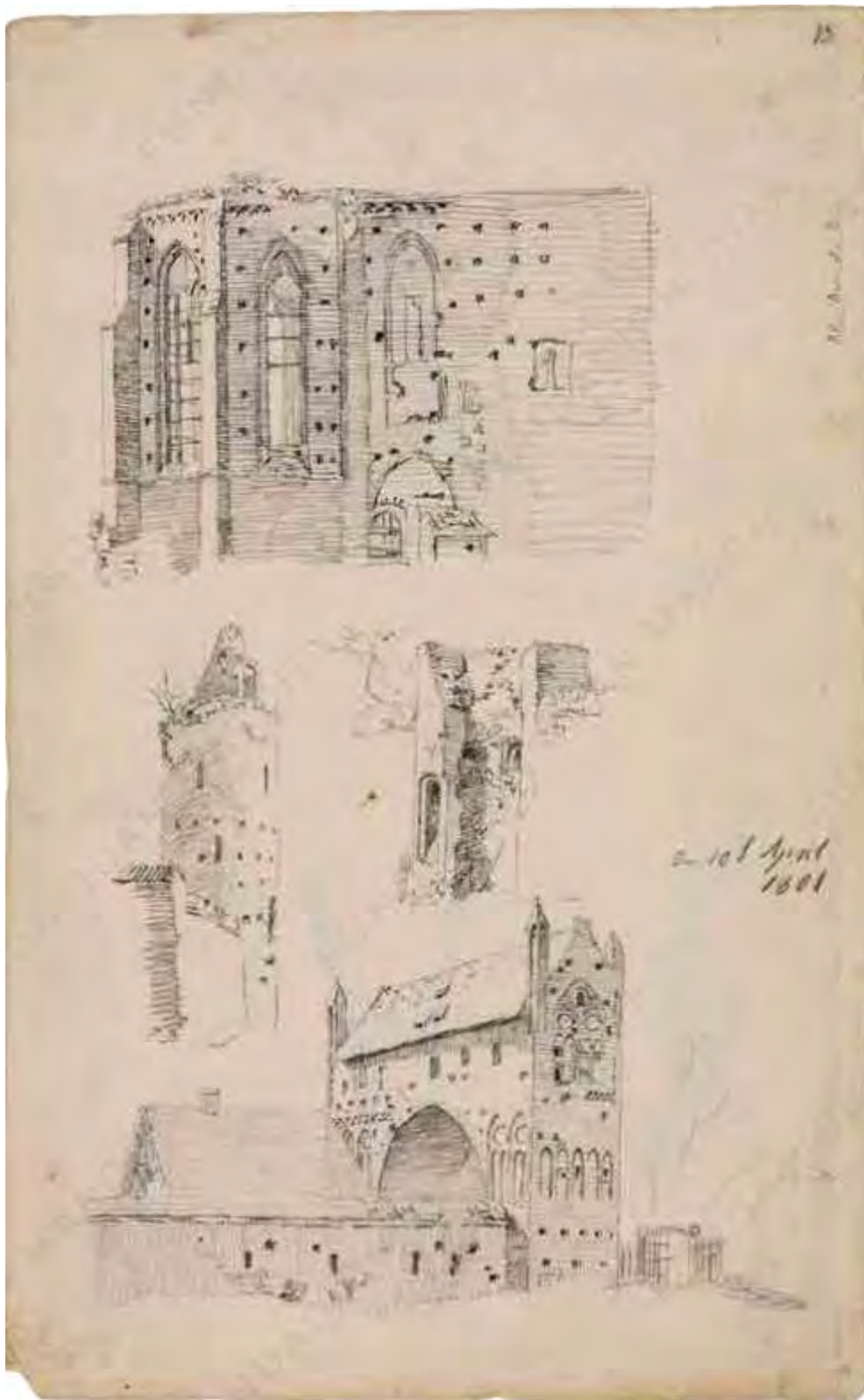


CAT. 5
*Sección de una
 construcción ovalada,*
 entre 1814 y 1825.
 Acuarela, pluma y tinta
 gris sobre lápiz, sobre
 papel vitela.
 8,1 x 12,4 cm.
 Germanisches
 Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung,
 Nürnberg.
 Inv. Hz 3669-40

CAT. 6
Plano de planta de una estructura oval con una torre delante y parque contiguo, entre 1814 y 1825. Acuarela, pluma y tinta gris sobre lápiz, sobre papel vitela.
 11,1 x 11,9 cm.
 Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg.
 Inv. Hz 3669-36



CAT. 7
Plano de planta de una estructura oval con una torre delante, entre 1814 y 1825. Acuarela, pluma y tinta gris, lápiz sobre papel vitela.
 6,8 x 12,4 cm.
 Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg.
 Inv. Hz 3669-37



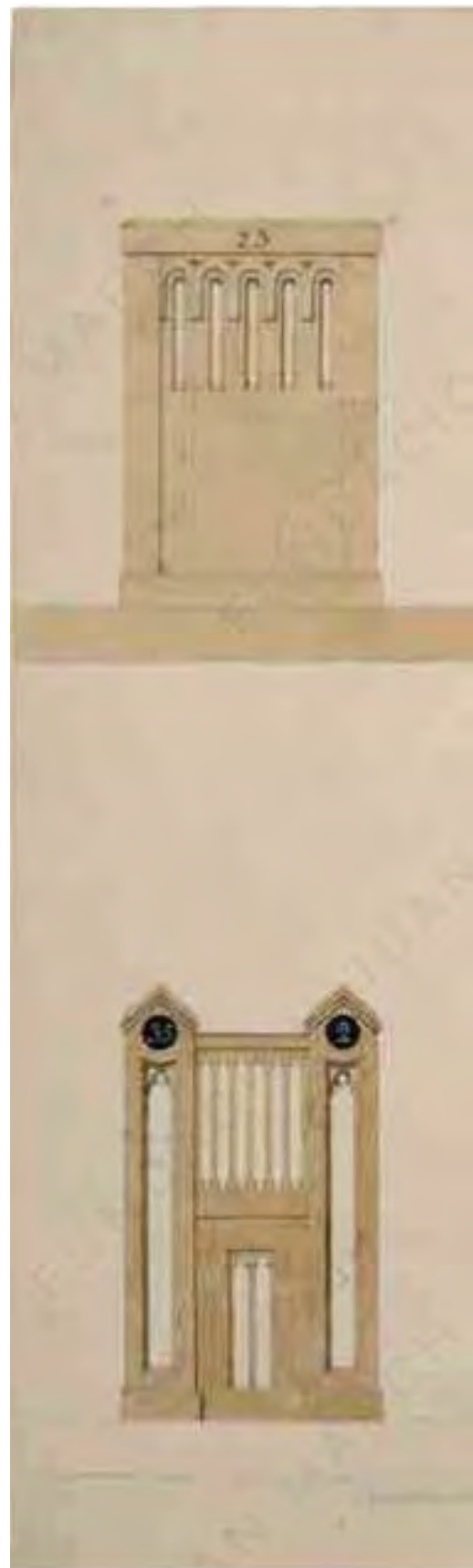
CAT. 8
*Estudios arquitectónicos
 en Neubrandenburg,*
 10 de abril, 1801.
 Lápiz sobre papel
 vitela. 37,6 x 23,7 cm.
 Nasjonalmuseet for
 Kunst, Arkitektur og
 Design, Oslo.
 Inv. NG.KH.B.16007

CAT. 9
*Estudio del castillo de
 Stolpen, 27 de agosto,
 1820. Lápiz sobre
 papel vitela.*
 17,8 x 11,1 cm.
 Nasjonalmuseet for
 Kunst, Arkitektur og
 Design, Oslo.
 Inv. NG.KH.B.16029





CAT. 10
Vista a través de ruinas,
 c. 1798. Lápiz y tiza
 negra sobre
 papel de tina.
 34,4 x 22,4 cm.
 Galerie Hans,
 Hamburgo



CAT. 11
*Diseño para una sillería
 de coro, c. 1817-1818.*
 Acuarela y gouache,
 pluma y tinta gris sobre
 lápiz, sobre papel vitela.
 43,1 x 57,3 cm.
 Germanisches
 Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung,
 Nürnberg.
 Inv. Hz 3669-20



II. Ruinas

4- 18 Mei 1900.



CAT. 13
*Fachada oeste de las
ruinas de Eldena con
horno y granero, después
de 1834. Pincel y tinta
marrón, lápiz, borde
marrón oscuro sobre
papel vitela;*
17,6 x 23,9 cm.
Musées d'Angers.
Inv. MBA 364.40.23





FIG. 1
Invierno, no antes de
 1806 . Óleo sobre lienzo.
 73 x 106 cm. Destruído.
 Antes en Bayerische
 Staatsgemäldesam-
 mlungen, Neue Pina-
 kotheek, Múnich. Inv.
 9675, destruido en el
 incendio del Palacio de
 Cristal de 1931



FIG. 2
*Ruinas del monasterio
 de Eldena*, 13 de
 junio, 1806. Grafito,
 una aguada marrón
 claro. 25,3 x 34,8 cm.
 Desaparecido. Antes en
 la Verein Haus Wettin,
 Colección de Friedrich
 Augustus II. Inv. 99585



CAT. 12
*Ruinas del monasterio
 de Eldena*, enero, 1814.
 Acuarela, pluma y tinta
 gris, trazos de un dibujo
 preliminar a lápiz sobre
 papel vitela;
 15,9 x 16,4 cm.
 Statens Museum for
 Kunst, Copenhagen.
 Inv. KKS GB 6486



CAT. 14
*Ruina del monasterio
 de Eldena*, hacia 1820.
 Lápiz sobre papel vitela.
 24,4 x 35,8 cm.
 Staatliche Museen
 zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlin. Inv. SZ 27





CAT. 15
*Castillo en ruinas en
Tharandt y estudio de
un árbol*, 1 y 2 de mayo,
1800. Pluma y tinta gris
sobre lápiz, sobre papel
vitela. 37,8 x 23,5 cm.

Verso:
*Bosquejo rápido de un
acantilado rocoso y
dos estudios rápidos de
árboles* (pluma y tinta
marrón sobre lápiz).
Kunsthalle Mannheim,
Graphische Sammlung.
Inv. G5842



III. La naturaleza



mm. 9^o Juli' 1890

A. Vistas del campo



CAT. 16
*Estudio de una mujer
tumbada leyendo, estudio
de una vaca y de una
cabeza de caballo*, 6 de
octubre, 1801. Pluma y
pincel y tinta marrón
sobre trazos a lápiz,
aguada, sobre
papel vitela.
18,5 x 11,8 cm.
Kupferstich-
Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Dresde.
Inv. C 1919-71



CAT. 17
*Muchacho dormido
sobre un montículo de
hierba y estudio de un
hacha*, 15 de enero y
28 de febrero, 1802.
Pluma y pincel y tinta
marrón sobre lápiz,
aguada, sobre papel
vitela. 18,1 x 11,6 cm.
Kunsthalle Bremen –
Kupferstichkabinett
– Der Kunstverein in
Bremen. Inv. 1937/596

















Los cuatro gouaches de la Städtische Galerie Dresden que Caspar David Friedrich pintara alrededor de 1802 con diferentes vistas del pago de Plauen constituyen un magnífico ejemplo de los dibujos “a la manera de cuadros” referidos por Helmut Börsch-Supan en el ensayo incluido en este catálogo. Su carácter excepcional, el hecho de que formen una serie cerrada y el que raramente hayan sido mostrados en público en su conjunto nos ha llevado a mostrar los cuatro en el catálogo de obras, a pesar de que, por razones de conservación, dos de ellos (Figs. 3 y 4) no estén presentes en la exposición.

FIG. 3 (pp. 57–58)

El molino nuevo en el pago de Plauen, como pronto c. 1802. Gouache sobre trazos a lápiz, borde negro, sobre papel vitela. 38,6 x 54,5 cm. Städtische Galerie Dresden · Kunstsammlung, Dresde. Inv. 2001/k2

FIG. 4 (pp. 59–60)

El invernadero de Potschappel, como pronto c. 1802. Gouache sobre trazos a lápiz, borde negro, sobre papel vitela. 38,1 x 53,8 cm. Städtische Galerie Dresden · Kunstsammlung, Dresde. Inv. 2001/k3

CAT. 18 (pp. 61–62)

El molino del rey en el pago de Plauen, c. 1802 como muy pronto. Gouache sobre trazos de lápiz, borde negro, sobre papel vitela. 38,6 x 54,6 cm. Städtische Galerie Dresden · Kunstsammlung, Dresde. Inv. 2001/k1

CAT. 19 (pp. 63–64)

El molino de pólvora en el pago de Plauen, c. 1802 como muy pronto. Gouache sobre trazos de lápiz, borde negro, sobre papel vitela. 37 x 55 cm. Städtische Galerie Dresden · Kunstsammlung, Dresde. Inv. 1978/k2





CAT. 20
*Casa de campo en el
bosque*, c. 1797. Pluma
y tinta china y acuarela
sobre trazos de lápiz,
borde gris, sobre
papel de tina.
21 x 27.8 cm.
Galerie Hans,
Hamburgo

CAT. 21
Paisaje de Rügen
con molino de viento,
 16 de mayo, 1802.
 Pluma y tinta marrón
 sobre lápiz, aguada,
 cuadrícula sobre
 papel vitela.
 12,8 x 20,4 cm.
 Kupferstich-
 Kabinett, Staatliche
 Kunstsammlungen,
 Dresde. Inv. C 5711





CAT. 22
Paisaje cerca de Lössnitz,
1800. Pluma y tintas
negra y marrón.
23,7 x 37,9 cm.
Kunsthalle Mannheim,
Graphische Sammlung.
Inv. G439

B. En el valle del Elba



FIG. 5
Vista del valle del Elba,
c. 1807. Óleo sobre
lienzo.
61,5 x 80 cm.
Galerie Neue
Meister, Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Dresde.
Inv. 2197 F



CAT. 26
Pequeño abeto, 14 [abril],
 [1804]. Lápiz y aguada
 pardusca sobre papel
 vitela. 18,4 x 11,9 cm.
 Nasjonalmuseet for
 Kunst, Arkitektur og
 Design, Oslo.
 Inv. NG.KH.B.16031



CAT. 23
Roquedo con árboles, 20
 de mayo, 1799. Pluma
 y sepia sobre lápiz,
 aguada, sobre
 papel de tina.
 23,7 x 18,9 cm.
 Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlín. Inv. SZ 50 recto



CAT. 25
Lago Schinder
(*Hohnstein*), 9 de julio,
1800. Lápiz sobre
papel vitela.
38 x 23,7 cm.
Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe,
Kupferstichkabinett.
Inv. VIII 1375

CAT. 24
*Estudios de dos árboles y
de colada tendida, c. 1799.*
Lápiz sobre papel de tina.
23,8 x 18,6 cm . Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlín. Inv. SZ 46 recto



C. Árboles



CAT. 27
Árbol seco, 26 de mayo,
1806. Lápiz sobre
papel vitela.
27 x 19 cm.
Kupferstich-
Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Dresde.
Inv. C 1927-23



FIG. 6
Túmulo junto al mar,
 c. 1806-1807. Píncel y
 sepia, lápiz sobre
 papel vitela.
 64,5 x 95 cm.
 Klassik Stiftung
 Weimar. Inv. KK 516



FIG. 7
*Cementerio de un
 monasterio bajo la nieve*,
 c. 1817-1819. Óleo sobre
 lienzo. 121 x 170 cm.
 Destruído. Antes en
 Nationalgalerie, Berlín,
 nº 1191. Inv. A II 13,
 ardió en 1945



CAT. 28
Estudio de un árbol,
septiembre 1798.
Lápiz sobre papel de
tina. 26,9 x 21,1 cm.
Colección particular



CAT. 29
Abeto, septiembre 1798.
Lápiz sobre papel de
tina. 27,7 x 22,1 cm.
Kunstmuseum Basel,
Kupferstichkabinett,
Basilea. Inv. 1932.200



CAT. 32
Abeto, 4 de junio, 1813.
 Lápiz sobre papel
 vitela. 19,3 x 12,2 cm.
 Nasjonalmuseet for
 Kunst, Arkitektur og
 Design, Oslo.
 Inv. NG.KH.B.16036

CAT. 31
Estudios de árbol,
 9 y 12 de junio, 1809.
 Lápiz sobre papel
 vitela. 35,8 x 25,7 cm.
 Kunsthalle Bremen –
 Kupferstichkabinett
 – Der Kunstverein in
 Bremen. Inv. 1958/594





CAT. 30
Estudio de un roble,
5 de mayo, 1809. Lápiz
sobre papel vitela.
36 x 26,1 cm.
Germanisches
Nationalmuseum,
Graphische Sammlung,
Núremberg.
Inv. Hz. 4156



CAT. 33
*Estudio de un árbol
muerto,* 6 de octubre,
1815. Lápiz sobre papel
vitela. 18 x 10,6 cm.
Colección particular



CAT. 34
*Estudios de plantas y
tronco de árbol, hacia
1799. Pluma y tinta
gris-negra sobre lápiz,
sobre papel de tina.
18,9 x 24 cm. Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlín. Inv. SZ 44 recto*



CAT. 36
Enredadera de habas,
21 de julio, 1799. Pluma
y tinta gris sobre lápiz,
sobre papel de tina.
23,8 x 18,9 cm.
Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlín. Inv. SZ 58 recto



CAT. 35
*Estudios de plantas y
 hoja*, 26 de junio, 1799.
 Pluma y tinta gris-negra
 sobre lápiz, aguada, con
 pruebas de tinta. sobre
 papel de tina;
 23,8 x 18,9 cm.
 Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlin. Inv. SZ 57 recto



CAT. 37
Estudios de plantas,
26 de junio, 1799.
Pluma y tinta gris
sobre lápiz, aguada,
sobre papel de tina.
23,7 x 19 cm. Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlin. Inv. SZ 61 recto



CAT. 38
Fárfara, 3 de enero,
1807. Lápiz sobre
papel vitela.
18,3 x 17,7 cm.
Kupferstich-
Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Dresde.
Inv. 1919-89

CAT. 39
*Dos estudios de plantas y
estudios de árbol, c. 1799.*
Pluma y tinta gris sobre
trazos de lápiz, aguada,
sobre papel de tina.
18,9 x 23,7 cm.
Staatliche Museen
zu Berlin, Kupferstichk-
abinett, Berlín.
Inv. SZ 63 recto





CAT. 40
Estudio de una planta,
hacia 1799. Pluma y
tinta marrón sobre
trazos a lápiz, aguada,
pincel y tinta gris.
23,6 x 18,7 cm.
Staatliche Museen zu
Berlin, Kupferstichkabi-
nett, Berlín.
Inv. SZ 65 recto



CAT. 41
*Estudio de un cardo y
 estudios de árbol*, 7 de
 julio y 24 de agosto, 1799.
 Pluma y tinta china sobre
 lápiz, aguada.
 23,8 x 18,9 cm.
 Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlín. Inv. SZ 66 recto

CAT. 42
Estudios de una planta,
 7 de agosto, 1799. Pluma
 y tinta negra-gris sobre
 lápiz (p. 4); pluma y
 tinta gris-negra sobre
 lápiz, aguada (p. 1).
 24,2 x 37,8 cm.
 Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlín. Inv. SZ 82 verso





CAT. 44
Estudios de plantas,
 15 de agosto, 1799.
 Pluma y tinta china
 sobre trazos de lápiz,
 sobre papel de tina.
 24,2 x 37,9 cm.
 Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlín. Inv. SZ 87 recto





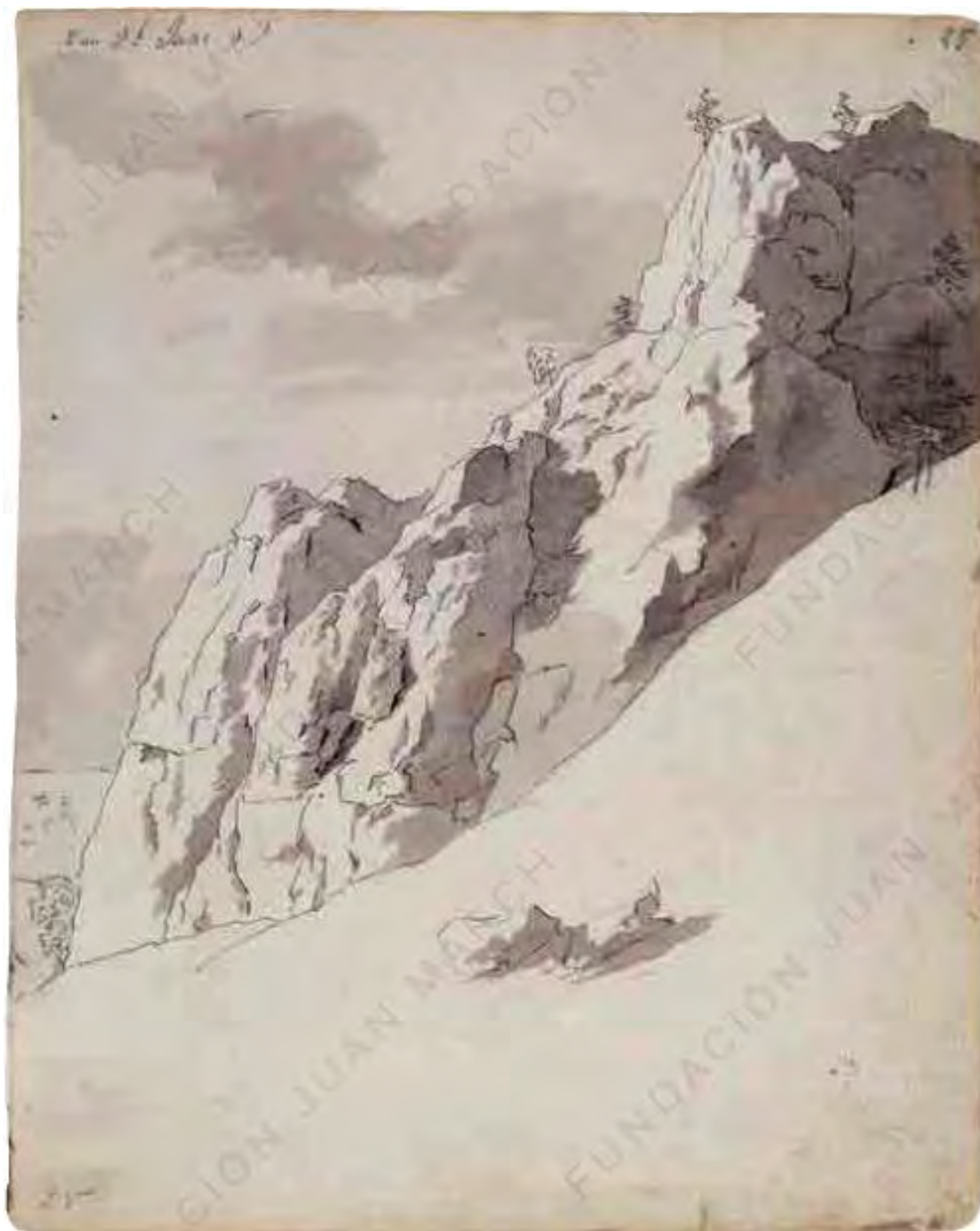
CAT. 43
*Tocón de sauce con brotes
nuevos*, 12 de agosto,
1799. Pluma y tinta
china sobre trazos
de lápiz, aguada, sobre
papel de tina.
19 x 24,2 cm. Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlín. Inv. SZ 86 recto





CAT. 45
Estudio de una planta,
30 de diciembre, 1806.
Lápiz sobre papel vitela.
15,9 x 13,5 cm.
Kupferstich-Kabinett,
Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Dresde.
Inv. C 1988-587

E. Montañas y roquedos



CAT. 48
Roquedo, c. 1799. Pluma
y tinta gris, aguada,
sobre papel de tina.
23,7 x 18,9 cm.
Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlin. Inv. SZ 55 recto



CAT. 49
*Estudio de rocas,
 escalones a la derecha,*
 10 y 12 de agosto, 1799.
 Pluma y tinta gris-negra
 sobre trazos a lápiz,
 aguada, sobre
 papel de tina.
 19 x 24,2 cm.
 Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlín. Inv. SZ 85 recto



CAT. 46

Rocas con cascada,
septiembre de 1798.

Lápiz sobre papel
de tina, trazas de
pincel. 27,4 x 23,2 cm.
Staatsgalerie Stuttgart /
Graphische Sammlung.
Inv. C 1974/2421



CAT. 47
Estudios de rocas,
 7 y 8 de octubre [1799].
 Pluma y tinta china
 sobre trazos a lápiz,
 sobre papel de tina.
 24,2 x 19 cm.
 Verso: *Estudio de árbol y*
mujer en una caseta con
excusado (lápiz, pluma y
 tinta china sobre lápiz).
 Colección particular,
 Berlín





Asper Janis Friedrich, f.
t. 37 Dresden d. 7. Okt. 1841



CAT. 50 (pp. 102–103)
*Estudio de un arroyo
del bosque*, hacia 1810.
Acuarela, lápiz, pruebas
de color en papel vitela.
35,8 x 25,8 cm.

Verso: *Rocas y árboles*
(lápiz, pluma y tinta
marrón).
Colección particular

CAT. 51
Rocas, caserío y helechos,
13, 14 y 15 de junio
[1810]. Lápiz, pluma
y tinta marrón
sobre papel vitela.
35,7 x 26 cm.
Colección particular



CAT. 52
*Paisaje en el
Riesengebirge,*
8 de julio, 1810.
Lápiz sobre papel vitela.
26 x 36 cm.
Muzeum Narodowe
w Warszawie / Museo
Nacional de Varsovia.
Inv. Rys. Nm. XIX237







CAT. 53
Rocas imponentes, 10 de
junio, 1813. Lápiz sobre
papel vitela. 19 x 11,8 cm.
Raimon Jochims



CAT. 56
*Paisaje de colinas con
rocas cerca de Teplitz,*
4 de septiembre, 1835.
Acuarela, lápiz sobre
papel vitela.
13,1 x 20,5 cm.
Kunsthalle Mannheim,
Graphische Sammlung.
Inv. G432

CAT. 54

*Paisaje de montaña con
valle arbolado, no
antes de 1825. Pluma y
tinta gris sobre lápiz,
línea de borde a lápiz
sobre papel vitela.*

25,5 x 37 cm.

Staatsgalerie Stuttgart /
Graphische Sammlung.

Inv. C 1959/896



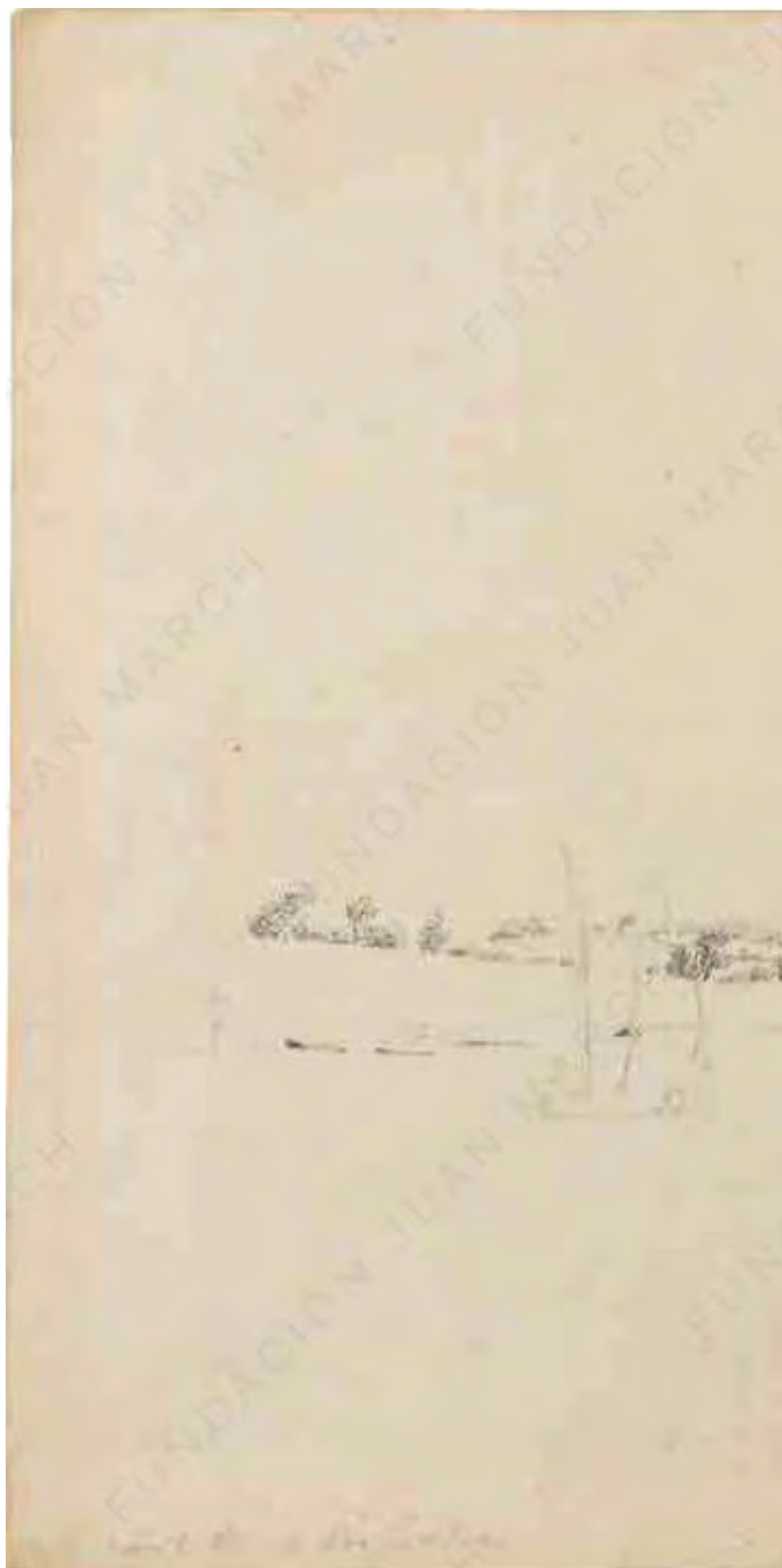


CAT. 55
*Paisaje de montaña con
valle arbolado,*
c. 1810-1825 .
Pluma gris sobre lápiz
sobre papel vitela.
24,9 x 37,5 cm.
Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlín. Inv. SZ 11





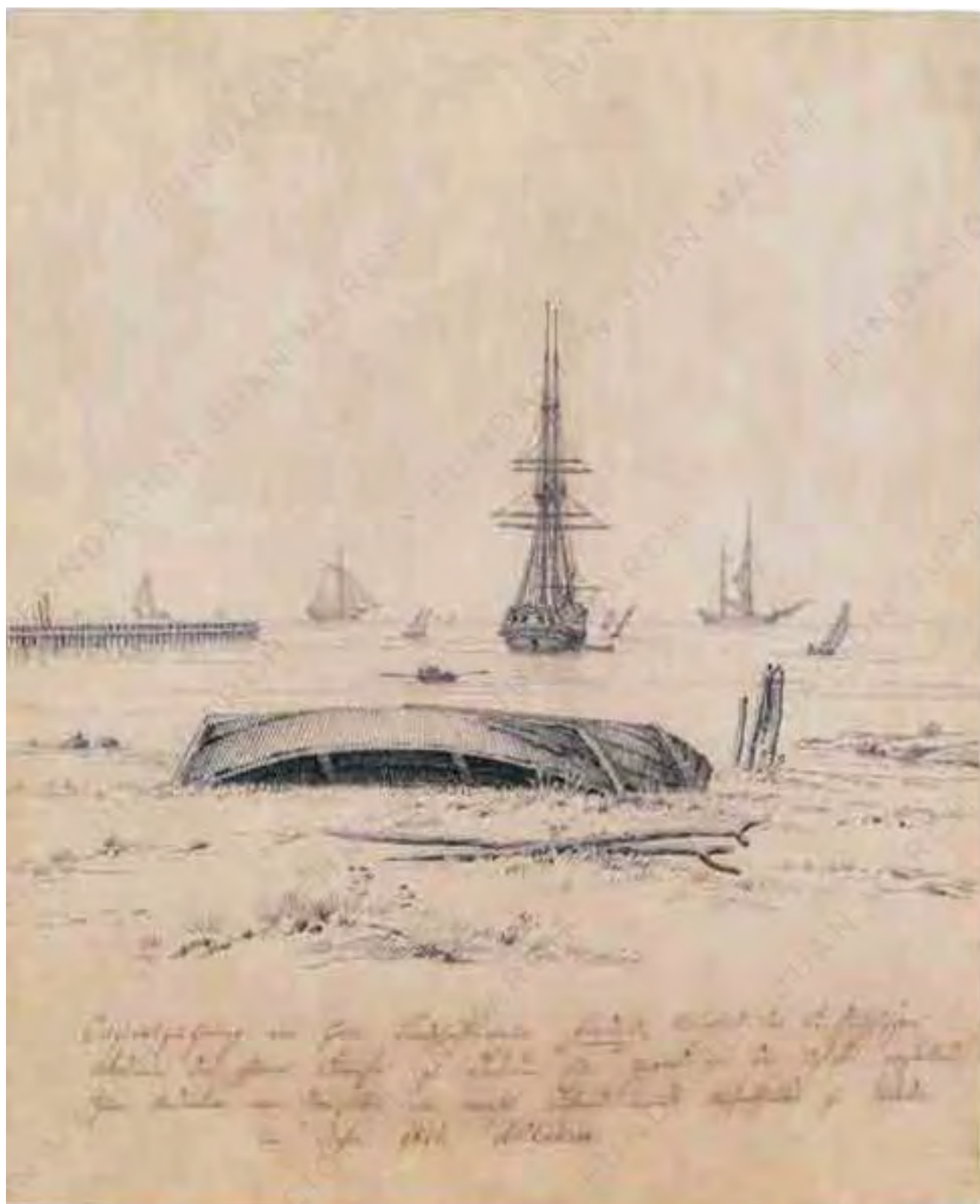
CAT. 57
*Vista de la playa de
Lauterbach en Vilmütz,
Rügen, 29 de junio, 1806.*
Lápiz, cuadrícula, sobre
papel vitela. 26 x 36 cm.
Kunsthalle Mannheim,
Graphische Sammlung.
Inv. G444







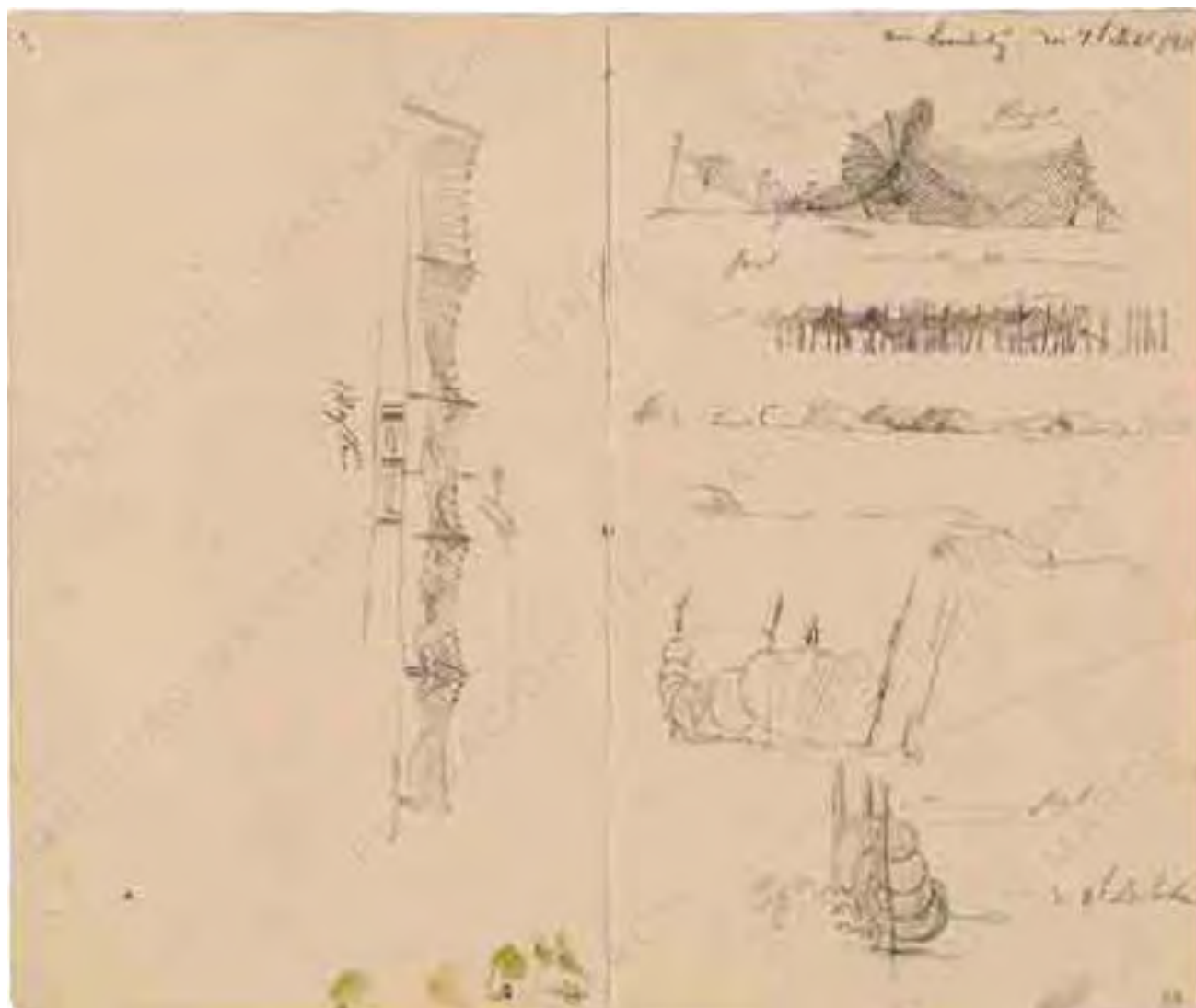
CAT. 58
*Playa con un bergantín y
redes de pesca, dos casas a
la izquierda, no antes de
1815. Pluma y tinta gris
sobre trazos de lápiz,
sobre papel vitela.
13,3 x 18 cm.
Kupferstich-Kabinett,
Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Dresde.
Inv. C 1908534*



CAT. 59
*Veleros y botes en la
orilla*, 1816-1821. Pluma y
tinta china sobre papel
vitela. 21,8 x 17,9 cm.
Cortesía de Peter Eltz

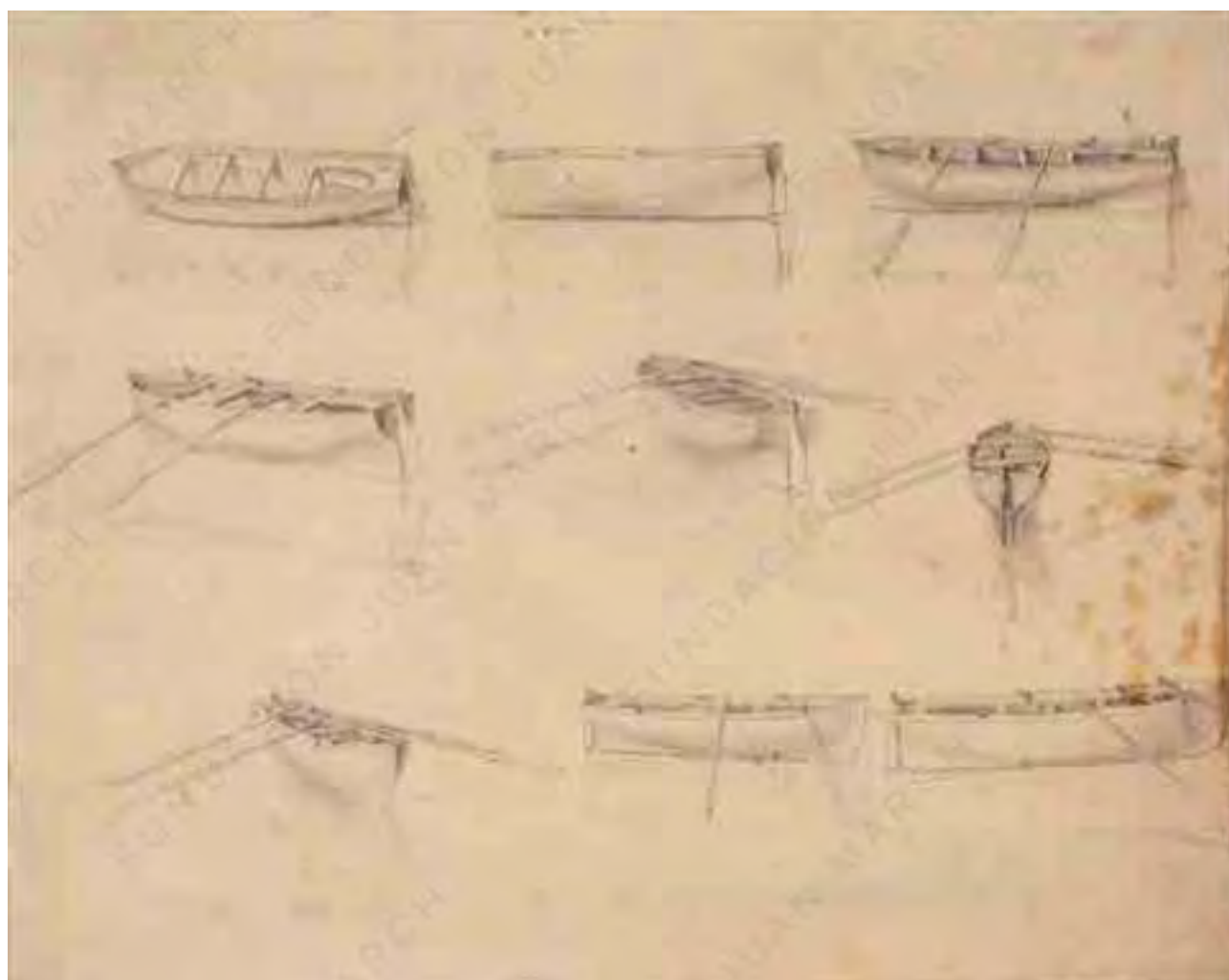
CAT. 60

Nasas de pesca, redes y rocas, c. 7-8 de octubre, 1815. Lápiz, prueba de color, prueba de trazos de pluma sobre papel vitela (doble hoja). 18 x 21,3 cm. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. Inv. NG.KH.B.16046



CAT. 62

Nueve vistas diferentes de una barca de remos, c. 1806. Lápiz sobre papel vitela. 19,5 x 24,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin. Inv. SZ 34



CAT. 61
*Casa de campo con techo
 de paja y hombre con
 pipa junto a una cerca,*
 25 de septiembre, 1815.
 Lápiz, pluma y tinta
 marrón sobre lápiz,
 acuarela; pluma y tinta
 marrón sobre lápiz,
 sobre papel vitela.
 18 x 10,6 cm. Colección
 Klüser, Múnich



CAT. 63 (pp. 120-121)
*En el Ryck en Greifswald
 con una vista de los
 molinos frente a la presa
 de Steinbeck, c. 1822-
 1823. Óleo sobre lienzo.*
 27,7 x 41,1 cm. Stiftung
 Preussische Schlösser
 und Gärten Berlin-
 Brandenburg, Potsdam.
 Inv. GK I 30094





IV. Figuras





CAT. 64
*Estudio de un joven con las
piernas cruzadas,*
7 de mayo, 1798.
Lápiz sobre papel de tina.
14,6-14,9 x 20,6-20,9 cm.
Národní galerie v Praze/
Galería Nacional de Praga.
Inv. DK 464

CAT. 66
*Estudio de figura de una
anciana y estudio de cabeza
de un caballo,*
23 de noviembre, 1801.
Pluma y pincel en tinta
marrón sobre lápiz, aguada;
lápiz sobre pergamino.
18,6 x 11,9 cm.
Kunsthalle Mannheim,
Graphische Sammlung.
Inv. G427





CAT. 65
*Dama de pie y mujer
 sentada con niño,*
 5 y 6 de agosto, 1801. Pluma
 y tinta marrón sobre lápiz,
 aguada.
 18,5 x 11,7 cm.

Verso:
Dama con sombrilla y ganso
 (pluma y tinta marrón
 sobre lápiz, aguada; lápiz).
 Kunsthalle Mannheim,
 Graphische Sammlung.
 Inv. G425



CAT. 67
*Hombre con un bastón y
 mujer, dos niñas, c. 1825.*
 Pluma y pincel en y tinta
 marron y negra
 sobre papel calco.
 40,7 x 26,7 cm.
 Staatliche Museen zu
 Berlin, Kupferstichkabinett,
 Berlín. Inv. SZ 6



CAT. 68
Hombre sentado, c. 1822.
Pincel y tinta china
sobre papel de calco
(montado).
9,9 x 6 cm. Staatliche
Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett,
Berlín. Inv. SZ 13





niño, c. 1825. Píncel y tinta negra sobre papel calco. 24,3 x 17,5 cm. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung. Inv. G440

C. D. Friedrich y el uso del dibujo: un diagrama



El diagrama adjunto pretende mostrar de modo directo y visualmente intuitivo el uso peculiar que C. D. Friedrich hacía de sus dibujos: minuciosamente ejecutados

en plena naturaleza en cuadernos o en hojas sueltas, a lápiz o pluma, durante largas sesiones de trabajo o durante sus viajes, para muchos de ellos Friedrich no tenía en mente una pintura definida: estrictamente, no son, pues, dibujos “preparatorios”; más bien se trata de fragmentos dibujados de naturaleza la misma naturaleza que el artista “leía” como un libro escrito por Dios el día de la Creación, con los que Friedrich organizó un auténtico “depósito” de recursos pictóricos. El artista utilizaba esos dibujos como piezas de un “Baukastensystem” (Werner Busch), “un sistema modular” con el que más tarde, en el taller, componer sus pinturas. Entre los ejemplos, nótese cómo los estudios de pequeñas figuras humanas y animales de 1801 y 1802 (Cat. 16 y 17) fueron empleados literalmente en *El molino nuevo en el pago de Plauen* (Fig. 3), o cómo los árboles de Cat. 23 y Cat. 26 están hábilmente insertados en *Vista del valle del Elba* (Fig. 5); o cómo Friedrich da su lugar en un extremo de *Cementerio de un monasterio bajo la nieve* (1817-19, hoy destruido) a un estudio de un viejo roble (Cat. 30) hecho ocho años antes, en 1809. Del mismo modo, nuestro *Estudio de la fachada oeste de las ruinas de Eldena* (Cat. 13) resulta reconocible en obras hoy desaparecidas, como *Invierno* o *Ruinas del monasterio de Eldena* (Figs. 1 y 2).

Es notable cómo Friedrich, con un modo de trabajar que puede calificarse de “muy económico” (Christina Grummt), no solo utilizaba, sino que “reutilizaba” los dibujos, a veces incluso para varias obras: ése es el caso del detallado estudio *Árbol seco* (Cat. 27), cuyo sinuoso perfil podemos reconocer alargado en *Invierno* (Fig. 1), pero también en *Túmulo humo junto al mar* (Fig. 6) y a la derecha de *Cementerio de un monasterio bajo la nieve* (Fig. 7).

Estos y todos los estudios y dibujos “según la naturaleza” de Friedrich muy detallados, perfectamente datados en día y hora y llenos de anotaciones que le permitían recordar exactamente las condiciones en las que había hecho cada uno atestiguan, además del peculiar proceso de trabajo del artista, la devoción pietista por la naturaleza que guió su vida, y que le llevaba a ver, incluso en el fragmento más ordinario de vida, la huella de lo sobrenatural.

CAT. 16

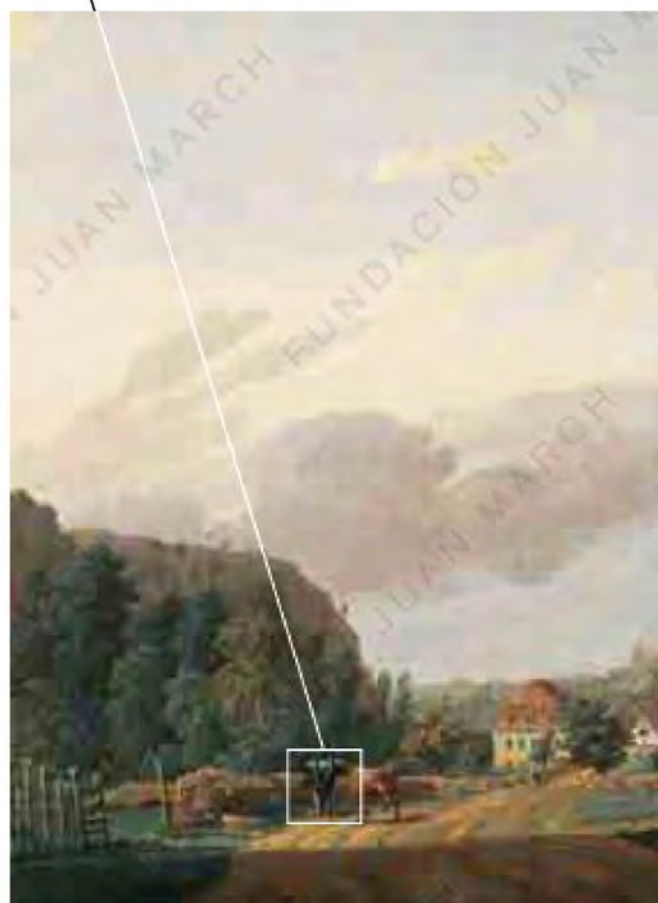
Estudio de una mujer tumbada leyendo, estudio de una vaca y de una cabeza de caballo,

6 de octubre, 1801.

Pluma y pincel y tinta marrón sobre trazos a lápiz, aguada, sobre papel vitela.

18,5 x 11,8 cm.

Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde. Inv. C 1919-71



CAT. 17
*Muchacho dormido sobre
 un montículo de hierba
 y estudio de un hacha,*
 15 de enero y 28 de
 febrero, 1802. Pluma y
 pincel y tinta marrón
 sobre lápiz, aguada,
 sobre papel vitela.
 18,1 x 11,6 cm.
 Kunsthalle Bremen –
 Kupferstichkabinett –
 Der Kunstverein in
 Bremen. Inv. 1937/596

CAT. 23
Roquedo con árboles,
 20 de mayo, 1799.
 Pluma y sepia sobre
 lápiz, aguada, sobre
 papel de tina.
 23,7 x 18,9 cm.
 Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Kupferstichkabinett,
 Berlín. Inv. SZ 50 recto

FIG. 5
Vista del valle del Elba,
 c. 1807.
 Óleo sobre lienzo.
 61,5 x 80 cm.
 Galerie Neue
 Meister, Staatliche
 Kunstsammlungen
 Dresden, Dresde.
 Inv. 2197 F

FIG. 3
*El molino nuevo en el
 pago de Plauen,*
 como pronto c. 1802.
 Gouache sobre trazos
 a lápiz, borde negro,
 sobre papel vitela.
 38,6 x 54,5 cm.
 Städtische
 Galerie Dresden ·
 Kunstsammlung,
 Dresde. Inv. 2001/k2

FIG. 2
*Ruinas del monasterio
 de Eldena,*
 13 de junio, 1806.
 Grafito, una aguada
 marrón claro.
 25,3 x 34,8 cm.
 Desaparecido. Antes en
 la Verein Haus Wettin,
 Colección de Friedrich
 Augustus II. Inv. 99585



Cat. 26
Pequeño abeto,
14 [abril], [1804].
Lápiz sobre papel vitela,
aguada pardusca.
18,4 x 11,9 cm.
Nasjonalmuseet for
Kunst, Arkitektur og
Design, Oslo.
Inv. NG.KH.B.16031



CAT. 13
*Fachada oeste de las
ruinas de Eldena con
horno y granero*,
después de 1834.
Pincel y tinta marrón,
lápiz, borde marrón
oscuro sobre papel
vitela.
17,6 x 23,9 cm.
Musées d'Angers.
Inv. MBA 364.40.23



CAT. 27
Árbol seco,
26 de mayo, 1806.
Lápiz sobre papel
27 x 19 cm.
Kupferstich-Kabinett
Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden, Dresden
Inv. C 1927-23



FIG. 1
Invierno,
no antes de 1806.
Óleo sobre lienzo
73 x 106 cm. Destruído.
Antes en Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Neue Pinakothek, Múnich.
Inv. 9675, destruido en el
incendio del Palacio de
Cristal de 1931

FIG. 6
Túmulo junto al mar,
 c. 1806-1807.
 Pincel y sepia, lápiz
 sobre papel vitela.
 64,5 x 95 cm.
 Klassik Stiftung Weimar.
 Inv. KK 516



FIG. 7
*Cementerio de un
 monasterio bajo la nieve,*
 c. 1817-1819.
 Óleo sobre lienzo.
 121 x 170 cm.
 Destruído. Antes en
 Nationalgalerie, Berlín,
 nº 1191. Inv. A II 13,
 ardió en 1945



CAT. 30
Estudio de un roble,
 5 de mayo, 1809.
 Lápiz sobre papel vitela.
 36 x 26,1 cm.
 Germanisches
 Nationalmuseum,
 Graphische Sammlung,
 Núremberg.
 Inv. Hz. 4156

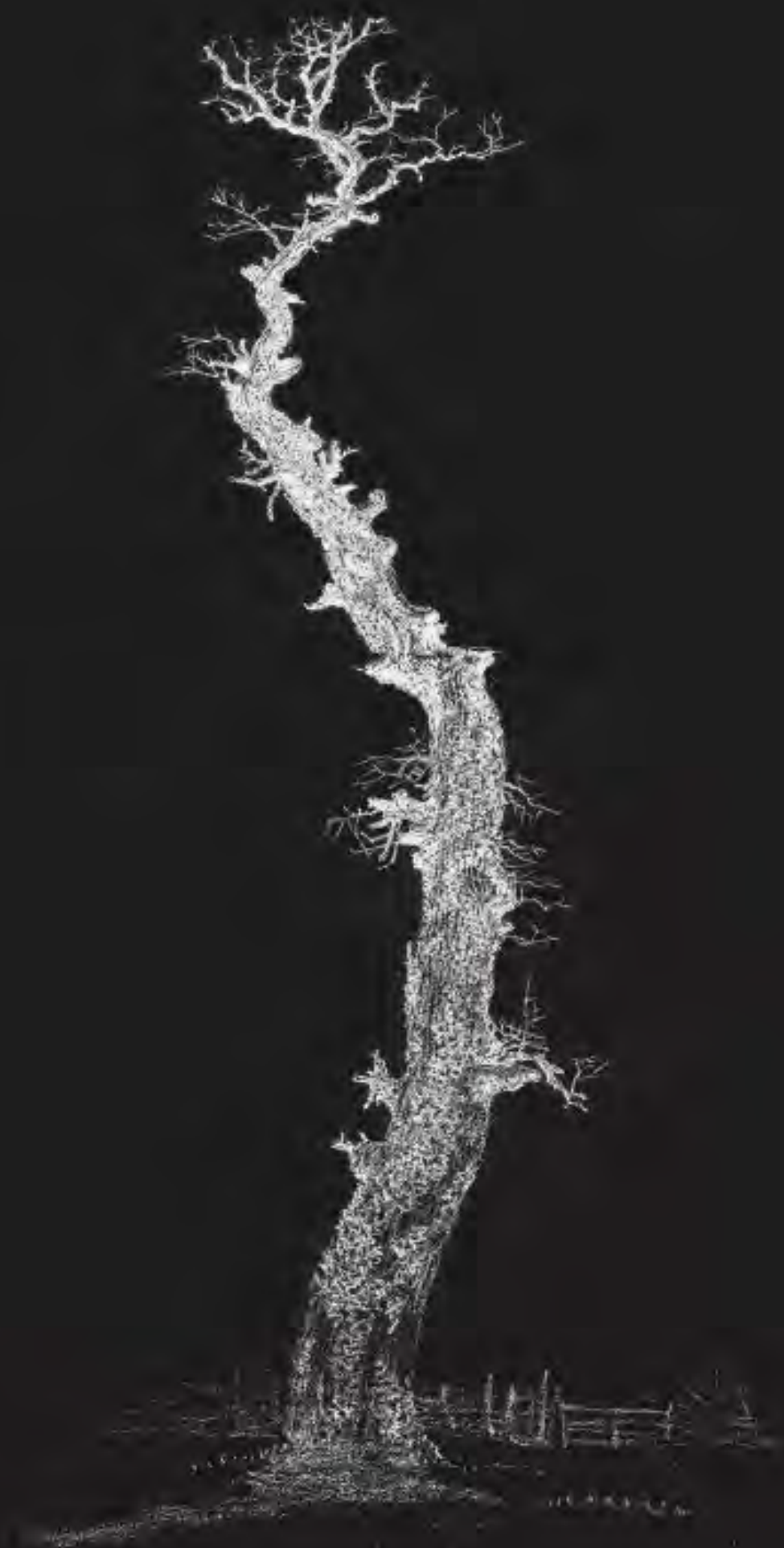
06.
 del vitela.
 binett,
 gen.
 de.

“La única fuente verdadera del arte son los sentimientos puros, claros, que albergan nuestros corazones.”

Caspar David Friedrich

Catálogo comentado de obras en exposición

Christina Grummt





CAT. 1
Gottlob Christian Kühn (Alemania, 1780-1828). *Busto de Caspar David Friedrich*, 1806. Yeso. 59 x 34 x 28 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlín. Inv. B I 638.

Se ignora cuándo conoció Friedrich al artista nacido en Dresde Gottlob Christian Kühn (1780-1828) (Zschoche 1988b, p. 55), pero a ambos les unía una profunda amistad. Según el testimonio de Gerhard von Kügelgen, Kühn fue incluso un “amigo especial” para Friedrich (Jähnig 1927, p. 106).

Se conoce el momento en que Kühn esculpió el busto por un artículo publicado en el *Dresdener Abendzeitung* en 1806. Decía así: “Hace unas semanas, un joven escultor, el señor Kühn, que ha pasado cerca de un año en Italia, terminó el busto del talentoso pintor paisajista Friedrich” (citado en Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 66).

A lo largo de los años siguientes, Friedrich y Kühn colaboraron en varias ocasiones. Por ejemplo, fue Kühn quien talló el marco para el óleo de Friedrich de Dresde *La cruz en la montaña* (Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 167). También realizó mausoleos y lápidas de piedra siguiendo diseños de Friedrich (Kluge 1993, pp. 47, 53). Por otra parte, varios dibujos de Friedrich documentan una excursión conjunta por las montañas de Harz en el verano de 1811 (Zschoche 2000, pp. 42-98). Un ejemplo, es el dibujo de Viena *Estudio de “Garganta rocosa”*. El original de yeso del busto de Kühn, que estaba en el Stadtmuseum de Dresde, no se ha conservado (cat. expo. Berlín 2001, p. 221).



CAT. 2
Gerhard von Kügelgen (Alemania, 1772-1820). *El pintor Caspar David Friedrich*, 1806-1809. Óleo sobre lienzo. 53,3 x 41,5 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. Inv. HK-2670.



CAT. 3
Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 – Dresde, 1840). *Autorretrato*, hacia 1803. Xilografía, según dibujo de Caspar Friedrich, tallada por su hermano Christian. 13,6 x 9 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basilea. Inv. 1953.153

Bibliografía: Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 74; Bernhard 1974, p. 338.

Este grabado en madera, ejecutado por el hermano del artista, Christian (1779-1843), basado en el dibujo del autorretrato, está relacionado con otras tres xilografías: *Mujer con tela de araña entre árboles desnudos* (*Melancolía*), *Mujer con cuervo al borde del precipicio* y *Muchacho durmiendo sobre una tumba* (Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 60, 61 y 62, respectivamente: para el dibujo preliminar del último, cf. Cat. 17).

Si estas xilografías fueron efectivamente concebidas como “ilustraciones para el proyecto de un libro” (Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 74), es lógico que ésta haya servido como retrato del autor en la publicación de los poemas de Friedrich.

I. Arquitecturas



CAT. 4
Vista general de una construcción ovalada, entre 1814 y 1825. Acuarela, pluma y tinta gris sobre lápiz, sobre papel vitela. 12 x 12 cm. Verso: *Diversos fragmentos de motivos de paisaje* (lápiz). Germanisches Nationalmuseum, Graphische

Sammlung, Núremberg. Inv. Hz 3669-38. Bibliografía: Hinz 1966, nº 877; Bernhard 1974, p. 625; Eimer 1963, pp. 29 ss.; Eimer 1982, p. 55 (nota 8); Grave 2002, pp. 251-264.

Este dibujo forma parte de un grupo de obras prácticamente ignoradas por los estudiosos de Friedrich

durante mucho tiempo. Otros dibujos pertenecientes al grupo, representado en esta exposición por los números 5, 6 y 7 del catálogo, además del aquí analizado, son Bernhard 1974, 624 (arriba), 624 (abajo), 626 (arriba), 626 (abajo), 627, 628 y 629, y Hinz 1966, nº 875. En todos se trata de bocetos de una iglesia. Gerhard Eimer, el primer autor que estudia de forma más pormenorizada estos inusuales trabajos de Friedrich, los relacionó con el deseo del pastor Ludwig Theobul Kosegarten de erigir en Rügen una capilla donde, incluso en días de lluvia pudiera pronunciar sus famosos sermones “costeros”. Con todo, aún no se ha podido establecer conexión directa alguna entre estos dibujos arquitectónicos de Friedrich y la capilla que finalmente fue construida en Witt (cf. Grave 2002, pp. 251-264).

El dibujo muestra la vista exterior de una iglesia de planta ovalada (cf. Cat. 6 y 7) y una torre exenta cuadrada. Resulta sorprendente la perfección del dibujo en la representación del edificio, además de la completa sensación de tres dimensiones que el artista logra mediante transiciones extremadamente delicadas en la aplicación de los colores.



CAT. 5
Sección de una construcción ovalada, entre 1814 y 1825. Acuarela, pluma y tinta gris sobre lápiz, sobre papel vitela.

8,1 x 12,4 cm. Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg. Inv. Hz 3669-40. Bibliografía: Hinz 1966, nº 874; Bernhard 1974, p. 624 (abajo); Eimer 1982, p. 55 (nota 8); Grave 2002, pp. 251-264.

El dibujo muestra la sección transversal de un edificio oval, sin duda el mismo cuyo plano de planta está representado en los números 6 y 7 del catálogo. Forma parte de un grupo de hojas que representan el diseño de una iglesia. (Para más información relativa a los dibujos que componen este grupo, cf. Cat. 4).



CAT. 6
Plano de planta de una estructura oval con una torre delante y parque contiguo, entre 1814 y 1825. Acuarela, pluma y tinta gris sobre lápiz, sobre papel vitela.

11,1 x 11,9 cm. Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg. Inv. Hz 3669-36. Bibliografía: Hinz 1966, nº 871; Bernhard 1974, p. 629; Eimer 1982, p. 55; Zschoche 1998, pp. 53-54 (nota 8), il. 15; Grave 2002, pp. 251-264.

Este dibujo muestra el plano de una iglesia de planta ovalada, con un bosquecillo de árboles de copa ancha dispuestos formando también un óvalo. La hoja forma parte de un grupo de dibujos que representan el diseño de una iglesia. (Para otras hojas de este grupo y para información adicional sobre dichos dibujos, cf. Cat. 4).



CAT. 7
Plano de planta de una estructura oval con una torre delante, entre 1814 y 1825. Acuarela, pluma y tinta gris, lápiz sobre papel vitela.

6,8 x 12,4 cm. Verso: *Fragmento del estudio de un paisaje con árboles y rocas* (lápiz). Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg. Inv. Hz 3669-37. Bibliografía: Hinz 1966, nº 872; Bernhard 1974, p. 624 (arriba); Eimer 1982, p. 55 (nota 8); Grave 2002, pp. 251-264.

Este diminuto dibujo muestra el plano de planta de una estructura oval. Las entradas, a las que se accede por escaleras, se localizan en cada extremo, sobresaliendo en uno de ellos una torre cuadrada. La hoja es parte de un grupo de dibujos que representan el diseño de una iglesia. (Para otras hojas de este grupo y para información adicional sobre dichos dibujos, cf. Cat. 4).



CAT. 8
Estudios arquitectónicos en Neubrandenburg, 10 de abril, 1801. Lápiz sobre papel vitela. 37,6 x 23,7 cm. Verso: *Estudio de árboles* (lápiz). Del Gran cuaderno de dibujos de Mannheim de 1799-1801. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. Inv. NG.KH.B.16007. Bibliografía: Hinz 1966, nº 258; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 427; Bernhard 1974, pp. 248 (p. derecha), 249 (p. izquierda); Zschoche 1998, p. 16.

Friedrich realizó este dibujo de gran formato durante un viaje a su tierra de Pomerania, en la isla de Rügen. Dibujó estos cuatro estudios de edificios y de detalles de edificios en Neubrandenburg (Hinz 1966, nº 258) unos meses antes de que su hermano Adolf se casara con Margarete Brückner, la hija del poeta Ernst Theodor Johann Brückner, avicinado en esa ciudad.

Los estudios, repartidos por toda la hoja, plasman el antiguo coro de la iglesia de San Juan (Scheven 1966, p. 10; Zschoche 1988a [Neubrandenburg], p. 148; Hinz 1966, nº 258 difiere); a su izquierda, debajo, la Torre Fangel (Hinz 1966, nº 258; Zschoche 1988a, p. 148; Scheven 1966, p. 10 difiere); a la derecha, la muralla de la ciudad con una *Wiekhaus*, o casa del vigilante, en ruinas (Hinz 1966, nº 258; Zschoche 1988a, p. 148) y, por último, en el margen inferior de la hoja, el interior de la Puerta de Treptow (Hinz 1966, nº 258; Zschoche 1988a, p. 148).

La suposición de Hinz de que Friedrich utilizó esta hoja mientras trabajaba en las pinturas al óleo *Amanecer cerca de Neubrandenburg* (Börsch-Jähniq, 427) y *Vista de Neubrandenburg* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 225) fue directamente refutada por Werner Sumowski y Helmut Börsch-Supan (Sumowski 1970, p. 134, nota 696; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 427).

En cuanto a su ejecución, la hoja presenta un estilo de dibujo que es a la vez preciso y sofisticado, compuesto por líneas de contorno y rayados. Sorprende que el joven artista fuera ya tan hábil en la configuración de luz y sombra.

Hans Dickel ha recopilado otras hojas desencuadradas del Gran cuaderno de dibujos de Mannheim (Dickel 1991, pp. 66-67).



CAT. 9
Estudio del castillo de Stolpen, 27 de agosto, 1820. Lápiz sobre papel vitela. 17,8 x 11,1 cm. Del Pequeño cuaderno de dibujos de 1820-1821. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. Inv. NG.KH.B.16029. Bibliografía: Hinz 1966, nº 712; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 427; Bernhard 1974, p. 703; Hoch 1995, p. 52; Busch 2003, p. 91.

El dibujo representa diferentes partes de un castillo, algunas de ellas en estado ruinoso. Fue Karl-Ludwig Hoch quien identificó ese edificio como el castillo de Stolpen, al este de Dresde. En concreto, Friedrich se centró en el lado sur del castillo, con su Torre de San Juan –también llamada “Torre Cosel”–, construida alrededor de 1509. La designación de la torre, compuesta por una escalera rectangular y una torre habitable redonda, remite a Anna Constantia, condesa von Cosel (1680-1765), la famosa amante del rey Augusto II el Fuerte, que fue desterrada a Stolpen tras perder el favor de la corte.

Friedrich dibuja aquí la torre incluyendo el emplazamiento defensivo situado a la izquierda de ésta y los muros de fortificación del tercer recinto amurallado. Napoleón había ordenado volar este castillo, lo que explica el estado de parcial abandono en que se hallaba.

Por lo que se refiere a la dimensión estético-artística del dibujo, dos rasgos destacan de manera especial: en primer lugar, la tendencia de Friedrich, que puede apreciarse en múltiples ocasiones, a alargar los motivos. Así, a diferencia de otros elementos del castillo de Stolpen, la torre parece mucho más alta y estrecha de lo que realmente es. Friedrich era muy consciente de ello y por eso, no sin cierto tono de autocrítica, de cara a una posterior utilización del dibujo, anotó en el margen inferior de la hoja, “die Thürme zu hoch” (torres demasiado altas) (sobre las anotaciones de Friedrich en sus hojas de dibujos, cf. el artículo de Werner Busch incluido en este catálogo). En segundo lugar, su fidelidad al detalle, que aquí se plasma en el dibujo preciso de las peculiaridades arquitectónicas. Así, no renuncia en absoluto a representar en su estudio un saliente (usado como excusado) en el tercio superior de la torre habitable.

En los márgenes de la hoja hay rastros de pigmento ocre, que indican que en algún momento fue parte de un cuaderno de dibujos. Además de ésta hay otra hoja conocida que proviene del Pequeño cuaderno de dibujos de 1820-1821 (Bernhard 1974, p. 706).

Friedrich delimita el dibujo por la parte inferior con una línea horizontal (cf. también Cat. 25 y 52) y utiliza la banda inferior para anotaciones. Unas líneas verticales en la hoja marcan la altura de una persona imaginaria en diferentes puntos (cf. lo expuesto a propósito de Cat. 51), trazos de referencia que se encuentran también en el dibujo *Paisaje de colinas con rocas cerca de Teplitz* (Cat. 56).



CAT. 10
Vista a través de ruinas, c. 1798. Lápiz y tiza negra sobre papel de tina. 34,4 x 22,4 cm. Galerie Hans, Hamburgo. Bibliografía: Hinz 1966, nº 37; Bernhard 1974, p. 37; cat. subasta Hamburgo 2002, p. 52, nº 268, hoja a color 7; cat. expo. Hamburgo 2006, nº 4.

El dibujo presenta una vista, a través de una cercana ventana de arco de medio punto con un muro apenas colindante, a una edificación compuesta por varios patios. En el primer patio interior hay varios cobertizos, pero una mirada al segundo descubre poco más que una cuerda con ropa tendida y la fachada del edificio posterior. También allí la apertura en el muro tiene forma de arco de medio punto.

El tema escogido y la interpretación que el artista hace de él indican que la obra data de los años tempranos de Friedrich. Ahora bien, como sospecha Christine Szkiet, el artista no realiza su dibujo mientras aún estudia en la Academia de Copenhague, sino después de trasladarse a Dresde (cat. expo. Hamburgo 2006, nº 4). Esta hoja está estrechamente relacionada con un dibujo perdido de Friedrich (Bernhard 1974, p. 36) que representa una parte del monasterio de Altezella, situado cerca de la ciudad de Nossen, a unos 30 kilómetros al oeste de Dresde. Así pues, en la época en que realizó este dibujo Friedrich ya estaba asentado en la ciudad que escogiera como nuevo hogar.



CAT. 11
Diseño para una sillería de coro, c. 1817-1818. Acuarela y gouache, pluma y tinta gris sobre lápiz, sobre papel vitela. 43,1 x 57,3 cm. Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg. Inv. Hz 3669-20. Bibliografía: Hinz 1966, nº 866; Bernhard 1974, p. 863; Lankheit 1969, pp. 150-176.

En esta hoja, un boceto arquitectónico, el artista representa las vistas laterales, izquierda y derecha, de la sillería del coro de una iglesia. Sobre los escalones situados a la derecha se observan paneles de madera y una puerta. A la izquierda de éstos, más alejados, se apuntan otros revestimientos de madera con diversos elementos decorativos.

Esta hoja forma parte de un grupo de bocetos para el mobiliario del coro de la iglesia de Santa María en Stralsund, que Friedrich realizó hacia 1817-1818. Los documentos relacionados con dicho mobiliario fueron publicados por Klaus Lankheit (cf. Lankheit 1969, pp. 150-176).

II. Ruinas



CAT. 12
Ruinas del monasterio de Eldena, enero, 1814. Acuarela, pluma y tinta gris, trazos de un dibujo preliminar a lápiz sobre papel vitela. 15,9 x 16,4 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Inv. KKS GB 6486. Bibliografía:

Hinz 1966, nº 628; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 212; Bernhard 1974, p. 591.

En esta ocasión Friedrich representó las zonas orientales del monasterio de Eldena, vistas desde el sudoeste, con la arquería de la nave a la izquierda y restos del crucero y del claustro sur. (Sobre la ubicación, estructura e historia de este monasterio, cf. Cat. 13). Los dibujos conservados en Stuttgart y Moscú (Bernhard 1974, pp. 252 y 254, respectivamente) son muy similares a esta vista. Kurt Wilhelm-Kästner (1940, p. 69) observó que Friedrich utilizó el dibujo que está en Stuttgart como estudio preliminar para éste. Ya antes, Otto Schmitt (1931, p. 169) se había referido a esta interpretación como una “repetición de taller”.

En la composición de esta hoja Friedrich se limitó a las zonas de las ruinas del monasterio que aparecen en la mitad derecha del dibujo de Stuttgart (Bernhard 1974, p. 252). A la izquierda de las ruinas añadió un fondo imaginario, un paisaje marino con barcos de vela. Debido a esto, Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 212) negó acertadamente que esta obra constituyese una *veduta*. Parece muy poco convincente, en cambio, su sugerencia de que el dibujo buscase transmitir un significado simbólico.



CAT. 13
Fachada oeste de las ruinas de Eldena con horno y granero, después de 1834. Píncel y tinta marrón, lápiz, borde marrón oscuro sobre papel vitela. 17,6 x 23,9 cm. Musées

d'Angers. Inv. MBA 364.40.23. Bibliografía: Hinz 1966, nº 392; Bernhard 1974, p. 435; Maaz 2004, p. 72.

En este dibujo se representan las ruinas de Eldena, un monasterio cisterciense fundado en 1199 en Greifswald, donde el Ryck desemboca en el Wiek danés, una bahía en el Bodden de Greifswald. Estas ruinas son lo que queda de las estructuras góticas de los siglos trece y catorce (Wilhelm-Kästner/Rohling/Degner 1940, p. 40; Schmitt 1931; Schmitt 1944). La iglesia y los edificios del claustro al sur de ésta constituyen el corazón del recinto. En esta vista se representa la fachada occidental de la iglesia y, delante de ella, un horno con forma piramidal. Justo delante de las ruinas hay una casa de madera y techo de paja.

Friedrich ya había dibujado con anterioridad esta vista de las ruinas del monasterio (Bernhard 1974, p. 612), aunque desde una perspectiva algo diferente por lo que respecta a la posición del dibujante y a los edificios adyacentes. Fragmentos de la misma vista aparecen, de hecho, en otra hoja del Cuaderno de dibujos (Bernhard 1974, p. 615 izquierda). El dibujo más parecido a esta vista de la fachada oeste es uno de Dresde (Bernhard 1974, p. 242). Al ser tan similares, Werner Sumowski (1970, p. 155) supuso que ambas hojas tenían como base un mismo estudio preliminar, hoy extraviado. Representaciones de la fachada oeste del monasterio de Eldena, vista desde distintos ángulos, aparecen en dibujos de Dresde, Hamburgo, Berlín y Schweinfurt (Bernhard 1974, pp. 776, 357, 353 y 434, respectivamente), así como en un dibujo que desaparecido (Fig. 2).

La extraordinaria maestría de esta hoja es evidente en las grandes aguadas de delicado color, las sutiles transiciones entre los matices de las sombras y finalmente la manera en la que las áreas de color han sido estructuradas añadiendo unas líneas a lápiz (cf. Cat. 50).

El dibujo procede de la colección de Jean Pierre David d'Angers (Sumowski 1970, p. 156), y, dado que no se menciona en los *Carnets* de dicho autor, Bernhard Maaz (2004, p. 72; de acuerdo en esto con Bernhard 1974, p. 774) sospecha que David no adquirió la obra en 1834, sino “sólo en la última compra concertada a través de Carl Gustav Carus en 1843”. La sospecha de Maaz parece confirmarse por el hecho de que el reverso de la hoja alberga una anotación testamentaria de Johan Christian Dahl, que indica que en 1840, esto es, en la época del fallecimiento de Friedrich, la obra estaba aún en posesión del artista.

El 13 de agosto de 1819, Carl Gustav Carus representó la misma vista, pero sin el horno, en un dibujo que ahora está en Dresde (cf. Prause 1968, p. 102).



CAT. 14
Ruina del monasterio de Eldena, hacia 1820. Lápiz sobre papel vitela. 24,4 x 35,8 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin. Inv. SZ 27. Bibliografía: Hinz

1966, nº 310; Bernhard 1974, p. 309; Schmitt 1944, p. 10.

El tema de este dibujo es el monasterio en ruinas de Eldena (para la historia y localización del claustro, cf. Cat. 13).

Otto Schmitt identificó con mucha precisión las edificaciones aquí representadas: “Friedrich dibujó aquí principalmente las partes antiguas (del este) de la iglesia, las que se hallan justo en el eje de la nave mirando al Este. Delante se ven los pilares y los muros de la crujía, del Románico tardío; a la izquierda, una parte de los pilares góticos; la imagen se cierra por detrás mediante un edificio bajo de madera con el techo de paja, y, por la derecha, con una parte del crucero sur” (Schmitt 1931, p. 173; cf. Schmitt 1944, p. 12).

La datación de la hoja entraña controversia. Otto Schmitt (1944, p. 10) afirmó que el dibujo fue “sin duda realizado antes de los años de estudio [de Friedrich] en la Academia de Copenhague (1794-1798)”. En cambio, Sigrid Hinz (1966, nº 310) y Marianne Bernhard (1974, p. 309) datan el dibujo en torno a 1810. Por otra parte, tanto la maestría de la composición como la estructura de línea granulada, avalan una fecha posterior, probablemente alrededor de 1820.



CAT. 15
Castillo en ruinas en Tharandt y estudio de un árbol, 1 y 2 de mayo, 1800. Pluma y tinta gris sobre lápiz, sobre papel vitela. 37,8 x 23,5 cm. Verso: *Bosquejo rápido de un acantilado rocoso*

y dos estudios rápidos de árboles (pluma y tinta marrón sobre lápiz). Del Gran cuaderno de dibujos de Mannheim de 1799-1801. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung. Inv. G5842. Bibliografía: Hinz 1966, nº 225; Bernhard 1974, p. 856 (sin il.); Dickel 1991, nº 9.

Esta hoja contiene dos estudios separados, uno encima del otro. Un estudio de un árbol llena la mitad inferior de la hoja, mientras que en la mitad superior se ha representado el castillo en ruinas de Tharandt (Dickel 1991, nº 9). Tharandt se encuentra al sudoeste de Freital y Dresde.

Las ruinas de Tharandt son un motivo recurrente en la obra dibujada de Friedrich. Además de aquí, también aparecen en los dibujos de Berlín, Greifswald y Oslo (Bernhard 1974, pp. 198, 199 y 694, respectivamente). Al que más se parece este dibujo es al de la página izquierda del dibujo de Düsseldorf fechado el 4 de agosto de 1799 (Bernhard 1974, p. 98). Las dos versiones representan ruinas que se extienden por el oeste del montículo del castillo, con la cuesta empinada y cerca de unas casas de madera sobre el agitado río Weisseritz.

Curiosamente, este dibujo no había sido relacionado hasta ahora con el Gran cuaderno de dibujos de Mannheim. Hans Dickel (1991, nº 9) simplemente indicó que procedía “de un cuaderno de dibujos”. Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 47, nota 55) tampoco lo incluyó entre los dibujos que había catalogado como procedentes del “Gran cuaderno de dibujos de Mannheim”. Sin embargo, el análisis del papel no permite dudar de que esta hoja efectivamente formaba parte del Gran cuaderno de dibujos de Mannheim.

Para más hojas de dicho cuaderno incluidas en esta exposición, cf. Cat. 8 y 25.

III. La naturaleza

A. Vistas del campo



CAT. 16
Estudio de una mujer tumbada leyendo, estudio de una vaca y de una cabeza de caballo, 6 de octubre, 1801. Pluma y pincel y tinta marrón sobre trazos a lápiz, aguada, sobre papel vitela. 18,5 x 11,8 cm. Del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim de 1800-1802. Kupferstich-Kabinett, Staatliche

Kunstsammlungen Dresden, Dresde. Inv. C. 1919-71. Bibliografía: Hinz 1966, nº 302; Bernhard 1974, p. 301.

En una parcela de césped, rodeada por un tupido bosque con diversos árboles, una mujer joven, ataviada con vestido largo hasta los tobillos, está tumbada apoyando su brazo izquierdo sobre una roca. Con la cabeza girada hacia la derecha, contempla en pose meditativa un libro que sostiene entre sus manos.

Friedrich utilizó la franja vacía de la parte inferior de la hoja para dos bosquejos a lápiz; uno representa parte de la cabeza de una vaca o un caballo y el otro una vaca con cuernos vista desde atrás.

Fue Werner Sumowski (1970, p. 136) el primero en asociar esta hoja al Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim, que él denominaba simplemente “Cuaderno de dibujos de Mannheim”. Esta atribución fue posteriormente ratificada por Hans Dickel (1991, pp. 8-9). De acuerdo con Sumowski (1970, p. 67), Friedrich habría utilizado esta hoja al dibujar la vaca de la izquierda en *El molino nuevo en el pago de Plauen* (Fig. 3). Aun estando en lo cierto, Sumowski identificó erróneamente la edificación de esa obra como el Königsmühle, o Molino del rey (véase Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 86).

Otros dibujos del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim de 1800-1802 en Cat. 17, 65 y 66.



CAT. 17
Muchacho dormido sobre un montículo de hierba y estudio de un hacha, 15 de enero y 28 de febrero, 1802. Pluma y pincel y tinta marrón sobre lápiz, aguada, sobre papel vitela. 18,1 x 11,6 cm. Del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim de 1800-1802. Kunsthalle

Bremen – Kupferstichkabinett – Der Kunstverein in Bremen. Inv. 1937/596. Bibliografía: Hinz 1966, nº 311; Bernhard 1974, p. 310; Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 47 (il. p. 57)

El primero en asociar este dibujo con el Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim fue Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 47, nota 57).

De acuerdo con Hans Dickel (1991, pp. 10-11), esta obra también estaba incluida en la lista de Aubert, en la que se basó para reconstruir ese cuaderno de dibujos. En la mitad superior de la hoja, un muchacho yace dormido, vuelto hacia la derecha, sobre un montículo. Viste chaqueta con dos filas de botones, pantalones y botas hasta la pantorrilla. Las piernas están dobladas y el cuerpo en reposo se ha adaptado al contorno del lugar de descanso.

Unas semanas más tarde, con sobriedad espartana, Friedrich utilizó la franja vacía de la parte inferior de la hoja para el estudio de un hacha con el mango roto.

Esta misma figura aparece en el primer plano del dibujo de Dresde *El molino nuevo en el pago de Plauen* (Fig. 3), un uso advertido, por primera vez, por Werner

Sumowski (1970, p. 67; véase también Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 86). También sirvió como modelo para la xilografía *Muchacho durmiendo sobre una tumba* (Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 62). Está claro que Friedrich ennegreció a propósito el reverso de la hoja para facilitar la transferencia de la imagen.

Para otros dibujos del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim de 1800-1802, cf. Cat. 16, 65 y 66.



CAT. 18
El molino del rey en el pago de Plauen, c. 1802 como muy pronto. Gouache sobre trazos de lápiz, borde negro, sobre papel vitela. 38,6 x 54,6 cm. Städtische Galerie Dresden · Graphische Sammlung, Dresde. Inv. 2001/k 1. Bibliografía: Hinz 1966, nº 245; Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 85; Bernhard 1974, p. 241; cat. expo. Schweinfurt 2000, nº 17 B.

Manifiestamente, el artista mira desde una embarcación, por encima de un río (el Weisseritz), a un paisaje distante en el que hay un bote y unos patos. A la izquierda, la orilla con rocas, plantas, arbustos y árboles; más allá, un prado, y, aún más lejos, al fondo, un denso bosque. La margen derecha presenta un promontorio elevado en el que crecen hierba y algunos árboles dispersos. En la carretera que discurre pegada a la orilla se aprecian unas figuras. A media distancia, a la derecha, cerca de una extensión de arena clara, se alza una edificación de dos plantas.

Esta hoja forma parte de un grupo de cuatro estudios que representan vistas de la comarca de Plauen (Cat. 18, 19; Figs. 3, 4). Los otros son: *El invernadero de Potschappel* (Bernhard 1974, p. 238) (Fig. 4), *El molino de pólvora en el pago de Plauen* (Cat. 19), y *El molino nuevo en el pago de Plauen* (Fig. 3). (Para obtener información detallada sobre la procedencia de estas hojas, cf. Jens Christian Jensen, cat. expo. Schweinfurt 2000, nº 17 A).

Helmut Börsch-Supan (1960, p. 74, nota 6) cuestionó la autoría de Friedrich, que fue no obstante confirmada por Werner Sumowski (1970, pp. 66-67), admitiendo Börsch-Supan su corrección (Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 85). Hasta la fecha no se han identificado estudios preliminares de esta obra.

Desde otra perspectiva, Adrian Zingg dibujó con pluma, alrededor de 1780, *El molino del rey en el pago de Plauen* (cat. col. Leipzig 2007, p. 370), un pintoresco paisaje conservado ahora en Lübeck.

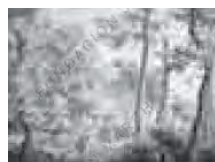


CAT. 19
El molino de pólvora en el pago de Plauen, c. 1802 como muy pronto. Gouache sobre trazos de lápiz, borde negro, sobre papel vitela. 38,6 x 54,5 cm. Städtische Galerie Dresden · Kunstsammlung, Dresde. Inv. 1978/k 2.

Bibliografía: Hinz 1966, nº 243; Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 87; Bernhard 1974, p. 239

Esta vista es comparable en su composición a la del dibujo de Dresde *El molino del rey en el pago de Plauen* (Cat. 18). De nuevo el artista representa el paisaje circundante desde el río Weisseritz. Por encima del río, en el que aparecen ramas y rocas, se ve, a media distancia, el molino de pólvora. Las márgenes del río están bordeadas por matorrales y árboles. A la derecha, lejos en la distancia, en una terraza del río, se pueden ver los viñedos de Dölzchen (Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 87).

Para otra vista de esta serie, en concreto el dibujo de Dresde antes mencionado, cf. Cat. 18.



CAT. 20
Casa de campo en el bosque, c. 1797. Pluma y tinta china y acuarela sobre trazos de lápiz, borde gris, sobre papel de tina. 21 x 27,8 cm. Galerie Hans, Hamburgo. Bibliografía: Hinz 1966, nº 99; Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 11; Bernhard 1974, p. 78; cat. expo. Essen/Hamburgo 2006, p. 362, il. p. 106 arriba y 100 (detalle).

Hinz 1966, nº 99; Börsch-Supan/Jähnig 1973, p. 11; Bernhard 1974, p. 78; cat. expo. Essen/Hamburgo 2006, p. 362, il. p. 106 arriba y 100 (detalle).

Se trata de una obra recientemente aparecida en el mercado. Comparándola con las acuarelas que Friedrich realizó en los años de la Academia de Copenhague, Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähnig

1973, p. 11) ha propuesto datarla en torno a 1797. Parece representar un lugar en las afueras de Copenhague.

Dicho autor ha observado en ella la influencia de Christian August Lorentzen, profesor de Friedrich; en particular, en su composición e inclusión de figuras.

La obra representa una zona boscosa en cuya linde está construida una casa de campo. En primer plano, en la zona inferior, un excursionista y un cazador, acompañado por su perro, mantienen una conversación. Están rodeados por árboles que dominan el borde superior de la hoja. Hay una cancela abierta en mitad de la valla, que discurre desde el primer plano a la derecha hacia el fondo a la izquierda y separa la casa de campo y su parcela del resto del bosque. Aunque oscurecido por el follaje, el techo de la casa es visible desde lejos. Friedrich aplicó el color sobre un dibujo previo a lápiz, del que se pueden ver todavía algunas huellas, y después estructuró las áreas de color añadiendo los contornos y una trama interna con líneas finas a pluma. En algunas partes del fondo dejó los colores intactos, sin contorno.



CAT. 21
Paisaje de Rügen con molino de viento, 16 de mayo, 1802. Pluma y tinta marrón sobre lápiz, aguada, cuadrícula sobre papel vitela. 12,8 x 20,4 cm. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung, Dresde. Inv. C 5711. Bibliografía: Hinz 1966, nº 318; Bernhard 1974, p. 318; Zschoche 1998, p. 28, il. 20.

Helmut Börsch-Supan (1960, p. 70, nota 3) fue el primero en asociar esta hoja con el Pequeño cuaderno de dibujos I de 1802-1803, suponiendo que de esos años sólo había existido un cuaderno así, en lugar de dos. Otto Schmitt (1936, p. 432) ya había reconocido la conexión entre esta hoja y las de Leipzig, *Pequeña habitación*, y la de Greifswald, *Casita de campo con pozo* (Bernhard 1974, pp. 323 y 316, respectivamente).

Desde un punto elevado, el artista está mirando hacia un paisaje que se extiende en la lejanía. En primer plano, casi en el centro de la hoja, una zona en declive de una colina cubierta de hierba cuyos bordes aparecen poblados con diferentes arbustos. El primer plano es relativamente oscuro, mientras que el paisaje del plano medio, compuesto por varios campos, dos casas de madera y un molino de viento, todos próximos entre sí, lo ha dejado en blanco. Los campos que se extienden en la lejanía están salpicados, aquí y allá, por árboles y grupos de árboles, y al fondo se vislumbra una superficie de agua. Unos trazos diminutos en el horizonte (a la derecha del molino de viento) sugieren las torres de las iglesias de una ciudad lejana.

Kurt Wilhelm-Kästner (1940, pp. 51, 73) identificó este lugar como el Bodden de Jasmund, pero más tarde Sigrid Hinz (1966, p. 318), Helmut Börsch-Supan (1960, p. 70) y Werner Sumowski (1970, p. 184, nº 25) se refirieron a la obra con el nombre genérico de "Paisaje de Rügen", adoptando el nombre que ya empleara Fritz Gurlitt (1916, nº 41) y se utilizara en el catálogo de la exposición de Dresde (cat. expo. Dresde 1940, nº 41). Herrmann Zschoche, sin embargo, afirmó que aquí, el 16 de mayo, Friedrich dibujó "el molino de viento, aún en funcionamiento, situado al norte de Poseritz; delante de él, a media distancia, la aldea de Poseritz y, en el horizonte, la silueta de Stralsund, con las torres de la iglesia de San Nicolás a la derecha" (Zschoche 1998, p. 28). Según este autor, la mencionada hoja de Greifswald, *Casita de campo con pozo*, un dibujo del mismo día, repite "esta vista hacia el sur desde lejos, desde un lugar elevado al sur de Bergen".

Cronológicamente, esta hoja data del viaje de Friedrich a su tierra natal y a Rügen en 1802.

Las dos esquinas inferiores de la hoja, con idéntico biselado, tenían esta forma originalmente, mientras que las dos esquinas superiores fueron cortadas después. El borde superior era el que estaba sujeto por la encuadernación del cuaderno de dibujos.



CAT. 22
Paisaje cerca de Lössnitz, 1800. Pluma y tintas negra y marrón. 23,7 x 37,9 cm. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung. Inv. G439

B. En el valle del Elba



CAT. 23
Roquedo con árboles, 20 de mayo, 1799. Pluma y tinta marrón sobre lápiz, aguada, sobre papel de tina. 23,7 x 18,9 cm. Verso: *Estudio de nube* (lápiz). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 15. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin. Inv. SZ 50 recto. Bibliografía: Hinz 1966, nº 128; Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 163; Bernhard 1974, p. 109; Grütter 1986, p. 110; Grummt 2003, p. 112.

Es de suponer que Friedrich encontró esta formación rocosa en algún lugar de la Suiza sajona, aunque la localización exacta aún no ha sido identificada (Grütter 1986, p. 110). La cruz formada en la roca mediante el juego de luces y sombras, en la que podría verse un significativo signo cristiano, confiere al estudio de la naturaleza de Friedrich una dimensión en la que la naturaleza representada y la simbología cristiana se imbrican.

Con suaves líneas a lápiz, en la parte inferior derecha el artista esboza una figura yacente de bruceas que alza la vista hacia la cruz, tematizando así, no sólo el tema de la cruz por sí mismo, sino también la percepción de tal signo en la naturaleza. Con este estudio realizado en plena naturaleza, Friedrich dio forma pictórica a la idea de que la palabra de Dios no debía estudiarse únicamente en la Biblia, sino también en el "libro de la naturaleza" (Grummt 2003, p. 118). Sigrid Hinz (1966, p. 81) fue la primera en darse cuenta de que Friedrich había utilizado esta hoja para su pintura al óleo realizada en Dresde *Vista del valle del Elba* (Börsch-Supan/Jähnig 1973 nº 163) (Fig. 5), en concreto para el pequeño abeto de la izquierda del cuadro, que es una copia casi exacta del de este estudio.



CAT. 24
Estudios de dos árboles y de colada tendida, c. 1799. Lápiz sobre papel de tina. 23,8 x 18,6 cm. Verso: *Estudio de nube y busto masculino* (lápiz). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 8. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin. Inv. SZ 46 recto. Bibliografía: Hinz 1966, nº 124; Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 163; Bernhard 1974, p. 105.

El artista utilizó únicamente la mitad superior de esta hoja del cuaderno de dibujos, en la que aglutina varios estudios diferentes: dos estudios de árboles y dos de ropa colgando en un tendedero. En los estudios de los árboles se dibuja solo el contorno, cada uno con la forma específica de las copas, observadas, de acuerdo con la anotación del artista, "in der Ferne" (en la distancia). Por el contrario, la estructura interna de las piezas de ropa, configuradas sobre todo a base de trazos densos, transmiten una impresión de imponente plasticidad en el tejido que forma pliegues.

Sigrid Hinz (1966, p. 81) señaló que Friedrich hizo uso de esta hoja en su pintura al óleo realizada en Dresde *Vista del valle del Elba* (Fig. 5), en concreto para el abeto de la izquierda. En esto le secunda Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähnig 1973, nº 163).



CAT. 25
Lago Schinder (Hohnstein), 9 de julio, 1800. Lápiz sobre papel vitela. 38 x 23,7 cm. Verso: *Ruinas cerca del lago Schinder* (lápiz). Del Gran cuaderno de dibujos de Mannheim de 1799-1801. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett. Inv. VIII 1375. Bibliografía: Bernhard 1974, p. 213; Dickel 1991, p. 66, nº 10; Hoch 1995, pp. 20, 40, 41, 68.

La mitad inferior de esta hoja muestra un esbozo de paisaje, con una figura femenina cerca de un arroyo que serpentea entre rocas. Con el brazo izquierdo alzado, parece apoyarse contra una roca grande que hay detrás de ella. Bastante separado de este paisaje, un

estudio de un árbol aislado ocupa la parte izquierda de esta mitad superior. Friedrich dibujó una línea horizontal bajo el dibujo de la parte inferior (cf. 9 y 52). En la ejecución de este esbozo utilizó un lápiz relativamente blando y el resultado de la suavidad de las líneas puede apreciarse en las áreas sombreadas tras las rocas o en la corriente de agua, donde el rayado, de líneas ya muy juntas, se funde en una sombra sólida.

Fue Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähni 1973, p. 47, nota 55) el primero en asociar la estampa con el Gran cuaderno de dibujos de Mannheim. (Para otras hojas de este cuaderno, cf. Dickel, 1991, pp. 66, 67. Del mismo cuaderno proceden Cat. 8 y 15).

Para identificar esta topografía, remitimos a las indicaciones de Karl-Ludwig Hoch (1995, p. 40).



CAT. 26

Pequeño abeto 14 [abril], [1804]. Lápiz y aguada pardusca sobre papel vitela. 18,4 x 11,9 cm. Del Cuaderno de dibujos de Karlsruhe de 1804. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. Inv. NG.KH.B.16031. Bibliografía: Hinz 1966, n° 603; Bernhard 1974, p. 567.

En el centro de la hoja, llenando toda su altura, se representa un árbol joven, identificado por el artista en una nota como un abeto. Helmut Börsch-Supan vinculó erróneamente el dibujo con el Cuaderno de Oslo de 1806-1808 (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 163). Ohara, sin embargo (1984, p. 112, nota 43), cuenta esta hoja entre aquéllas que “probablemente pertenezcan al Cuaderno de dibujos de Karlsruhe o al que le precedió inmediatamente”, y sugiere que el “estilo de dibujo”, el “tamaño relativo del objeto frente al formato de la hoja” y el “año de elaboración del papel” (en la filigrana) indicarían que el dibujo es de una época anterior.

Basándose en los resultados de las investigaciones más recientes, cabe ahora excluir con seguridad la pertenencia del dibujo al Cuaderno de dibujos de Oslo de 1806-1808. A este respecto, el análisis del papel es decisivo. Además de las diferencias en la forma de las esquinas, los papeles presentan dos filigranas diferentes. La marca de la hoja corresponde a “[J Wh] atman [18]01”, mientras que las páginas del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1806-1808 estaban marcadas con “[J R] [use] 18[04].” Otros estudios han determinado que, definitivamente, este dibujo procedía del Cuaderno de dibujos de Karlsruhe de 1804.

El estudio fue utilizado para la pintura al óleo de Dresde *La cruz en la montaña* (*Altar de Tetschen*) (cf. Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 167; indicado por primera vez en Sumowski 1970, p. 72) y para el cuadro, también conservado en Dresde, *Vista del valle del Elba* (Fig. 5) cf. Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 163).

C. Árboles



CAT. 27

Árbol seco, 26 de mayo, 1806. Lápiz sobre papel vitela. 27 x 19 cm. Kupferstich-Kabinet, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde. Inv. C 1927-23. Bibliografía: Hinz 1966, n° 385; Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 147, 165, 254; Bernhard 1974, p. 430; Ohara 1983, pp. 215, 216, 218; Grütter 1986, p. 188.

Un árbol que, en su crecimiento irregular, parece jugar alrededor del eje central de la hoja, llenando casi toda su altura. Excepto unas cuantas ramas en la copa, que asemejan una corona, el árbol sólo presenta algunos muñones de ramas. Es sorprendente la maestría que delatan la densa estructura interior del tronco y las líneas extremadamente finas, que sugieren brotes diminutos. El dibujo de la zona interna del tronco está hecho mediante rayados en la dirección del crecimiento y rayas en zigzag sobre el sombreado, matizando los detalles.

Ya en el catálogo de la Galerie Kühl de Dresde de 1928 (cat. expo. Dresde 1928, n° 65) se indicaba que Friedrich utilizó esta hoja como modelo para el dibujo de Weimar *Túmulos junto al mar* (Fig. 6). Algo también señalado por Kurt Wilhelm-Kästner (1940, p. 70, n° 23; p. 76, il. 47), Sigrid Hinz (1966, n° 385), Werner Sumowski (1970, p. 145) y Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 147).

Friedrich utilizó además el estudio para el óleo de Múnich *Invierno* (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 165), como Wilhelm-Kästner (1940, p. 70, n° 23) observó con acierto y Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 165) confirmó. Fue este último quien señaló que, comparado con “el roble de la izquierda del plano medio” del cuadro *Invierno*, el tronco de este estudio “no está tan marcadamente curvado”. Hinz (1966, p. 75, nota 1) fue la primera en indicar que el dibujo también sirvió de modelo para la pintura al óleo *Cementerio de un monasterio bajo la nieve* (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 254) (Fig. 7), antes localizada en Berlín; en concreto, para el cuarto roble de la derecha junto al coro. Sumowski (1970, p. 83, nota 162) y Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 254) corroboraron su descubrimiento.

Friedrich realizó el dibujo durante una visita a su tierra natal y a la isla de Rügen en la primavera y el verano de 1806. Dado que está documentado que estuvo en Breesen el 14 de mayo de 1806 (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 136) y en Neubrandenburg el 29 de mayo (Bernhard 1974, p. 431), se puede afirmar con seguridad que realizó el dibujo en esa región.



CAT. 28

Estudio de un árbol, septiembre 1798. Lápiz sobre papel de tina. 26,9 x 21,1 cm. Verso, abajo, derecha: *Boceto de un paisaje enmarcado* (lápiz). Colección particular. Bibliografía: cat. expo. Essen/Hamburgo, 2006, p. 365, il. p. 146 (arriba).

Este estudio de árbol ha sido recientemente descubierto en una colección particular (mi agradecimiento a Hinrich Sieveking por su indicación). Tanto por el tema como por la ejecución, parece especialmente relacionado con un dibujo conservado en Basilea (Cat. 29). El artista logró reflejar la forma característica de la conífera con una distribución altamente sofisticada de líneas claras y oscuras. Como señala la anotación de Friedrich, también realiza este estudio “nach der Natur” (según la naturaleza).

Para representar las agujas se sirvió de líneas cortas, ocasionalmente convertidas en rayados, en combinación con elementos en zigzag que bordean las áreas dejadas en blanco.



CAT. 29

Abeto, septiembre 1798. Lápiz sobre papel de tina. 27,7 x 22,1 cm. Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Basilea. Inv. 1932.200. Bibliografía: Hinz 1966, n° 82; Bernhard 1974, p. 69; cat. expo. Basilea 1982, n° 27.

El tema de este dibujo es una conífera que, situada en el eje de la hoja, abarca casi toda la altura del papel. Haciendo uso de lápices de diferentes durezas, Friedrich reproduce con grandes trazos las formas de las ramas que cuelgan y sus agujas. Las ramas, que se extienden por los laterales de un tronco, visible sólo a veces, se complementan con zonas en blanco, a través de las cuales la luz es incorporada a la estampa artística del árbol. De vez en cuando, a través de las ramas, se puede vislumbrar el tronco, sombreado por la izquierda.

El artista realiza este dibujo “nach der Natur” (según la naturaleza), como queda expresamente indicado en su anotación. Junto con una hoja recientemente descubierta en una colección particular (Cat. 28), éste es uno de los primeros estudios de la naturaleza realizado por el joven graduado de la Academia de Copenhague. Se supone que lo dibujó en las proximidades de Dresde, donde Friedrich, según está documentado, se hallaba ya en octubre de 1798 (Börsch-Supan/Jähni 1973, p. 11).



CAT. 30

Estudio de un roble, 5 de mayo, 1809. Lápiz sobre papel vitela. 36 x 26,1 cm. Verso: *Bahía con acantilados* (*Stubbenkammer*) (lápiz). De los dibujos de hojas sueltas de 1809. Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Nürnberg. Inv. HZ. 4156. Bibliografía: Hinz 1966, n° 512; Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 92; Bernhard 1974, p. 498; Busch 2003, pp. 77 ss., 83, nota 6, 85, il. 19.

En el eje central de la hoja se representa un roble con tres troncos; excepto algunas en la zona de la copa, sus ramas se han roto o han sido cortadas. El estudio consiste fundamentalmente en un contorno ejecutado con delicadeza, complementado con una estructura interna que produce la sensación de tres dimensiones. Es llamativo que, en este caso, el rayado no siga necesariamente la dirección del crecimiento, sino que más bien enfatiza las zonas más gruesas del tronco y la base de las ramas. La parte inferior del tronco, con predominio de zonas oscurecidas, está en sombra, mientras que el área de las ramas superiores está brillantemente iluminada (Rainer Schoch, cat. expo. Núremberg 1992, n° 120; Busch 2003, p. 78). El dibujo se realizó durante la vuelta de Friedrich a su tierra en la primavera y el verano de 1809.

Como indicó Fritz Zink por primera vez (en cat. expo. Hagen 1957, n° 106), Friedrich utilizó este estudio de árbol como modelo para el roble de la izquierda de la ruina en el cuadro de Berlín *Abadía en el robledal* (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 169) (Fig. 4, p. 26). Sumowski (1970, p. 83, nota 162) y Börsch-Supan/Jähni (Börsch-Supan/Jähni 1973, n° 169) mencionan el mismo préstamo del estudio. Mayumi Ohara (1983, pp. 213, 219) también discute su uso en *Abadía en el robledal*, indicando las “modificaciones del estudio de la naturaleza” para su uso en el cuadro. Fue Ohara la primera en observar que, para el roble mencionado, Friedrich había combinado de hecho dos estudios, reemplazando la rama corta más próxima al espectador

del presente estudio por un único tronco de forma zigzagueante, localizado en el dibujo de Oslo del 13-14 de junio de 1809 (Bernhard 1974, p. 508). En cambio, Werner Busch (2003, p. 77) sostiene que “Friedrich lo [el estudio del roble de Núremberg] traslada a su pintura, agrandándolo claramente, pero reproduciendo el complejo entramado de ramas con todo detalle, tan sólo añadiendo ocasionalmente delicadas ramitas al final de éstas”.

El artista también utilizó este modelo para la pintura al óleo *Cementerio de un monasterio bajo la nieve* (Fig. 7), antes localizado en Berlín; en concreto, para el “roble de tres troncos de la derecha” (Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 254; cat. expo. Núremberg 1993, n° 120).

Estudios de árbol (Cat. 31) de Bremen es otra hoja de la exposición que proviene de los dibujos en hojas sueltas de 1809. Para la reconstrucción de más hojas de esta colección remitimos al trabajo de próxima publicación *Caspar David Friedrich, catálogo razonado de los dibujos*.



CAT. 31
Estudios de árbol, 9 y 12 de junio, 1809. Lápiz sobre papel vitela. 35,8 x 25,7 cm. Verso: *Estudio de paisaje en Arkona* (lápiz). De los dibujos de hojas sueltas de 1809 Kunsthalle Bremen – Kupferstichkabinett – Der Kunstverein in Bremen. Inv. 1958/594. Bibliografía: Hinz 1966, n° 519; Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 97, 181, 182, 189, 192, 298; Bernhard 1974, p. 506.

Esta hoja contiene cuatro estudios situados uno encima de otro. En la banda superior se representan tres (cuatro si se mira bien) árboles vistos de cerca, con una cuidada atención al tronco y al follaje. Debajo, tres dibujos más reproducen, en una vista lejana, otras tantas franjas de bosques de árboles de copa ancha integradas por árboles de varios tamaños que se hallan muy juntos. El catálogo de Bremen de 1998 (cat. expo. Bremen 1998, p. 108) señala que el fragmento de paisaje al dorso puede ser identificado con exactitud: la orilla escarpada cerca de Witt, en la costa noroccidental de Rügen. Por lo demás, es idéntica al cuadrante izquierdo de la hoja de Viena *Vista de Arkona al salir la luna* (Bernhard 1974, p. 378) (Fig. 6, p. 16).

La presente hoja fue utilizada para el dibujo *Paisaje de Rügen con pastor* (paradero desconocido; Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 181), en concreto el roble del centro sobre la rama seca, así como para el cuadro al óleo *Paisaje con arcoíris*, antes en Weimar (Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 182), en este caso para “el roble de la izquierda a media distancia”. Börsch-Supan sugiere que también se utilizó para la “linde del bosque en el plano medio” del cuadro de Stuttgart *Paisaje de Bohemia* (Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 189), pero no puede confirmarse. Es también dudosa su suposición de que sirvió de modelo para el cuadro de Winterthur *Paisaje con robles y un cazador* (Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 192). Por su parte, los dos bosquejos rápidos de estudios de árboles situados en la franja central fueron utilizados para el cuadro de Berlín *Árbol solitario* (Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 298), como ha señalado Börsch-Supan.

Este dibujo se realizó durante la visita de Friedrich a su tierra natal en la primavera y el verano de 1809. La obra de Núremberg *Estudio de un roble* (Cat. 30) es otro de los dibujos en hojas sueltas de 1809 mostrados en la exposición. Para la reconstrucción de más hojas de esta misma colección, remitimos al catálogo razonado de los dibujos de Friedrich, de próxima publicación.



CAT. 32
Abeto, 4 de junio, 1813. Lápiz sobre papel vitela. 19,3 x 12,2 cm. Del Cuaderno de dibujos de Krippen de 1813. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. Inv. NG.KH.B.16036. Bibliografía: Hinz 1966, n° 608; Sumowski 1970, pp. 113, 167, il. 245; Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 264, 449, 451; Bernhard 1974, p. 573 izquierda; Hoch 1995, p. 64.

Unos días antes de que Friedrich realizase este dibujo anotó en una hoja, ahora conservada en Essen: “nach langer Zeit das erste gezeichnete” (el primer dibujo en mucho tiempo) (cf. Bernhard 1974, il. p. 569). Este estudio con carácter de filigrana representa un árbol pequeño, manifiestamente muerto, que una inscripción identifica como un abeto. Friedrich realizó este dibujo

en las inmediaciones de Krippen, hogar de la familia de su amigo Friedrich Gotthelf Kummer, a quien había recurrido tras la ocupación de Dresde durante la Guerra de Liberación [contra Napoleón] de 1813. En una carta dirigida a Frederik Christian Sibbern, fechada el 30 de mayo de 1813, Friedrich escribe: “He estado viviendo en el campo las últimas dos semanas, frente al Elba, en la zona de Schandau. Puede fácilmente imaginar por qué dejé Dresde: la escasez de alimentos era tal que la gente literalmente moría de hambre” (Zschoche 2005, p. 79, carta n° 36). Originalmente la hoja formaba parte del hasta ahora desconocido Cuaderno de dibujos de Krippen de 1813-15, del cual, además de ésta, se han identificado 21 hojas más. (Para la reconstrucción de todos los cuadernos de dibujos aquí mencionados, remitimos al catálogo razonado de los dibujos de Friedrich, de próxima publicación. Una recopilación de los dibujos de Krippen desde 1813 puede encontrarse en Hoch 1995, pp. 64-65).

Friedrich utilizó este estudio repetidamente en sus cuadros. Werner Sumowski (1970, p. 113) señaló acertadamente que le sirvió de modelo para el árbol seco de la izquierda del cuadro realizado en Múnich *Paisaje del Riesengebirge con niebla disipándose* (Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 264), algo que Helmut Börsch-Supan considera probable.

El abeto seco situado a la izquierda, ante la ventana, del cuadro de San Petersburgo *El soñador* (Börsch-Supan/Jähniig 1973, p. 451) también estuvo basado (aunque con variaciones) en este estudio (Sumowski 1970, p. 167; Börsch-Supan/Jähniig 1973, p. 451). Por último, también el abeto marchito de la derecha del grupo de árboles en primer plano de la pintura al óleo *Cumbre montañosa con nubes pasajeras* se remonta a este estudio de árbol, como han indicado tanto Sigrid Hinz (1966, p. 608) como Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniig 1973, p. 449).



CAT. 33
Estudio de un árbol muerto, 6 de octubre, 1815. Lápiz sobre papel vitela. 18 x 10,6 cm. Del Cuaderno de dibujos de Pomerania de 1815. Colección particular. Bibliografía: cat. subasta Colonia 2006, p. 110.

Este dibujo, cuya existencia se desconocía, apareció en el mercado recientemente, al mismo tiempo que el dibujo *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca* (Cat. 61).

Friedrich elaboró ambos durante un viaje a su tierra natal en 1815. La anotación del artista bajo la fecha de esta hoja, “Abreise von Greifswald” (Salida de Greifswald) permite conocer con exactitud el lugar desde el que partió de regreso a Dresde. Como sabemos gracias al dibujo de Oslo *Nasas de pesca, redes y rocas* (Cat. 60) fechado el 7 y 8 de octubre de 1815, viajó a través de Neubrandenburg y, por la carta que escribió desde Dresde a Louise Seidler el 18 de octubre, se infiere que debió de llegar a casa más o menos en esa fecha (Zschoche 2005, p. 99). (Para otras hojas identificadas hasta la fecha, del antes desconocido Cuaderno de dibujos de Pomerania de 1815, cf. Cat. 60 y 61).

D. Plantas



CAT. 34
Estudios de plantas y tronco de árbol, hacia 1799. Pluma y tinta gris-negra sobre lápiz, sobre papel de tina. 18,9 x 24 cm. Verso: *Plantas y estudios de árboles caducifolios* (pluma y tinta gris-negra sobre lápiz). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 4. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 44 recto. Bibliografía: Hinz 1966, n° 122; Börsch-Supan/Jähniig 1973, p. 271; Bernhard 1974, p. 103.

Aunque el motivo de unas cuantas plantas creciendo cerca del tronco de un árbol no impresiona en absoluto, la habilidad artística de Friedrich es extremadamente sofisticada. Las delicadas y sueltas líneas del tronco del árbol se distinguen claramente de las líneas más firmes que perfilan las plantas. El tronco del árbol parece más bien bidimensional, mientras que las plantas se presentan como objetos plenamente tridimensionales. Friedrich las sombrió con un rayado extremadamente fino, a lápiz. Helmut Börsch-Supan (1960, p. 56) fue el primero en advertir que Friedrich utilizó esta hoja para la pintura de Dresde *Túmulo en otoño* (Börsch-Supan/Jähniig 1973, p. 271), la composición que presentó en la Academia de Dresde para su elección.

Para otros dibujos del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799 incluidos en la exposición, cf. Cat. 23, 24, 35, 36, 37, 39, 40, 41 y 48.



CAT. 35
Estudios de plantas y hoja, 26 de junio, 1799. Pluma y tinta gris-negra sobre lápiz, aguada, con pruebas de tinta, sobre papel de tina. 23,8 x 18,9 cm. Verso: *Copa de árbol* (lápiz). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 29. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 57 recto. Bibliografía: Hinz 1966, n° 135; Bernhard 1974, p. 119.

De los cuatro estudios de plantas de esta hoja sobresale el del centro, en virtud, sin duda, de las aguadas aplicadas de forma tan diferenciada. También hay aguadas en el estudio de la pequeña planta del borde izquierdo, pero de una manera mucho más sencilla. Friedrich optó por no aplicarlas, en cambio, en los dos estudios de la parte inferior. La distribución de claroscuros en la planta del centro sorprende, porque no permite determinar con precisión la dirección de la que procede la luz.

Otras hojas del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799: Cat. 23, 24, 34, 36, 37, 39, 40, 41 y 48.



CAT. 36
Enredadera de habas, 21 de julio, 1799. Pluma y tinta gris sobre lápiz, sobre papel de tina. 23,8 x 18,9 cm. Verso: *Estudio de árbol* (pluma y tinta gris sobre lápiz). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 32. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 58 recto. Bibliografía: Hinz 1966, n° 136; Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 164; Bernhard 1974, p. 121.

Este estudio de la naturaleza representa una planta enredada en una estaca. Su identificación taxonómica ha sido controvertida: Sigrid Hinz (1966, n° 136) y Marianne Bernhard (1974, p. 121) pensaron que se trataba de una enredadera salvaje, mientras que Werner Sumows-

ki (1970, p. 62) y Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 164) la identificaron acertadamente como una mata de habas trepadora.

Sumowski ha demostrado (1970, p. 62, nota 170) que Friedrich utilizó esta hoja, con variaciones, para representar la planta trepadora del cuadro al óleo de Múnich *Verano* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 164).

La meticulosidad de este dibujo hace pensar que el artista se propuso reproducir, mediante un contorno ejecutado con toda precisión, la forma típica de la hoja de la planta; incluso atendió a la disposición de cada hoja individual, con sus numerosas superposiciones en el espacio, a lo largo de la estaca. De nuevo puede verse aquí que las líneas de la pluma del artista van de gruesas a finas a causa de la diferente presión ejercida (al respecto cf. Cat. 40).

Otras hojas del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799: Cat. 23, 24, 34, 35, 37, 39, 40, 41 y 48.



CAT. 37
Estudios de plantas, 26 de junio, 1799. Pluma y tinta gris sobre lápiz, aguada, sobre papel de tina. 23,7 x 19 cm. Verso: *Cardos* (pluma y tinta marrón sobre lápiz, aguada). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 37.

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 61 recto. Bibliografía: Hinz 1966, nº 139; Grummt 2003, p. 112.

Unos segmentos extremadamente finos reproducen la estructura de la planta con grandes hojas en el centro del dibujo. Su forma termina de definirse gracias a las aguadas, que indican las sombras. Friedrich usó la misma técnica para representar la planta más pequeña, en la esquina inferior izquierda.

El artista recurrió a estos estudios de la naturaleza muchas veces. Werner Sumowski (1970, pp. 62 y 65) fue el primero en notar su uso en el dibujo de Hamburgo *El sueño del músico* (Bernhard 1974, p. 701), así como –para el arbusto de la derecha delante de las varas con matas de habas– en la pintura de Múnich *Verano* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 164). También encontró repetido el modelo en la vegetación del primer plano del dibujo preliminar, conservado en Düsseldorf (Bernhard 1974, p. 180), de un aguafuerte con una dedicatoria para Quistorp (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 27). Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 35) también indicó que la hoja sirvió de modelo (con algunas variaciones) para la fáfara del primer plano de un dibujo de una colección particular, *Horno de cal en el bosque* (Bernhard 1974, p. 235).

En marcado contraste con el dibujo de Berlín *Estudios de plantas y hoja* (Cat. 35), en éste no sólo se ha cuidado en extremo la disposición y orientación de las hojas, que miran hacia el espectador, sino que las tres hojas principales de la planta configuran claramente una cruz. No puede evitarse recordar el dibujo de Berlín *Acantilado con árboles* (Cat. 23), en el que las sombras de las grietas formaban en la roca una cruz. El artista sigue aquí la tradición del “libro de la naturaleza”, prestando forma a lo descubierto por su propia visión interior (Grummt 2003, pp. 112 y ss.).

Friedrich reproduce esta planta con forma de cruz ocho años después en un dibujo a lápiz extremadamente delicado (Cat. 38).

Otras hojas del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799 aquí expuestas: Cat. 23, 24, 34, 35, 36, 39, 40, 41 y 48.



CAT. 38
Fáfara, 3 de enero, 1807. Lápiz sobre papel vitela. 18,3 x 17,7 cm. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde. Inv. 1919–89. Bibliografía: Hinz 1966, nº 459; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 143; Bernhard 1974, p. 452.

El tema de este dibujo es una planta de hojas grandes creciendo en un prado, identificada comúnmente por los expertos como fáfara (Hinz 1966, Börsch-Supan/Jähniq 1973, Bernhard 1974). Para elaborarlo, Friedrich

recurrió a un estudio hecho ocho años antes (Cat. 37). A pesar de que la anotación de la fecha sugeriría que se trata de un estudio de la naturaleza, este dibujo es en realidad una copia a lápiz de la interpretación previa de este tema que hiciera a pluma.

Para la disposición de las hojas de la planta en forma de cruz y el estudio del “libro de la naturaleza” de Friedrich, remitimos a la explicación del estudio original (Cat. 37). En la ejecución de la presente hoja el artista derrocha virtuosismo. Lo más notable es la sutileza y delicadeza de las líneas, por ejemplo en el rayado, así como los numerosos grises empleados en las sombras. Cuando realizó esta obra, Friedrich usó una gama de lápices con minas de diferentes durezas.



CAT. 39
Dos estudios de plantas y estudios de árbol, c. 1799. Pluma y tinta gris sobre trazos de lápiz, aguada, sobre papel de tina. 18,9 x 23,7 cm. Verso: *Estudio de plantas y estudio de árbol* (pluma y tinta gris sobre trazos de lápiz, aguada). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 42.

Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 63 recto. Bibliografía: Hinz 1966, nº 141; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 463; Bernhard 1974, p. 99 sin il.

Friedrich usó el dorso de esta hoja para el dibujo de Moscú *Búho junto a una tumba* (Bernhard 1974, p. 785), utilizando las dos plantas representadas esquemáticamente en la mitad superior de esta hoja para las plantas frondosas del primer plano de dicho dibujo. Cada una de ellas está minuciosamente copiada, aunque sus posiciones relativas se han intercambiado. Otros dibujos del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799 incluidos en la exposición: Cat. 40 y 41.



CAT. 40
Estudio de una planta, hacia 1799. Pluma y tinta marrón sobre trazos a lápiz, aguada, pincel y tinta gris. 23,6 x 18,7 cm. Verso: *Estudios de árbol con una estructura de madera* (pluma y tinta marrón sobre trazos de lápiz, aguada, pincel y tinta gris). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín

de 1799, p. 45. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 65 recto. Bibliografía: Hinz 1966, nº 143; Bernhard 1974, p. 130.

Desde la esquina inferior izquierda, una parra de hojas grandes se eleva esbelta hacia la derecha, para girar hacia arriba paralela al eje vertical del centro de la hoja. Otro ejemplo de habilidad artística extremadamente delicada, el estudio de esta planta también tiene la característica de presentar líneas de diferentes grosores y sombras realizadas mediante aguadas (cf. Cat. 42). Aquí Friedrich clarificó aún más la estructura de la planta aplicando aguadas casi exclusivamente a los envases de las hojas.

El artista utilizó este estudio de la naturaleza en su pintura de Múnich *Verano* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 164), como ya indicó Werner Sumowski (1970, p. 62) y confirmó Helmut Börsch-Supan, y, al menos en parte, también para el dibujo de Hamburgo *El sueño del músico* (Bernhard 1974, p. 701; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 346), algo que también Sumowski fue el primero en advertir.



CAT. 41
Estudio de un cardo y estudios de árbol, 7 de julio y 24 de agosto, 1799. Pluma y tinta china sobre lápiz, aguada. 23,8 x 18,9 cm. Verso: *Estudios de árbol* (pluma y sepia sobre lápiz). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 48. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichka-

binett, Berlín. Inv. SZ 66 recto. Bibliografía: Hinz 1966, nº 144; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 32, 58, 147 y 316; Bernhard 1974, p. 132 derecha.

En esta hoja hay tres estudios independientes uno de otro: un cardo, un árbol de copa ancha y un grupo de árboles de copas anchas. En algunas zonas los estudios están separados entre sí por líneas finas. El cardo ocupa más de la mitad superior de la hoja y los estudios de árboles el resto. Los tres presentan fuertes contrastes de luces y sombras. Friedrich indica la posición desde

la que el sol ilumina la escena mediante un pequeño y estilizado astro, igual que hace con la dirección del viento que sopla mientras dibujaba, y que apunta con una cabecita con los carrillos inflados.

Ya Helmut Börsch-Supan indicó que Friedrich tomó prestada esta hoja para el cuadro *La tumba de Hutten* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 316), en Weimar, y para la sepia, también conservada en Weimar, *Túmulos junto al mar* (Bernhard 1974, p. 428; Fig. 7; Börsch-Supan 1960, p. 49, nota 4) (Fig. 6). El mismo autor (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 461) indicó acertadamente que este dibujo también sirvió de modelo para el dibujo de Moscú *Féretro junto a una tumba* (Bernhard 1974, p. 373). Werner Sumowski (1970, pp. 61–62) observó que Friedrich lo utilizó para *Estudio de un joven*, en Mannheim (Bernhard 1974, p. 312) y para la hoja de Hamburgo *Féretro sobre tumba recién cavada* (Bernhard 1974, p. 372). Por último, Börsch-Supan fue el primero en reconocer el bosquecillo de la parte inferior derecha, de 24 de julio de 1799, como el dibujo preliminar –invertido– para el aguafuerte *Grupo de seis árboles y vereda* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 32).

Para otras hojas del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799 mostradas en esta exposición, cf. Cat. 23, 24, 34, 35, 36, 37, 39, 40 y 48.



CAT. 42
Estudios de una planta, 7 de agosto, 1799. Pluma y tinta negra-gris sobre lápiz (p. 4); pluma y tinta gris-negra sobre lápiz, aguada (p. 1). 24,2 x 37,8 cm. Verso: *Estudios de planta* (pluma y tinta china sobre lápiz, aguada). Del Cuaderno de dibujos II de Berlín de 1799–1800, pp. 4 y 1. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 82 verso. Bibliografía: Hinz 1966, nº 161 (p. 1) and nº 162 (p. 4); Bernhard 1974, nº 152 (p. 4), nº 149 (p. 1).

Esta hoja doble contiene varios tipos de plantas frondosas. Los estudios, realizados todos en el mismo día, muestran cómo el joven artista estudiaba minuciosamente las formas de las hojas al natural, su disposición en el tallo, las diferentes estructuras de los bordes y la situación de sus venas, y era capaz luego de trasladarlo con gran maestría a sus dibujos. La parte izquierda de la hoja contiene dibujos simplemente a pluma; los estudios de la derecha son, además, aguadas. Al trazar el contorno de las plantas, el artista variaba la presión ejercida sobre la pluma para crear líneas de diferente grosor, una técnica que debió aprender mientras copiaba estampas en la academia. Sus sutiles aguadas buscaban, claramente, capturar el juego de luces y sombras en el follaje de las plantas.

Como Sigrid Hinz observó por vez primera (1966, p. 67, nota 2), Friedrich dispuso de los estudios de plantas de esta hoja para la “mata de calabaza delante de una pareja” y para una planta en el borde inferior de la pintura de Múnich *Verano* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 164).

Para otras hojas del Cuaderno II de Berlín de 1799–1800, cf. Cat. 44, 47 y 49.



CAT. 43
Tocón de sauce con brotes nuevos, 12 de agosto, 1799. Pluma y tinta china sobre trazos de lápiz, aguada, sobre papel de tina. 19 x 24,2 cm. Verso: *Estudios de nubes* (lápiz). Del Cuaderno de dibujos II de Berlín de 1799-1800, p. 13. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 86 recto. Bibliografía: Hinz 1966, n° 167; Bernhard 1974, p. 157; Grummt 2003, pp. 213, 216.

Aunque por lo que se refiere al motivo se trata de un dibujo sin pretensiones, la estampa es fascinante simplemente por la maestría con la que el artista lo ha representado. Friedrich dibujó un tocón de sauce con numerosos brotes nuevos bajo la brillante luz del sol. Finos contornos y escasas líneas internas perfilan la forma del tocón, que toma altura en diagonal de derecha a izquierda, primero enredado en sí mismo, y enseguida mostrando numerosos brotes nuevos. La zona de las raíces aparece rodeada de helechos, vides y plantas frondosas. Lo que sorprende en este estudio realizado *in natura* es la ausencia de hojas en las ramas de verano del sauce, especialmente porque son éstas las que producen el único brillo visible en un arbusto de sauce bajo la luz del sol. En su interpretación de la luz, Friedrich da al objeto una calidad nueva y especial, que para él sin duda entraña una connotación religiosa (cf. Grummt 2003, p. 216).

Con aguadas sutilmente distribuidas a lo largo de la hoja, Friedrich consigue, de una manera sorprendente, que las áreas en blanco destaquen con un resplandor especial en el conjunto del dibujo.



CAT. 44
Estudios de plantas, 15 de agosto, 1799. Pluma y tinta china sobre trazos de lápiz, sobre papel de tina. 24,2 x 37,9 cm. Verso: *Estudios de una planta, Copa de árbol* (pluma y tinta china sobre trazos de lápiz). Del Cuaderno de dibujos II de Berlín de 1799-1800, pp. 16-17. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 87 recto. Bibliografía: Hinz 1966, n° 168-169; Bernhard 1974, p. 158 derecha, p. 159 izquierda; Vaughan 2004, p. 32, il. 18 (p. 17).

Estas dos hojas del cuaderno de dibujos se han conservado como una única hoja doblada y contiene varios grupos de estudios de plantas. La mayor parte de la superficie de la hoja la ocupan grupos de densos cañaverales; además, en la esquina inferior derecha, se representa una planta frondosa. Por último, hay un bosquejo a lápiz de una cabeza vista desde abajo, a muy corta distancia.

En los estudios de las cañas destaca particularmente la maestría del dibujante al representar el movimiento elegante y lleno de gracia de los juncos, así como la amplitud de variaciones en el enfoque y la distribución de las delgadas hojas mecidas por el viento.

Otras hojas del Cuaderno de dibujos II de Berlín de 1799-1800 incluidas en la exposición: Cat. 42, 43 y 47.



CAT. 45
Estudio de una planta, 30 de diciembre, 1806. Lápiz sobre papel vitela. 15,9 x 13,5 cm. Del álbum de Robert Kummer. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde. Inv. C. 1988-587.

En el centro de esta hoja casi cuadrada están dibujadas una serie de plantas de distintos tipos que crecen juntas en un prado. Entre ellas surge un tallo largo, sin hojas, con un capullo cerrado en cuya punta descansa un pajarillo.

Es especialmente notable el modo en que las líneas de la pluma de Friedrich se ensanchan y se estrechan, una característica también visible en el dibujo a pluma de Berlín (Cat. 36). La belleza fascinante de las largas y estrechas hojas se debe, en gran medida, a las variaciones de líneas extremadamente finas alternando con segmentos en los que la mano ejerce mayor presión, aunque sin comprometer en ningún momento el efecto general de delicadeza.

El dibujo procede de un *álbum amicorum* del pintor paisajista Carl Robert Kummer (1810-1889), una de las principales personalidades artísticas de la segunda generación de románticos de Dresde (cf. Nüdling 2008).

E. Montañas y roquedos



CAT. 46
Rocas con cascada, septiembre de 1798. Lápiz sobre papel de tina, trazas de pincel. 27,4 x 23,2 cm. Staatsgalerie Stuttgart / Graphische Sammlung. Inv. C 1974/2421. Bibliografía: Hinz 1966, n° 81; Bernhard 1974, p. 68 (con información incorrecta); cat. col. Stuttgart 1976, n° 1639.

Lo más llamativo de esta hoja es el tema en sí, ya que además de *Cascada*, mencionada en el *Allgemeiner Literarischer Anzeiger* del 29 de abril de 1799 (Sumowski 1970, p. 182, n° 2), sólo hay unos pocos dibujos en los que Friedrich incluya saltos de agua (Hinz 1966, n° 80; Bernhard 1974, pp. 165, 594).

Aquí se observa que Friedrich experimentó con rayados gruesos y finos, en un intento de representar el agua que estrepitosa y furiosamente encrespada salpica las rocas. Líneas tan fuertes como éstas son raras en los dibujos de Friedrich y seguramente se explican como producto de la mano, poco experta aún, del joven artista. Al mismo tiempo, no se puede ignorar el hecho de que, en contra de su temperamento, ejecutó esta obra con mucha celeridad. En cambio, una característica típica de Friedrich es la inclusión de matizaciones a lápiz sobre el dibujo, que también se encuentran en acuarelas y sepías de épocas posteriores, donde ayudan a estructurar áreas de color (cf. Cat. 13 y 50).



CAT. 47
Estudios de rocas, 7 y 8 de octubre [1799]. Pluma y tinta china sobre trazos a lápiz, sobre papel de tina. 24, 2 x 19 cm. Verso: *Estudio de árbol y mujer en una caseta con excusado* (lápiz, pluma y tinta china sobre lápiz). Del Cuaderno de dibujos II de Berlín de 1799-1800. Colección particular, Berlín. Bibliografía: cat. expo. Essen/Hamburgo, 2006, p. 365, il. p. 166 (p. derecha), il. p. 142 (p. izquierda).

Esta hoja, recientemente salida a la luz y hoy en colección particular, era hasta ahora totalmente desconocida para los expertos. Originariamente procede del Cuaderno de dibujos II de Berlín de 1799-1800 y aún se ignora cuándo pudo ser separada de él. Las circunstancias por las que acabó en el mercado son igualmente desconocidas. El dibujo consiste en dos estudios de rocas a la luz del sol, una bajo la otra. Quedaron en blanco grandes áreas de la hoja.

Se sospecha que esta obra se extrajo del cuaderno a causa de la imagen al dorso. Además del estudio de un árbol, hay un dibujo de una caseta con un excusado y con la puerta entreabierta, a través de la cual puede verse a una mujer haciendo sus necesidades.

Otros dibujos del Cuaderno de dibujos II de Berlín en esta exposición: Cat. 42, 43 y 44.



CAT. 48
Roquedo, c. 1799. Pluma y tinta gris, aguada, sobre papel de tina. 23,7 x 18,9 cm. Verso: *Estudio de una roca* (lápiz). Del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799, p. 25. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 55 recto. Bibliografía: Hinz 1966, n° 133;

Bernhard 1974, p. 116; Grütter 1986, p. 110; Grummt 2003, pp. 114, 116, fig. 5.

Según Tina Grütter (1986, p. 110), este dibujo se realizó en la región de las areniscas del Elba, pero la localización exacta aún no ha sido identificada. En el centro de la imagen se representa un acantilado que se eleva en diagonal desde la parte inferior izquierda hasta la superior derecha. El primer plano lo conforma una ladera dejada en blanco, con sólo dos pequeñas rocas en el centro. El fondo está oculto tras el acantilado que se extiende más allá; únicamente por el lado izquierdo se tiene una visión parcial de un paisaje que se adentra en el fondo del cuadro. Todo ello enmarcado por un cielo nublado. Las nubes son totalmente amorfas, sin contornos definidos; en cambio el acantilado, con su complicada estructura superficial, está representado con desigual precisión de matices y contorno. Sectores completos se han dejado en blanco, claramente para reflejar la luz del sol que cae sobre ellos desde la izquierda, mientras que otros, en varios tonos de grises, indican las sombras. En los grises más oscuros hay también rayados. Indiscutiblemente esta hoja es un estudio de la naturaleza, y sugiere algo del reto que la imitación de la naturaleza puede suponer para el artista.

Otros dibujos del Cuaderno de dibujos I de Berlín de 1799 incluidos en esta exposición: Cat. 23, 24, 34, 35, 36, 37, 39, 40 y 41.



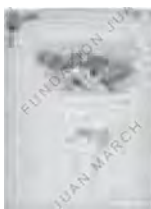
CAT. 49
Estudio de rocas, escalones a la derecha, 10 y 12 de agosto, 1799. Pluma y tinta gris-negra sobre trazos a lápiz, aguada, sobre papel de tina. 19 x 24,2 cm. Verso: *Roca y raíz de árbol*

(pluma y tinta gris-negra sobre lápiz). Del Cuaderno de dibujos II de Berlín de 1799, p. 11. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 85 recto. Bibliografía: Hinz 1966, n° 166; Börsch-Supan/Jähniig 1973, n° 119; Bernhard 1974, p. 155; cat. expo. Berlín 2006, p. 21, il. 15.

Desde un camino, el espectador alza la vista por encima de unos escalones de piedra y contempla, en la parte izquierda de la hoja, alcanzando casi el borde superior, una formación rocosa con una superficie extraña y, en la parte derecha, varios peñascos más planos. Entre las rocas de la izquierda y las de la derecha discurre una estrecha grieta. Un tronco roto, seco, aparece a la derecha, delante de la grieta.

Los contornos de los diferentes objetos se realizaron con líneas finas a pluma, dibujadas sobre lápiz. Una sutil interpretación de la estructura interna, consistente en líneas a pluma y zonas de aguada con diferentes intensidades, sugiere una superficie con grietas y muy erosionada, sobre todo la de la roca de la izquierda.

Hein Schulze-Altcappenberg considera, con razón, que este estudio fue el modelo para la formación rocosa del dibujo de Berlín *Otoño* (cat. expo. Berlín 2006, p. 21, il. 15). Friedrich trasladó el motivo, con algunas modificaciones, a una sepia. Pero la afirmación que hace Schulze-Altcappenberg de que este dibujo se realizó en la Suiza sajona debe desestimarse. En una carta a la autora de estas líneas (que agradece la indicación), fechada el 22 de febrero de 2008, Frank Richter sostiene que la formación representada se asemeja más a algún tipo de roca ígnea que a la arenisca característica de la región suiza. Basándose en sus propias observaciones, Richter sugiere que Friedrich realizó el dibujo en la región de Plauen o en la de Rabenau, cerca de Dresde.



CAT. 50
Estudio de un arroyo del bosque, hacia 1810. Acuarela, lápiz, pruebas de color en papel vitela. 35,8 x 25,8 cm. Verso: *Rocas y árboles* (lápiz,

pluma y tinta marrón). De los Dibujos en hojas sueltas de 1810. Colección particular.

Esta acuarela hasta ahora desconocida fue descubierta hace poco en una colección particular. Es fascinante por su imponente calidad pictórica, tanto más notable porque Friedrich economizó medios al elaborar este estudio de la naturaleza. Limitándose únicamente a los colores verde y marrón, plasmó la vista de un arroyo bordeado por césped, sotobosque, helechos y piedras. El estudio ocupa únicamente la mitad superior de la hoja y tiene forma de viñeta.

Las líneas a lápiz complementan la distribución equilibrada de los colores. No son, en modo alguno, simples líneas preliminares del dibujo; más bien el artista acentúa y estructura las áreas de color con multiplicidad de líneas a lápiz, que resultan de una extrema efectividad. Podemos imaginar su método: una vez seca la acuarela, el artista dibujó sobre ella con enorme sutileza líneas a lápiz de diverso tipo. Estas describen los rasgos, la forma y figura, de varios elementos: trazos cortos para la hierba, líneas en zigzag para los bordes cubiertos de hierba, líneas sinuosas para las plantas de hojas grandes como los helechos, líneas curvas para describir las plantas de hojas pequeñas de los arbustos pequeños, líneas más largas para los troncos de árboles y rayados para las sombras. Además, mediante la disposición y densidad de las líneas Friedrich reproduce el juego de luces y sombras. El uso del lápiz, no sólo para los contornos, sino también para las estructuras superficiales, puede observarse tanto en las acuarelas de Friedrich (cf. Bernhard 1974, il. pp. 722, 759, 518) como en sus sepias (Bernhard 1974, il. pp. 281, 451, 381). Véase también el dibujo incluido en esta exposición *Fachada oeste de las ruinas de Eldena con horno y granero* (Cat. 13). *Estudio de un arroyo del bosque* fue realizado, probablemente, durante el recorrido que hizo Friedrich con Georg Friedrich Kersting por el Riesengebirge en 1810. Tiene la calidad de un estudio, sugiriendo que fue hecho en el lugar. (Sobre los altos documentados del viaje de Friedrich por el Riesengebirge en 1810, cf. las publicaciones de Günther Grundmann, especialmente la más reciente, 1974, p. 104). Hay otros ejemplos de los dibujos de hojas sueltas de 1810, uno perteneciente a una colección particular (Cat. 51) y el dibujo de Varsovia (Cat. 52).

Un segundo estudio ocupa la mitad inferior de la misma hoja. Cuando Friedrich lo dibujó, giró la página 180 grados. Se trata de un bosquejo rápido de una roca entre árboles.

Al dorso repite, con trazos apresurados, partes del dibujo de la colección particular mencionado antes (Cat. 51).



CAT. 51
Rocas, caserío y helechos, 13, 14 y 15 de junio [1810]. Lápiz, pluma y tinta marrón sobre papel vitela. 35,7 x 26 cm. De los Dibujos en hojas sueltas de 1810. Colección particular. Bibliografía: Zschoche 2000, p. 82, il. 59; cat. expo. Essen/Hamburgo, 2006, p. 365, il. p. 150.

Esta hoja incluye múltiples estudios. En la mitad superior hay un dibujo de una roca situada ante unos árboles; en el centro, el patio de un caserío, y, en la parte inferior, cinco estudios distintos de helechos y raíces de abetos. Básicamente, todos a lápiz. Sólo en el de arriba pueden descubrirse algunas líneas sueltas y sombreados hechos con pluma en marrón distribuidas con moderación por el dibujo. Las líneas a pluma son más claras en los dos árboles situados a la izquierda de la roca. Una línea vertical cerca de la roca marca la altura de un hombre en ese punto, una acotación con frecuencia presente en los dibujos de Friedrich (cf. Cat.

9 y 56). A propósito del dibujo de Dresde (Bernhard 1974, p. 485), Werner Busch menciona el manual de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes* –publicado en 1799-1800 y cuya edición alemana aparece ya en 1803–, que alentó dicho tipo de anotaciones y marcas (cf. Busch 2003, p. 91; Valenciennes, 1803, tomo 1, pp. 144-146, lámina 35. En la obra dibujada de Friedrich pueden encontrarse en los dibujos siguientes: Bernhard 1974, pp. 554, 768, 485, 633, 679 abajo, 680 abajo, 703, 719, 718, 708 abajo, 709 abajo, 766, 775, 716, 677 derecha, 589, 644, 562, 593; Zschoche 2000, p. 48, il. 25).

Prescindiendo de la hoja sin fecha del Gran cuaderno de dibujos de Rügen de 1801-1802 (Bernhard 1974, p. 644), las líneas indicativas de tal escala aparecen en los dibujos de Friedrich desde 1810.

El artista dibujó la misma formación rocosa desde prácticamente la misma posición una segunda vez, algo más rápidamente que en este estudio (Cat. 50, reverso). Todo parece indicar que la hoja fue realizada durante el recorrido a pie que Friedrich hizo en 1810 con Georg Friedrich Kersting por el Riesengebirge (cf. también al respecto Cat. 50).

Otros ejemplos de dibujos de la colección de hojas sueltas de 1810 en la exposición son Cat. 50 (Colección particular) y Cat. 52 (Varsovia).



CAT. 52
Paisaje en el Riesengebirge, 8 de julio, 1810. Lápiz sobre papel vitela. 26 x 36 cm. De los Dibujos en hojas sueltas de 1810. Muzeum Narodowe w Warszawie/Museo nacional de Varsovia. Inv. Rys. Nm. XIX237. Bibliografía: Hinz 1966, nº 541; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 388; Bernhard 1974, p. 523; Grundmann 1974, pp. 94 (nota 14), 95, 97, 104; Busch 2003, p. 91 (nota 26).

De pie, justo ante un claro del bosque, el espectador mira, por encima de una pendiente boscosa, hacia una cadena de montañas que, de izquierda a derecha, se internan en el espacio del cuadro. Sorprende cómo Friedrich, con apenas unas líneas, consigue representar un paisaje y de forma soberbia crear profundidad espacial. En esta representación gráfica, Friedrich se concentra en lo esencial, sugiriendo sólo vagamente áreas completas del paisaje, incluidas aquellas cercanas a los bordes derecho e izquierdo del dibujo. Una línea horizontal marca la parte inferior del bosquejo (cf. Cat. 9 y 25).

En un principio, este dibujo fue identificado como *Vista de Schreiberhau hacia el Schnee gruben* (cat. expo. Breslau 1937, nº 66). La ubicación es descrita con más detalle por Günther Grundmann, que explica que el dibujo se hizo en el “descenso desde el Isergebirge, justo por donde habían estado caminando, hacia Schreiberhau”, y que de hecho el artista estaba de pie “justo encima de la estación de la Josephinenhütte, desde donde el macizo oriental del Riesengebirge emerge de pronto del otro lado de una hondonada boscosa. En un marcado escorzo, la vista incluye el Reifträger, el Schnee gruben [...] y en la distancia el apenas visible Mädelkamm” (Grundmann 1958, p. 72).

Friedrich utilizó este dibujo para la acuarela *Paisaje en el Riesengebirge* (Bernhard 1974, p. 755), en colección particular. Según Grundmann, el dibujo se realizó en el verano de 1810 durante el recorrido que Friedrich hizo con Georg Friedrich Kersting por el Riesengebirge (Grundmann 1958, p. 104).

De acuerdo con la misma fuente, los expertos han supuesto que la hoja proviene de un cuaderno de dibujos, mas no hay prueba de ello. Teniendo en cuenta el tipo de papel, es mucho más probable que la hoja formase parte de los dibujos en hojas sueltas de 1810. Para otras hojas similares en la exposición, cf. Cat. 50 y 51, procedentes de colecciones particulares.



CAT. 53
Rocas imponentes, 10 de junio, 1813. Lápiz sobre papel vitela. 19 x 11,8 cm. Del Cuaderno de dibujos de Krippen de 1813. Rainer Jochims. Bibliografía: Hinz 1966, nº 611; Bernhard 1974, p. 581; Hoch 1995, pp. 62, 64, il. 40; cat. expo. Múnich 1999, p. 144.

Aquí se representa una roca poblada por coníferas en la región de las areniscas del Elba, vista desde abajo. Tiene forma de pirámide y está coronada por un saliente con forma de torre.

El dibujo se caracteriza por sus líneas extremadamente finas, en algunos puntos muy apretadas, que constan de líneas de contorno y rayados en diferentes direcciones. El estudio es de un tamaño minúsculo, lo que sugiere que el artista contemplaba el motivo, árboles y rocas, desde una distancia considerable.

Este dibujo forma parte de un grupo de motivos cuya localización exacta resulta imposible debido al denso arbolado actual (Bernhard 1974, il. pp. 575, 577, 585). Aun así, Karl-Ludwig Hoch (1995, p. 62) supone que Friedrich lo realizó en la región rocosa de Schmilka-Krippen, en el valle del Elba. Citando a Diedrich Graf, Hoch sugiere que el tema era la así llamada “torre” del valle del Elba (la “Bismarckfels”), pasado Schmilka.

En un encuadre biográfico, el dibujo es uno de los que Friedrich realizó durante su estancia en Krippen, en el verano del periodo de guerra de 1813. (Por lo que respecta a otras hojas del Cuaderno de dibujos de Krippen de 1813, cf. Cat. 32).



CAT. 54
Paisaje de montaña con valle arbolado, no antes de 1825. Pluma y tinta gris sobre lápiz, línea de borde a lápiz sobre papel vitela. 25,4 x 37 cm. Staatsgalerie Stuttgart /

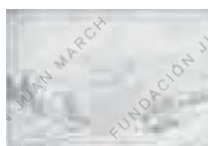
Graphische Sammlung. Inv. C 1959/896. Bibliografía: Hinz 1966, nº 567; Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 506; Bernhard 1974, p. 544; cat. expo. Stuttgart 1976, p. 52, nº 271; Busch 2003, p. 55 (nota 25).

Esta hoja, antes en la Colección Julius Freund, en Berlín, y ahora en Stuttgart, representa una vista, desde un punto elevado, por encima de un valle boscoso, hacia unas montañas que se hallan al fondo. Los contornos de la cadena de montañas están constituidos principalmente por largos segmentos de líneas rectas, mientras que los del plano medio son curvos. El dibujo no se extiende hasta los bordes de la hoja, sino que queda delimitado por líneas que lo enmarcan. En los puntos de intersección de estas líneas se percibe una minúscula perforación.

Ulrike Gauss (cat. expo. Stuttgart 1976, nº 271) fue la primera en indicar que este dibujo es repetición del dibujo de Berlín *Paisaje de montaña con valle arbolado* (Cat. 55) (Bernhard 1974, p. 539), aunque desprovisto del motivo del primer plano.

Werner Busch (2003, p. 55) aprecia similitudes entre este dibujo y los grabados de contorno de la Sociedad de Calcografía de Dessau, y concluye que no cabe excluir que Friedrich estuviera también familiarizado con la “placa de vidrio óptico” utilizada por los artistas de Dessau.

Presumiblemente se trata de un dibujo previo para una acuarela o una sepia, pero que quedó inacabado (Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 506; cat. expo. Stuttgart 1976, nº 271).



CAT. 55.
Paisaje de montaña con valle arbolado, c. 1810-1825. Pluma gris sobre lápiz sobre papel vitela. 24,9 x 37,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin.

Inv. SZ 11. Bibliografía: cat. expo. Berlín 1906, nº 2463; cat. expo. Breslau 1937, nº 63; Einem 1938, il. p. 35; Prybram-Gladona 1942, p. 88 (nota 529; 1810); Einem 1950, il. 42; Grundmann 1958, p. 78; Hinz 1966, nº 560 (c. 1810); Sumowski 1970, p. 89 (1810); Börsch-Supan/Jähniq 1973, nº 505 (c. 1825); Bernhard 1974, il., p. 539 (c. 1810); cat. expo. Bielefeld y Viena, 1998, nº 86; Busch 2003, p. 55 (nota 25).

Desde una posición elevada, y por encima de un pastizal que se levanta por ambos bordes laterales de la hoja, el espectador contempla, en el centro, un valle

arbolado, proyectado sobre un macizo montañoso que se yergue al fondo. En la ladera del prado hay dos caminantes; el más próximo a la vista porta un cesto en la espalda al tiempo que sostiene un bastón de paseo en su mano derecha.

Como puso en conocimiento de los estudiosos por vez primera Werner Sumowski, una hoja conservada en Stuttgart (Cat. 54) –que no debe fecharse antes de 1825 (cf. Sumowski 1970, p. 89; Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 505; cat. expo. Bielefeld/Viena 1998, n° 85; Busch 2003, p. 55)– presenta, con leves variaciones, el mismo enfoque de un paisaje montañoso. Esta hoja de Berlín muestra también un primer plano trazado posteriormente con pluma, algo ausente en la lámina de Stuttgart, en la que, en cambio, la imagen dibujada queda enmarcada por líneas trazadas a lápiz con regla (para otras diferencias entre ambas hojas, cf. Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 505, 506).

La localización topográfica del motivo de la hoja fue determinada ya por Grundmann, que supo reconocer aquí un paisaje del Riesengebirge (Grundmann 1958, p. 78). En relación con el contexto de elaboración tanto de esta hoja como de la de Stuttgart (Cat. 54), Börsch-Supan remite con acierto a un óleo sobre lienzo antes conservado en Königsberg (Börsch-Supan 1960, n° 413) (cf. Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 505, 506).

Werner Busch menciona la posibilidad de que, al ejecutar este dibujo, Friedrich se guiase por procedimientos establecidos por la Sociedad Calcográfica de Dessau (Busch 2003, p. 55).

Elementos que facilitan la datación de la hoja serían, por una parte, el viaje a pie por el Riesengebirge acompañado por Georg Friedrich Kersting, realizado en 1810 y, por otra, la génesis posterior de la hoja de Stuttgart, que no puede fecharse antes de 1825. La hoja fue adquirida en 1906 del Prof. Harald Friedrich, de Hannover.



CAT. 56
Paisaje de colinas con rocas cerca de Teplitz, 4 de septiembre, 1835. Acuarela y lápiz sobre papel vitela. 13,1 x 20,5 cm.

Del Cuaderno de dibujos de 1835. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung. Inv. G432. Bibliografía: Hinz 1966, n° 760; Bernhard 1974, p. 768; Hoch 1987, p. 30; Dickel 1991, n° 36; Busch 2003, p. 90 (nota 22).

El dibujo representa el pico de una montaña que se eleva sobre un valle insinuado al fondo. Desde aproximadamente el centro del borde inferior, una carretera se dirige inicialmente hacia el pico, pero después gira a la izquierda para proseguir su ascenso. En la cara izquierda del pico hay una acotación de la altura que tendría un hombre en ese punto, marca reiteradamente presente en los dibujos de Friedrich. Se trata de una línea vertical delimitada en cada extremo por una corta línea horizontal. (Para otros ejemplos de ello en esta exposición, cf. Cat. 9 y 51, en especial el comentario a este último).

Friedrich realizó este dibujo durante una convalecencia en Teplitz, desde el 19 de agosto hasta finales de septiembre de 1835. Había sufrido una apoplejía el 26 de junio (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 42), y el 19 de agosto llegó a Teplitz con su mujer, Caroline, y los niños, Emma, Agnes y Adolf (Zschoche 2005, n° 130, p. 129).

En una carta a Heinrich, hijo de su hermano Heinrich Friedrich, de finales de septiembre de 1835, el artista escribe: “Por prescripción médica he permanecido en Teplitz cerca de seis semanas, por las razones que conoces. Estoy de vuelta en casa desde anteaer. Ahora me encuentro mucho mejor y espero que los efectos del balneario perduren y permitan a mi mano trabajar de nuevo” (tomado de Zschoche 2005, n° 130, p. 218).

Para otros estudios de la naturaleza con acuarela fechados, cf. Bernhard 1974, il. 747, 757, 746 y 750.

F. Junto al agua



CAT. 57
Vista de la playa de Lauterbach en Vilmütz, Rügen, 29 de junio, 1806. Lápiz, cuadrícula, sobre papel vitela. 26 x 36 cm. De los dibujos de hojas sueltas de 1806. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung. Inv. G444.

Está claro que Friedrich dibujó esta franja de costa desde un barco; lo que falta por establecer con exactitud es desde dónde. El dibujo data de su visita a su tierra natal y a la isla de Rügen, durante la primavera y el verano de 1806.

Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 47, nota 71) había supuesto que la hoja procedía de un cuaderno de dibujos deshecho; sin embargo, estudios más recientes de la obra dibujada de Friedrich han determinado que la simple coincidencia de formato no basta para afirmar que una hoja suelta estuviera, en un principio, encuadrada con las otras. Es más: se sabe que las hojas que miden 26 x 36 cm fueron obtenidas a partir de pliegos mayores. Aparentemente, Friedrich no preveía dar uso a algunas hojas de 52 x 72 cm que había comprado, y las cortó en tamaños más manejables. El término “dibujos en hojas sueltas” se refiere a las hojas sin encuadrar producidas de esa manera. Este dibujo forma parte de los dibujos en hojas sueltas de 1806. Para la reconstrucción de hojas adicionales de esta colección, remitimos a la próxima publicación: *Caspar David Friedrich, catálogo razonado de los dibujos*.



CAT. 58
Playa con un bergantín y redes de pesca, dos casas a la izquierda, no antes de 1815. Pluma y tinta gris sobre trazos de lápiz, sobre papel vitela. 13,3 x 18 cm. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde. Inv. C 1908-534. Bibliografía: Hinz 1966, n° 656; Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 446; Bernhard 1974, p. 621; cat. expo. Ottawa/Hamburgo/Copenhague 1999, n° 40.

Friedrich capturó con una plumilla la vista, por encima de una franja del litoral que se extiende hacia la izquierda, de un barco de vela (bergantín) anclado en la bahía no muy lejos de la orilla. En el primer plano, a la izquierda, aparece una roca rodeada por una duna de hierba y, más a la izquierda y detrás de ella, dos palos ahorquillados yacen en el suelo. Una red de pesca, colgada a secar entre dos palos, completa el primer plano por la derecha. En el plano medio, más allá del muro protector de la orilla, hay dos casas juntas con techumbre de paja, la de la derecha parcialmente oculta por árboles y arbustos. Más al fondo, tras el barco, se insinúa un cabo, lo que permite saber que la franja de costa contemplada forma parte de una bahía.

Resulta curioso comprobar que los objetos representados no guardan unidad de perspectiva: el bergantín parece demasiado grande comparado con las casas, demasiado pequeñas en comparación con la roca del primer plano, y la red de pesca desproporcionadamente grande frente a las casas.

Claramente, no se trata de un estudio de la naturaleza, sino de una composición libre. Para su elaboración, Friedrich tomó prestadas partes de varios estudios de 1815, como Sigrid Hinz (1966, n° 656) señaló por primera vez. Entre ellos están los dibujos *Barco de vela en la entrada al puerto de Wieck, cerca de Greifswald* (Bernhard 1974, p. 613 derecha), *Barcos de pesca en el Boddén de Greifswald* (Bernhard 1974, p. 615 izquierda), y *Nasas de pesca, redes y rocas* (Cat. 60), todos ellos conservados en Oslo.

Esta hoja guarda una notable semejanza estilística con el dibujo de Dresde *Costa de Wieck cerca de Greifswald con barcos de vela* (Bernhard 1974, p. 620) y con *Barcos de vela y botes en la orilla del mar*, recientemente localizado en una colección particular (Cat. 59).



CAT. 59
Veleros y botes en la orilla, 1816-1821. Pluma y tinta china sobre papel vitela. 21,8 x 17,9 cm. Cortesía de Peter Eltz.

Una nota en el borde inferior –cuya caligrafía no es de Friedrich– relata que el artista dio este dibujo a un tal A. V. Endres, de quien no se conoce nada más, en 1821. Su tenor literal es el siguiente: “Dibujo original del pintor paisajista Friedrich, miembro de la Real Academia sajona de Bellas Artes de Dresde, que representa una zona de la costa báltica. Me fue regalado como recuerdo durante mi estancia en Dresde en 1821. A. V. Endres”.

Dado que Friedrich fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Dresde en 1816, como muy pronto el dibujo sería de ese año. Los expertos lo datan en el período comprendido entre 1816 y 1821.

El velero, visto desde la popa, es idéntico al barco de un estudio del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815 (Bernhard 1974, p. 613, derecha).

Esta hoja tiene un estilo muy similar al de los dibujos de Dresde *Costa de Wieck cerca de Greifswald con barcos de vela* (Bernhard 1974, p. 620) y *Escena costera con un bergantín y redes de pesca, dos casas a la izquierda* (Cat. 58).



CAT. 60
Nasas de pesca, redes y rocas, c. 7-8 de octubre, 1815. Lápiz, prueba de color, prueba de trazos de pluma sobre papel vitela (doble hoja). 18 x 21,3 cm. Del Cuaderno de dibujos de Pomerania de 1815.

Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo. Inv. NG.KH.B.16046. Bibliografía: Hinz 1966, n° 666; Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 224, 234, 238, 242, 394, 397, así como 445 y 446; Bernhard 1974, p. 633; Busch 2003, p. 82 (nota 1).

Las dos mitades de esta hoja eran en realidad dos hojas contiguas de un cuaderno de dibujos cuya existencia se ignoraba hasta ahora. Otras hojas adicionales del mismo cuaderno se presentan en Cat. 33 y 61. La mitad derecha de la hoja muestra varios estudios, situados unos encima de los otros; de arriba a abajo: nasas y redes enredadas por el viento, redes secándose entre postes, grupos de rocas, una cuesta angulosa y dos estudios de nasas colgadas de unos postes, uno de ellos sólo esbozado, el otro realizado con más detalle.

Friedrich usó la mitad izquierda de la hoja con formato horizontal, girando 90 grados el cuaderno de dibujos. En ella realizó el boceto de una red colgada de seis postes.

Friedrich dibujó a partir de estos estudios numerosas obras. Sigrid Hinz (1966, pp. 241-268) fue la primera en observar que sirvieron de modelo para la pintura al óleo de Oslo *Greifswald a la luz de la luna* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 224), para el óleo de Hannover *La mañana* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 234), para el de Schweinfurt *Luna llena en la costa báltica* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 238) y para el cuadro de Lübeck *Paisaje costero a la luz del atardecer* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 242). También los empleó cuando realizó otros dibujos, en concreto las hojas de Dresde *Costa de Wieck cerca de Greifswald con barcos de vela* (Bernhard 1974, p. 620) y *Escena costera con un bergantín y redes de pesca, dos casas a la izquierda* (Cat. 58; cf. Hinz 1966, pp. 241-248; Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 445, 446).

Friedrich elaboró estos estudios durante el viaje que hizo a su tierra natal y a la isla de Rügen con el recién graduado Friedrich Gotthelf Kummer, de Dresde, en el verano y el otoño de 1815.



CAT. 61
Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca, 25 de septiembre, 1815. Lápiz, pluma y tinta marrón sobre lápiz, acuarela; pluma y tinta marrón sobre lápiz, sobre papel vitela. 18 x 10,6 cm. Del Cuaderno de dibujos de Pomerania de 1815. Colección Klüser, Múnich. Bibliografía: Cat. subasta

Colonia 2006, p. 110.

Dos dibujos de Friedrich aparecidos hace muy poco en el mercado de arte, *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una valla* y *Estudio de un árbol muerto* (Cat. 33), eran completamente desconocidos hasta el momento. El artista los realizó durante un viaje en 1815 a la “Pomerania sueca y Rügen” (de la carta de Caspar David Friedrich a Louise Seidler, fechada el 9 de mayo de 1815; cf. Zschoche 2005, p. 98).

En la parte superior de esta hoja hay dibujada una casita de campo con techo de cañas a la que se accede por un camino con agua a ambos lados. Justo delante de la casa hay un niño muy pequeño vestido de azul. Son notables en esta representación, primero ejecutada a lápiz, los acentos añadidos con pluma y pincel. Con unos cuantos trazos de su pluma, Friedrich enfatizó el pico del tejado, al tiempo que con un pincel añadió color a las áreas de agua, a la pradera adyacente y a la parte baja de la casa. El colorido de toda la hoja es en extremo delicado.

Por su parte, la mitad inferior de la hoja fue dibujada con pluma tinta marrón sobre lápiz y representa a un hombre de pie delante de una valla con la cancela cerrada; tras él, un paisaje plano se extiende en la distancia.

El estudio más reciente de la obra dibujada de Friedrich ha establecido que tanto la hoja de Oslo *Nasas de pesca, redes y rocas* del 7 y 8 de octubre de 1815 (Cat. 60) como el presente dibujo y el *Estudio de un árbol muerto* (Cat. 33) proceden indudablemente de un mismo cuaderno de dibujos. No eran parte del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815, ya que hay diferencias evidentes en el papel (faltan las esquinas redondeadas, por ejemplo). Las tres obras proceden de un cuaderno de dibujos de 1815, hasta ahora desconocido.

Gracias a cartas de Friedrich a la pintora Louise Seidler que se conservan (de 9 de mayo y 18 de octubre de 1815; cf. Zschoche 2005, pp. 98 y 100, respectivamente) se sabe que el artista hizo este viaje en 1815 acompañado del recién graduado Friedrich Gotthelf Kummer, de Dresde. Es posible que el hombre que representó Friedrich con sombrero y abrigo y fumando en pipa fuera su compañero de viaje.



CAT. 62
Nueve vistas diferentes de una barca de remos, c. 1806. Lápiz sobre papel vitela. 19,5 x 24,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin. Inv. SZ 34. Bibliografía:

Hinz 1966, n° 455; Bernhard 1974, p. 449; cat. expo. Bielefeld/Viena 1998, n° 18.

Con líneas a lápiz extraordinariamente finas y delicadas, Friedrich representa aquí nueve vistas diferentes de una misma barca de remos. Sin embargo, la hoja no da en absoluto la impresión de que estuviera interesado en abordar el motivo de la barca en un nivel narrativo. En cambio, el mero hecho de que represente nueve vistas diferentes de un único objeto, con la sutil ejecución del armazón de la barca, por no hablar de los juegos de luces, sombras y reflejos en la superficie del agua, pone de manifiesto que la dedicación del artista al tema estaba motivada únicamente por su estética. Esta manera de abordar un objeto es poco común en los dibujos de Friedrich.

El estilo del modelado de la superficie recuerda a los primeros retratos dibujados por Friedrich en 1806 (cf. Bernhard 1974, pp. 384, 386, 387).



CAT. 63
En el Ryck en Greifswald con una vista de los molinos frente a la presa de Steinbeck, c. 1822-1823. Óleo sobre lienzo. 27,7 x 41,1 cm. Stiftung Preussische

Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam. Inv. GK I 30094. Bibliografía: Börsch-Supan/Jähnig 1973, n° 303.

Desde la costa, por encima de una extensión de agua en la que hay una barca de pesca, Friedrich dibuja el quehacer de un grupo de mujeres lavando y blanqueando grandes piezas de ropa extendidas por el suelo. La composición está construida de forma tal que, justo detrás de las mujeres, se alza una casita blanca que separa la zona de colinas de la mitad derecha de la hoja –con casas, árboles, arbustos y un molino de viento– del llano paisaje de praderas que se extiende hacia el fondo, a lo lejos. En el horizonte, a la izquierda, hay una hilera de casas interrumpida por la puntiaguda, aunque no muy alta, torre de una iglesia. También en la mitad izquierda de la hoja, a media distancia, hay un segundo molino de viento. Un amplio cielo nublado ocupa más de dos tercios de la altura del dibujo.

Está claro que Friedrich utilizó el dibujo de Oslo *Paisaje con molinos de viento* (Bernhard 1974, p. 261) para componer este óleo, algo que Sumowski (1970, p. 76, nota 89, il. 408) fue el primero en indicar (cf. Börsch-Supan/Jähnig 1973, n° 303; cat. expo. Londres 1990, p. 27). Para el pesquero retomó sus *Barcos de pesca en el Bodden de Greifswald, Costa de Wieck y ruinas de Eldena* (Bernhard 1974, p. 615 izquierda).

Con arreglo a su método artístico, Friedrich acostumbra a reutilizar sus estudios individuales una y otra vez, combinando los motivos con los de otros estudios y colocándolos en contextos nuevos. Hinz (1966, p. 82, nota 1) indicó acertadamente que Friedrich utilizó una vez más a los dos hombres sentados en una barca, de la hoja de Oslo antes mencionada, en su pintura al óleo de Potsdam *Vista de un puerto* (Börsch-Supan/Jähnig 1973, n° 220) y también para el cuadro de Lübeck *Paisaje costero a la luz del atardecer* (Börsch-Supan/Jähnig 1973, n° 242; cat. expo. Greifswald 1967, n° 33).

IV. Figuras



CAT. 64
Estudio de un joven con las piernas cruzadas, 7 de mayo, 1798. Lápiz sobre papel de tina. 14,6-14,9 x 20,6-20,9 cm. Probablemente del Cuaderno de dibujos de Copenhague

de 1798. Národní galerie v Praze/Galería nacional de Praga. Inv. DK 464. Bibliografía: Hinz 1966, n° 63, Bernhard 1974, p. 54.

El dibujo es un estudio de una figura completa de un joven sentado indolentemente que viste sombrero, chaqueta de solapas anchas, pantalones holgados y zapatos. En el catálogo de Hamburgo de 1974 el sujeto es identificado como Johann Ledder, nombre que aparece cerca de una de las figuras del *Estudio de dos figuras* de Greifswald (Bernhard 1974, il. p. 53; cat. expo. Hamburgo 1974, n° 8). Los rasgos fisonómicos de esta figura parecen tener tan poco en común con los de Johann Ledder que tal identificación resulta poco convincente; más aún teniendo en cuenta que en otra hoja, *Estudio de tres figuras* (Bernhard 1974, il. p. 52), aparece representado otro compañero de estudios, Joachim Friedrich Pillip, y tampoco presenta, como cabría esperar, similitudes con esta figura. Se supone que el nombre del personaje aquí representado estaba anotado en la banda desaparecida de la parte inferior de la hoja, por lo que se desconoce quién puede haber sido. Al parecer, el 5 y 6 de mayo de 1798 Friedrich se reunió con compañeros de estudios en un velero atracado a las afueras de Copenhague (Bernhard 1974, il. pp. 52, 53). El 7 de mayo debió de soplar el viento, pues en esta hoja Friedrich anota, como indicación de la posición del barco, “auf der See” (en el mar).



CAT. 65
Dama de pie y mujer sentada con niño, 5 y 6 de agosto, 1801. Pluma y tinta marrón sobre lápiz, aguada 18,5 x 11,7 cm. Verso: *Dama con sombrilla y ganso* (pluma y sepia

sobre lápiz, aguada; lápiz). Del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim de 1800-1802. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung. Inv. G425. Bibliografía: Hinz 1966, n° 291; Bernhard 1974, p. 286 (p. derecha), 287 (p. izquierda); Sumowski 1970, p. 103; Dickel 1991, n° 19, il. pp. 171-172 (pp. derecha e izquierda).

Werner Sumowski fue el primero en asociar esta hoja con el Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim, al que se refería simplemente como “cuaderno de dibujos de Mannheim”.

Según Hans Dickel (1991, pp. 8-9), Andreas Aubert también incluyó el trabajo en la lista que redactó en 1906, en la que Dickel basó su reconstrucción del cuaderno. (Otros dibujos del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim incluidos en esta exposición: Cat. 16, 17 y 66).

El dibujo representa dos estudios situados en el centro del eje vertical, uno sobre el otro. En la parte superior, de pie, elegantemente vestida, aparece una mujer de perfil, con la cabeza girada hacia el lado contrario a la mirada del espectador. Está a punto de recogerse la falda, larga hasta el suelo, para subir los dos escalones situados a su izquierda. El estudio de la parte inferior representa a una mujer ataviada con un sombrerito y un vestido largo, que está sentada en una silla colocada en la diagonal. Dirige su mirada hacia el espectador y en su regazo sujeta a una niña, igualmente ataviada con un sombrerito y un vestido largo, y que también mira hacia el espectador. Estas figuras no tienen el aire abatido tan peculiar de la mayoría de las dibujadas en el Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim, como tampoco lo tiene la mujer que sostiene la sombrilla al

dorso, que adopta una pose teatral, casi de danzarina.

En cuanto a la técnica, destacan las líneas sueltas plasmadas por Friedrich en el papel con pluma fina. Los contornos delicados se complementan con cuidadas aguadas, que subrayan lo grácil de estas figuras de estudio. Friedrich repitió la pose de la dama con sombrilla en una hoja posterior del mismo cuaderno (Bernhard 1974, il. p. 295), pero llama la atención el contraste entre la elegancia de esta dama y la sencillez de la campesina representada debajo.



CAT. 66

Estudio de figura de una anciana y estudio de cabeza de un caballo, 23 de noviembre, 1801. Pluma y pincel en tinta marrón sobre lápiz, aguada; lápiz sobre pergamino. 18,6 x 11,9 cm. Del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim de 1800-1802. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung.

Inv. G427. Bibliografía: Hinz 1966, n° 304; Bernhard 1974, p. 303; Dickel 1991, n° 22, il. p. 175.

La atribución de esta hoja al Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim se remonta a Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 47, nota 57).

De acuerdo con Hans Dickel, Andreas Aubert también incluyó esta hoja en la lista de 1906, en la que Dickel (1991, pp. 10-11) basó su reconstrucción del Pequeño cuaderno de dibujos de Mannheim.

A lo largo del eje vertical de la hoja y ocupando su mitad superior, una anciana, de pie sobre un insinuado fragmento de suelo, se vuelve ligeramente hacia la izquierda, con los brazos en ángulo sobre su vientre, la mano izquierda sobre la derecha. Con la cabeza vuelta hacia el espectador, lo mira de frente. Lleva puesta una falda hasta el suelo con un delantal, una chaqueta con faldones, una bufanda al cuello y un pañuelo envolviendo la cabeza. Sigrid Hinz (1966, n° 304), Marianne Bernhard (1974, n° 303) y Helmut Börsch-Supan (Börsch-Supan/Jähniq 1973, p. 47, nota 57) identifican este tema como “una figura con traje típico”, mientras que Peter Rautmann (1979, p. 137) la denomina “campesina”. Hans Dickel (1991, n° 22) disiente de éste último, señalando que el dibujo no incluye ningún rasgo característico que la identifique como una campesina; de hecho, sostiene que es “madre Heiden” (Bernhard 1974, il. p. 62), la mujer que se ocupó de la casa del padre de Friedrich a la muerte de su madre en 1781. Si bien tal identificación parece verosímil, tan sólo existe una vaga similitud entre esta figura y el retrato de Greifswald que Dickel reproduce.



CAT. 67

Hombre con un bastón y mujer, dos niñas, c. 1825. Pluma y pincel y tinta marrón y negra sobre papel calco. 40,7 x 26,7 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 6. Bibliografía: Geismeyer 1965, pp. 54 ss., il. I; Hinz 1966, n° 786; Bernhard 1974, p. 734.

Esta hoja contiene tres grupos de figuras, insinuándose un contexto espacial propio para cada una. En la mitad izquierda aparece una pareja de pie, muy juntos. El hombre, vestido con boina y capa, se apoya sobre un

bastón; la mujer, con el cabello recogido y un vestido largo, está de pie tras él, con la mano colocada en su hombro derecho. Ambos miran hacia el centro de la hoja. En la esquina superior derecha hay dos figuras femeninas algo menores, vistas desde atrás: una madre y su hija, de pie, en una balaustrada o algo parecido. La hija ciñe con el brazo derecho la cintura de su madre. Las dos llevan vestidos de talle alto, largos hasta los tobillos y chales. Mientras que estas dos agrupaciones fueron dibujadas con pincel, el tercer elemento de la hoja, en la esquina inferior derecha, fue realizado con pluma. Representa a una niña sentada en un taburete, que, con un punzón, talla algo en un alféizar. Willi Geismeyer (1965, pp. 54 y ss.) señaló de forma acertada que todas las figuras eran calcos. Esta idea no viene sólo sugerida por el papel extremadamente fino con el que Friedrich decidió trabajar, sino también por las líneas repasadas y el sombreado esquemático. En contraste con las figuras que Friedrich realiza “según la naturaleza” (por ejemplo, Cat. 64, 65 y 66), el calco de figuras constituye una categoría especial en la obra artística de Friedrich (Bernhard 1974, il. pp. 739, 669, 647, 734, 667, 649, 645, 646, 671, 670, 666, 668, 735, 672; Hinz 1966, 783 y 772). La conexión entre los calcos de Friedrich y sus pinturas al óleo es obvia; puede compararse, por ejemplo, la agrupación de madre e hija en la parte superior derecha con la misma pareja en la pintura al óleo *La tarde*, antes en Múnich. La investigación aún no ha revelado la procedencia original de estos calcos. Dado que no hay estudios conocidos de los que puedan haber sido tomados, Willi Geismeyer (p. 57) sugiere que los patrones son, probablemente, obra del amigo de Friedrich Georg Friedrich Kersting. Kersting podría haber dibujado los originales directamente en su lienzo, y Friedrich pudo hacer calcos, pensando darles uso posteriormente. Sin embargo, el análisis de restauración más reciente del calco de Berlín *Hombre sentado* (Cat. 68) indica que el calco no fue hecho del dibujo previo, sino de la figura pintada ya acabada.



CAT. 68

Hombre sentado, c. 1822. Pincel y tinta china sobre papel de calco (montado). 9,9 x 6 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlín. Inv. SZ 13. Bibliografía: Geismeyer 1965, pp. 54 ss.; Hinz 1966, n° 792; Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 299; Bernhard 1974, p. 666; Busch 2003, p. 52 (nota 13), 175 (nota 90); Timm 2004, p. 108, il. 32.

Este dibujo representa a una figura masculina sedente vestida con un sombrero y un abrigo, vista desde atrás. Willi Geismeyer (1965, pp. 54 y ss.) observó que era un calco del hombre que aparece en el cuadro al óleo de Berlín *Salida de la luna a orillas del mar* (Börsch-Supan/Jähniq 1973, n° 299). Para más información sobre la calcografía en la obra dibujada de Friedrich y sus características, cf. Cat. 67). Según la investigación más reciente, el calco se hizo del cuadro terminado, no del dibujo previo (Timm 2004, p. 108).



CAT. 69

Mujer con portavela y niño, c. 1825. Pincel y tinta negra sobre papel calco. 24,3 x 17,5 cm. Kunsthalle Mannheim, Graphische Sammlung. Inv. G440.



CAT. 70

Delettre, *Representación esquemática de la perspectiva reducida en figuras a distancias diferentes*, en Pierre-Henri de Valenciennes, *Eléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*. París, Año VIII [1799/1800], lám. XXXV. Biblioteca Nacional, Madrid.

“Cada manifestación
de la Naturaleza,
registrada con
precisión, dignidad
y sentimiento,
puede llegar a ser
tema del arte”

Caspar David Friedrich

Dos páginas de
cuadernos de
dibujos: nuevos
descubrimientos
en la investigación
sobre C. D. Friedrich

Christina Grummt





e vez en cuando aparecen dibujos de Caspar David Friedrich completamente desconocidos por la investigación. Es lo que ha sucedido, por ejemplo, con la lámina *Casa*

de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca (Cat. 61), fechada el 25 de septiembre de 1815 (Fig. 1), y con *Estudio de un árbol muerto* (Cat. 33), fechada el 6 de octubre de 1815 (Fig. 2)¹. La primera muestra, en la mitad superior, una cabaña situada justo detrás de un tranquilo remanso, a la que se accede por una entrada cubierta de piedra sin labrar. El dibujo conservado, realizado predominantemente a lápiz, muestra sólo unas pocas líneas pintadas en marrón con pluma, las cuales se encuentran en la superficie del techo cubierto de juncos. Las partes del dibujo realizadas con acuarela, como el azul del agua y la diminuta figura justo delante de la cabaña, el verde del prado junto al agua, así como el marrón del techo o de las vigas del entramado, están igualmente solo esbozadas. La ejecución de



las líneas de pluma y de los colores subraya el carácter de estudio o boceto del dibujo. La parte inferior de la lámina está hecha en marrón con pluma sobre lápiz. Representa a un hombre de perfil, girado hacia la izquierda, vestido con sombrero y abrigo, de pie ante la verja cerrada de un cercado. Mientras inclina pensativamente la cabeza hacia abajo, fuma en pipa. Esta escena en primer plano está enmarcada por un paisaje de praderas que se extiende ampliamente hasta el fondo del espacio, en cuyo centro se distingue el curso de un estrecho río con una barca de remos. En el horizonte lejano se elevan las torres de algunas iglesias.

La segunda de estas hojas hasta ahora desconocidas muestra, hecho a lápiz, un árbol viejo y arruinado, con el tronco hueco y las ramas rotas. La propia ejecución artística de las hojas habla inequívocamente en favor de la autoría de Friedrich. Además está avalada por la letra auténtica de Friedrich en las anotaciones de la lámina, así como por la marca de pertenencia al legado de C. D. Friedrich que aparece en el reverso de la hoja *Estudio de un árbol muerto* (Fig. 3), anotado por la mano de Johan Christian Dahl.

Tanto en una como en otra hoja se trata de papel vitela. También el formato es en ambos casos de 18 x 10,6 centímetros. Las dos hojas exhiben la marca “J Whatman”. Por último, en ambas hojas, a partir de las huellas de una antigua costura, se puede identificar el borde izquierdo como borde

de unión entre ambos. Además, las esquinas que están frente a cada uno de esos bordes de unión presentan un minúsculo círculo. Ya sólo por estos hallazgos puede determinarse que en estos casos no se trata simple y llanamente de páginas de un cuaderno de dibujos, sino que estas dos hojas proceden del mismo cuaderno de dibujos.

A continuación trataré de situar estas dos hojas largo tiempo desconocidas en el contexto de la vida y la obra de Caspar David Friedrich, teniendo en cuenta la cuestión de su pertenencia originaria a un mismo cuaderno de dibujos. En primer lugar se ha de aludir al contexto biográfico en el que surgen ambas hojas. Como atestigua la datación que en ellas consta, el artista las terminó a finales del verano u otoño del año 1815. Pocos meses antes, en una carta de 1 de mayo de 1815 dirigida al barón de Berlepsch, Friedrich rechaza su invitación a una estancia de verano en Brückenau. Friedrich expresa su agradecimiento, pero, al mismo tiempo, incluso con cierta habilidad diplomática, escribe: “Su amable ofrecimiento, señor barón, para que vaya a Brückenau merece la gratitud más sincera

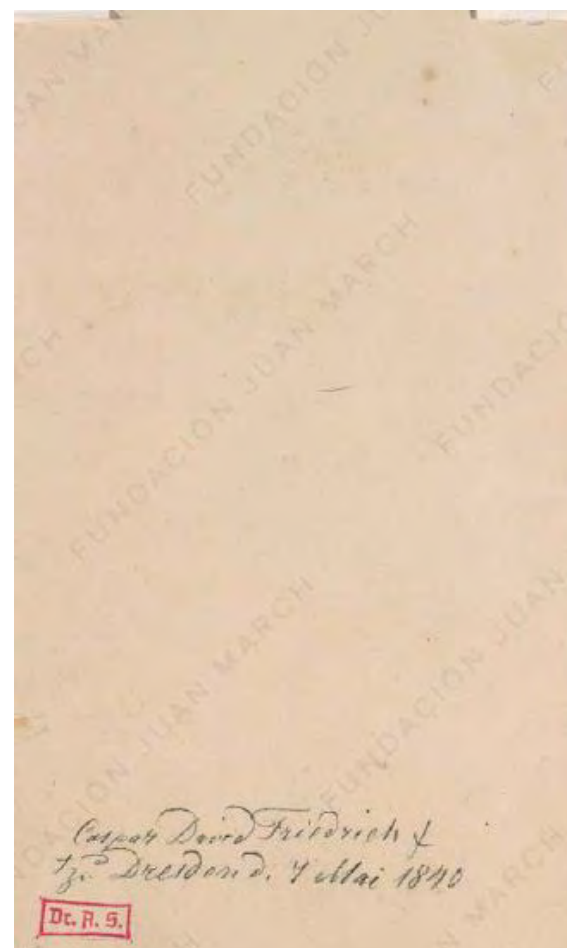
[...] Si yo no fuera precisamente quien soy y como soy; si me fuera dado o si no debiera abstenerme por mi mismo de toda reunión social y renunciar a este tipo de alegrías de la vida, quizá me vería pronto junto a usted. En contacto con la naturaleza creada por Dios, el hombre se abre al hombre, y en virtud del dar y el recibir, se vuelve cada vez mejor. [...] Un viaje en verano a la patria y a la isla de Rügen, como el que tengo planeado, creo que me resultará beneficioso. ¡Queremos entregarnos totalmente a los excelentes efectos de la naturaleza! Usted en el apacible valle bajo la sombra de los árboles, yo en la playa del Ostsee, contemplando las verdes aguas”². Gracias a esta fuente, podemos constatar que ambos dibujos surgieron durante el viaje o, al menos, inmediatamente antes o después de él, que el pintor realizó a su patria en verano y otoño de 1815. Una carta de Friedrich a su amiga pintora Louise Seidler de 9 de mayo [de 1815] nos informa además de que el artista tenía la intención de realizar ese viaje con su amigo, el maestro numismático de Dresde, Friedrich Gotthelf Kummer (1782-1854)³. “Pienso –escribe Friedrich– hacer un viaje con Kummer a la Pomerania Sueca y a Rügen este verano”⁴.

Estas cartas no son, en modo alguno, las únicas fuentes que informan a la posteridad acerca del viaje de Friedrich con Kummer. El propio Kummer publica sus notas de diario en 1845, en la *Sundine. Unterhaltungs-*

Fig. 1. Caspar David Friedrich. *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca*, 25 de septiembre, 1815. Colección Klüser, Múnich (CAT. 61)

Fig. 2. Caspar David Friedrich. *Estudio de un árbol muerto*, (recto), 6 de octubre, 1815. Colección particular (CAT. 33)

Fig. 3. Anotaciones por Johan Christian Dahl (reverso del *Estudio de un árbol muerto*, Fig. 2). Colección particular



blatt für Neu-Vorpommern (Sundine. Revista de entretenimiento de la Nueva Pomerania Occidental), bajo el título “El día del miedo en Rügen en el año 1815 (Del cuaderno de dibujos de un viajero)”⁵. Ya en 1828, la *Sundine* cuenta que en el año 1815 el “Real Contable de la Casa de Moneda Friedrich Gotthelf Kummer” acompañó al pintor Caspar David Friedrich en su viaje a Rügen⁶. Wilhelm Meinhold aún recuerda, en su escrito publicado en 1830 *Miniaturgenälde von Rügen und Usedom* (Miniaturas de Rügen y Usedom), a “un viajero, que visitó Stubbenkammer en compañía del conocido pintor de paisajes F.”⁷. ¿Qué había ocurrido?

El viaje en velero de los dos amigos desde Wieck, junto a Greifswald, hasta Rügen tuvo lugar –si seguimos a Hermann Zschoche– el 2 de agosto de 1815⁸. Zschoche se apoya para su suposición en la primera hoja del, aún conservado, Cuaderno de dibujos de Oslo, de 1815, titulado *Veleros en Wieck y cabinas de baño en Lauterbach* (Fig. 4), que lleva esa fecha y la indicación: “los Mönchgüter en Wieck”⁹. En la hoja aparecen una serie de veleros y una cabina de madera de las que eran habituales desde mediados del siglo XVIII en Inglaterra, y después también en Alemania, para cambiarse y entrar en el agua sin ser observados¹⁰.

El 11 de agosto de 1815, Friedrich estuvo dibujando en la región de Klein Stubbenkammer (Fig. 5)¹¹. Se trata aquí precisamente de aquella región de la isla de Rügen que

Kummer describe del siguiente modo: “F. me llevó entonces a la indescriptiblemente majestuosa Stubbenkammer. [...] En cada una de las paredes cretáceas puede notarse la continua transformación que hace el chorrear de la lluvia en el perfil de esta parte de la costa; pero en aquellos lugares donde la piedra presenta mayor consistencia, se ve, a través de los derrumbes originados al otro lado, las más atrevidas formas destacándose desde las profundidades, mientras que otras se elevan en las más hermosas espirales. De tales cosas está sobre todo llena Klein-Stubbenkammer, al sur de la Königsstuhl. Dos formaciones similares se elevan igualmente en la ladera norte de la Königsstuhl”¹².

Para poder disfrutar de aquella vista, Kummer trepó a los riscos de creta y alcanzó finalmente un lugar peligroso en el que no le “quedó más remedio que avisar a gritos al buen F. de mi peligrosa situación [...] Después de haber descrito con exactitud al amigo F. mi situación, y tras señalarle también que sólo podría ayudarme descolgando una cuerda, me dio ánimos y fue corriendo a la casa del bosque”¹³. Friedrich fue hasta la casa del

bosque Hagen, que se encontraba a 2 kilómetros de Stubbenkammer y –así se desprende igualmente de la narración de Kummer– pidió ayuda a un guardabosques llamado Hans Ruge. Éste logró finalmente, con ayuda de su mujer y de un siervo, salvar a Kummer. Para recuperarse, Kummer pasó “varias noches en la casa de Ruge”. Así que podemos suponer que esa casa del bosque es la que Friedrich dibujó en la página 6 del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815 (Fig. 6).

Una vez más, en la carta de 18 de octubre de 1815 a Louise Seidler, Friedrich menciona su aventura con Kummer, al escribirle a su amiga: “Querida Seidler: el oso polar que usted tan amablemente recuerda ha estado tres meses enteros dando vueltas por la costa del Ostsee, para sumergirse de vez en cuando en sus verdes aguas. Y ha sufrido peligros en el agua y peligros en tierra [...] he hecho con Kummer un viaje por Mecklenburgo, Pomerania y la isla de Rügen. Kummer ha estado varias horas en un gran peligro de muerte, y en cierta ocasión acabamos sentados en un banco de arena donde pasamos dos horas y media”¹⁴.

Hay algunos indicios de que el señor que fuma en pipa en la hoja *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca* pueda ser el amigo de Friedrich, Kummer. Que Friedrich sabía integrar más o menos a sus acompañantes de viaje en sus bocetos es algo que puede verse reiteradas veces ya en el Cuaderno de dibujos de Oslo



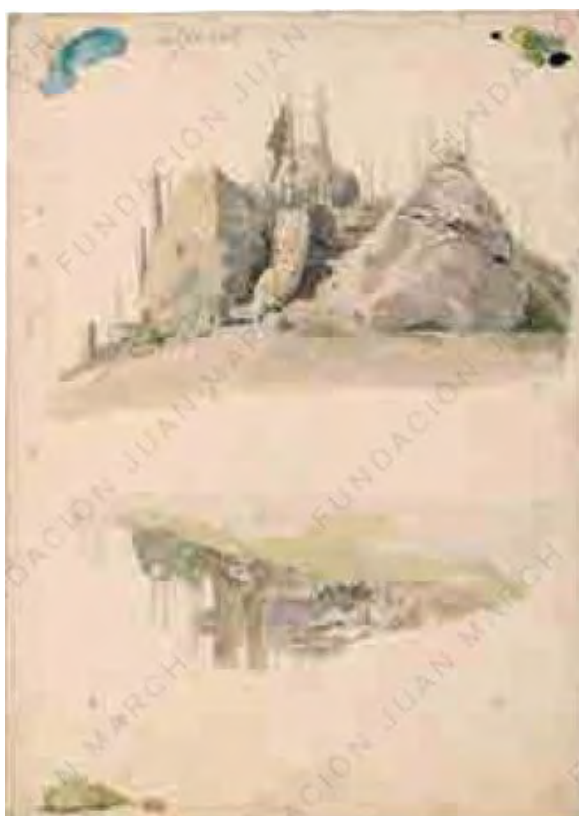
Fig. 4. Caspar David Friedrich, *Veleros en Wieck y cabinas de baño en Lauterbach*, 2-3 agosto, 1815. Lápiz sobre papel vitela. Del Cuaderno de Oslo de 1815. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo

Fig. 5. Caspar David Friedrich, *Klein Stubbenkammer*, 11 agosto, 1815. Lápiz sobre papel vitela. Del Cuaderno de Oslo de 1815. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo

Fig. 6. Caspar David Friedrich, *Sepulcro de piedra y cabaña sobre maderas*, 4 [agosto, 1815]. Lápiz sobre papel vitela. Del Cuaderno de Oslo de 1815. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo

Fig. 7. Caspar David Friedrich, *Riscos, árboles y figura; riscos y árboles*, 12 julio, 1810. Acuarela, lápiz, muestra de color sobre papel vitela. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo

Fig. 8. Caspar David Friedrich, *El puerto de Greifswald con puente de Steinbeck*, 10 septiembre, 1815. Lápiz, paspartú antiguo de papel de tina, negro bordado en rojo, sobre papel vitela. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo



de 1815¹⁵. Pero también en el resto de su obra como dibujante pueden encontrarse muchos ejemplos. Aquí podemos señalar como paradigmática la hoja de Hamburgo *Riscos, árboles y figura; riscos y árboles* (Fig. 7) de 12 de julio de 1810, donde Friedrich retrató, según parece, a Georg Friedrich Kersting, su acompañante a través del Riesengebirge en el verano de 1810.

Su estancia en Rügen en el año 1815 debió de terminar como muy tarde el 10 de septiembre, pues ese día Friedrich se encontraba en Greifswald, tal y como se deduce de la hoja fechada *El puerto de Greifswald con puente de Steinbeck* (Fig. 8). Consecuentemente, la hoja recién descubierta de 25 de septiembre de 1815 *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca* (Fig. 1) habría sido realizada en los alrededores de Greifswald. Si esto es así, lo que aparece en la mitad inferior de la hoja es la vista del paisaje de praderas frente a las puertas de la ciudad de Greifswald con el río Ryck y las torres de la iglesia de Greifswald asomando en el horizonte. Las investigaciones anteriores partían del supuesto de que Friedrich “había regresado a Dresde en la segunda mitad de septiembre”¹⁶. Con ayuda de la hoja recién descubierta *Estudio de un árbol muerto* (Fig. 2) se puede corregir ese dato biográfico en la medida en que, por una nota del artista en la hoja, ahora nos es conocida la fecha exacta en que partió de

su ciudad natal. Friedrich ha anotado en la parte superior derecha de la hoja: “den 6^{te} Oktober / 1815 / Abreise von Greifsw[ald]“(6 de octubre / 1815 / Partida de Greifsw[ald])”. Sin duda, viajó a través de Neubrandenburgo¹⁷ y llegó a Dresde como muy tarde el 18 de octubre de 1815. Esto se deduce de la carta ya mencionada de Friedrich a Louise Seidler, que escribió ese día desde Dresde¹⁸.

Según se puede comprobar, durante su viaje de 1815, Friedrich realizó dibujos en un cuaderno de dibujos cuyo original se ha conservado hasta hoy y se encuentra en Oslo¹⁹. De ahí que sea obvio suponer que las dos hojas del cuaderno de dibujos, hasta ahora desconocidas, deben ser asignadas a ese cuaderno de Oslo de 1815. Como muestra la investigación al comparar el formato del papel, el formato de ambas hojas se corresponde aproximadamente con el formato de las hojas del cuaderno de dibujos de 1815. Así, las dos hojas recién descubiertas presentan una altura de 18 centímetros, mientras que las hojas del Cuaderno de dibujos de Oslo, de 1815, poseen una altura de 17,7 centímetros. El ancho de ambas hojas comprende

10,6 centímetros; por el contrario, las hojas del cuaderno de Oslo de 1815 tienen una anchura de 11,3 centímetros. Las divergencias en estas dimensiones parecen plenamente justificables, ya que las diferentes condiciones climatológicas a que han sido expuestas las hojas tras ser extraídas del cuaderno pueden dar origen a que el papel se comporte de modo diferente. Mucho más desconcertante es, sin embargo, el hecho de que las hojas recién descubiertas sean mayores en altura pero menores en anchura que las hojas del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815.

En consecuencia, la pregunta acerca de si las dos nuevas hojas pertenecen realmente al Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815, no puede responderse sólo comparando el formato de las hojas. Para aclarar esa cuestión es necesario un análisis comparativo de los papeles con los dibujos originales. Al hacerlo podemos constatar que tanto las hojas nuevas como las del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815 concuerdan en que son de papel vitela y, en concreto, de un papel Whatman de alta calidad. Centrémonos además en la comparación de las formas de las hojas, y especialmente de las formas de sus ángulos; atendamos en concreto a los dos ángulos exteriores, es decir, a aquellas esquinas de una página de cuaderno que se encuentran al lado opuesto al borde de unión con el cuaderno del que formaban parte. Por experiencia, los ángulos de las hojas sueltas, al contrario de lo que sucede con hojas de cuaderno, no muestran ninguna forma especial en sus esquinas. Mientras que las hojas sueltas, casi sin excepción, presentan unas esquinas en un ángulo marcadamente recto, las esquinas de

las hojas de un cuaderno de dibujos dejan ver a menudo una forma redonda o sesgada. De vez en cuando, entre los cuadernos de dibujos de Friedrich se encuentran algunos cuyas hojas presentan unas esquinas en ángulo recto, pero aquí no hay ninguna curvatura marcada en los bordes de las esquinas. Las dos esquinas exteriores pueden tener la misma forma, pero también distinta. Por ejemplo, las hojas del Gran cuaderno de dibujos de Mannheim (Cat. 8, 15, 25) muestran una esquina en ángulo recto y una esquina redondeada, mientras que las hojas del Cuaderno de dibujos de Karlsruhe de 1804 (por ejemplo, Cat. 26, colección privada), dejan ver una esquina cortada y otra redondeada. Las hojas del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1806-08 presentan, por el contrario, dos esquinas redondeadas.

Si comparamos sólo la forma de las esquinas exteriores de las dos hojas recién descubiertas con la forma de las esquinas de las hojas del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815, llama la atención que tanto las esquinas de la obra *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca* (Fig. 1) como las de la hoja *Estudio de un árbol muerto* (Fig. 2) tienen forma de ángulo recto (ligeramente redondeada). En claro

contraste, las hojas del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815 presentan *de facto* esquinas con forma redondeada. Esto significa que, definitivamente, las dos hojas recién descubiertas no pueden proceder del Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815 y explica finalmente también, las divergencias en la altura y anchura de las hojas.

Así pues, podemos concluir que Friedrich, durante el viaje con su amigo Kummer durante el verano-otoño de 1815, no sólo utilizó –como ha supuesto la investigación hasta el presente– un cuaderno de dibujos, sino dos. Además, entre los cuadernos de dibujos conocidos de Friedrich no se puede determinar ninguno al que pudieran ser atribuidas las dos hojas recientemente descubiertas. Dado que estas dos nuevas hojas pertenecen a un cuaderno de dibujos, han de provenir de un cuaderno tan desconocido para la investigación especializada como lo eran hasta ahora ambas hojas. A partir de estas conexiones, se deduce la siguiente consideración: que entre la producción de dibujos de Friedrich no se encuentre ningún cuaderno de dibujos al que pudieran ser atribuidas las nuevas hojas descubiertas, no significa forzosamente que no haya más hojas pertenecientes al mismo cuaderno, hasta ahora desconocido, que éstas recién descubiertas. Como mostraron nuestras investigaciones, poseemos una hoja doble (Cat. 60), conservada en Oslo, con el título *Nasas de pesca, redes y rocas* (Fig. 9), que, atendiendo al formato, al tipo de papel y a la configuración de las esquinas exteriores, concuerda absolutamente con las dos hojas recién descubiertas *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca*

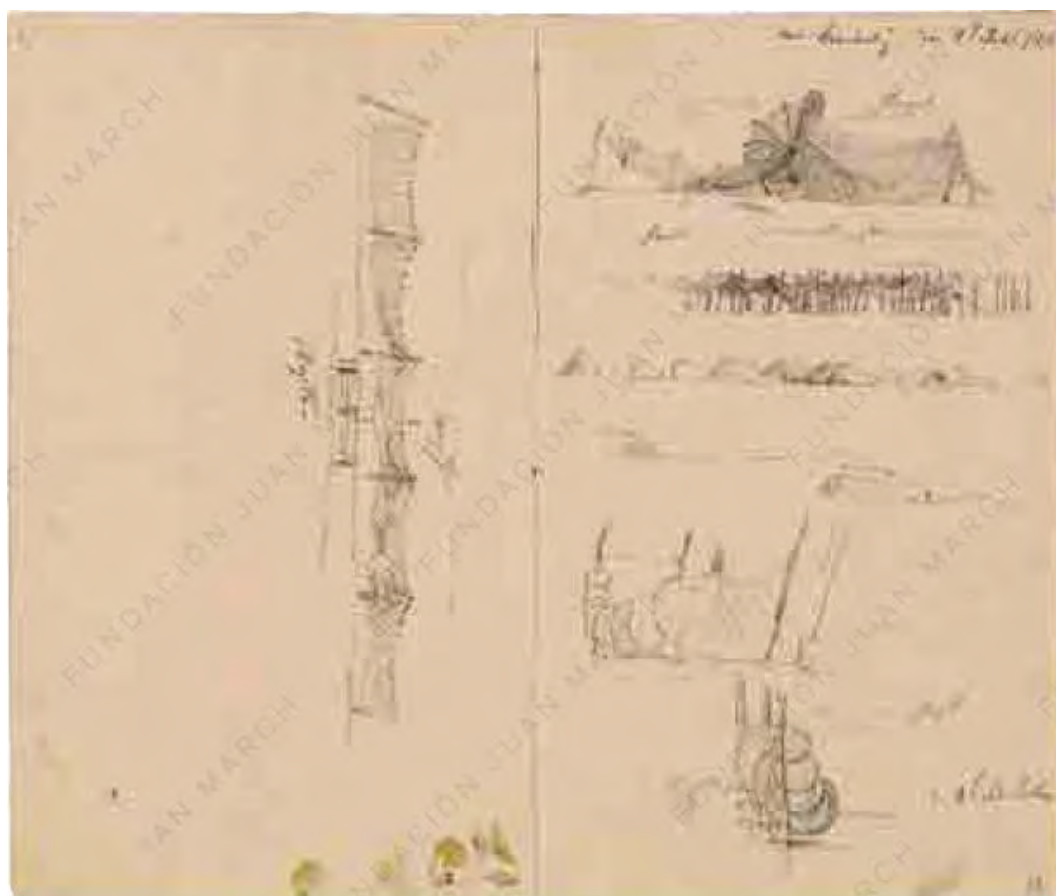


Fig. 9. Caspar David Friedrich, *Nasas de pesca, redes y rocas*, c. 7-8 de octubre, 1815. Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo (CAT. 60)

(Fig. 1) y *Estudio de un árbol muerto* (Fig. 2). Así, la altura de la doble hoja es de 18 centímetros, y su anchura 21,3 centímetros. Al cortar la hoja por el medio, a lo largo del pliegue, en dos hojas sueltas, cada una de las hojas tendría un tamaño de 18 x 10,6 centímetros, lo que se corresponde exactamente con el formato de las dos hojas recién descubiertas. Acorde con las dos nuevas hojas, en el caso de la doble hoja de Oslo se trata de papel vitela; asimismo, las esquinas exteriores de la doble hoja de Oslo, al igual que las hojas recién descubiertas, presentan una forma en ángulo recto (ligeramente redondeada).

Para completar lo dicho mencionemos que, por supuesto, también deben compararse las marcas de agua del papel. La doble hoja de Oslo no exhibe marca alguna –lo que tiene que ver con la fabricación de los cuadernos de dibujos y el corte de los pliegues de papel–, pero esto no significa necesariamente, ni mucho menos, que el papel proceda de un molino de papel distinto al de las hojas recién descubiertas. Ésa sólo sería la conclusión si se pudiera comprobar una marca de agua diferente, lo que no sucede en este caso.

En resumen, los resultados obtenidos

en la investigación sobre los dos dibujos recientemente descubiertos en orden a su contextualización histórico-artística pueden formularse así: en el caso de los dibujos *Casa de campo con techo de paja y hombre con pipa junto a una cerca* (Fig. 1) y *Estudio de un árbol muerto* (Fig. 2) se trata, sin duda, de dibujos de Caspar David Friedrich. Friedrich terminó esos estudios durante un viaje a su tierra natal que realizó con su amigo Friedrich Gotthelf Kummer en el año 1815. Gracias a la hoja *Estudio de un árbol muerto* tenemos, por primera vez, conocimiento de cuándo realizó Friedrich su viaje de regreso a Dresde –como hasta ahora había supuesto la investigación especializada– en la segunda mitad de septiembre del año 1815, sino el 6 de octubre de 1815. La antigua suposición de que ambas hojas pertenecían al Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815 no puede ser confirmada. Más bien hay pruebas de que ambas hojas pertenecen a un cuaderno de dibujos de Friedrich cuya existencia era hasta hoy desconocida por los estudiosos. Tal y como hemos podido mostrar, hay otra hoja más (Fig. 9) que puede ser adjudicada a este cuaderno de dibujos, que ha permanecido como hoja doble y se conserva en Oslo. En este momento de la investigación contamos, en total, con tres hojas de este cuaderno de dibujos desconocido hasta ahora.

1 *Alte Kunst, Teil II, Bronzen, Skulpturen, Gemälde Alter und Neuerer Meister* (cat. subasta VAN HAM Kunstauktionen, 247, 6-8 de abril de 2006, nºs 1793, 1794).

2 Carta de Caspar David Friedrich a Gottlob Freiherr von Berlepsch de 1 de mayo de 1815. Cf. Caspar David Friedrich, *Die Briefe*, editadas y comentadas por Herrmann Zschoche. Hamburgo, 2005, p. 93 (en lo

sucesivo Zschoche 2005).

3 Carta de Caspar David Friedrich a Louise Seidler el 9 de mayo de 1815. Cf. Zschoche 2005, p. 98.

4 Carta de Caspar David Friedrich a Louise Seidler el 9 de mayo de 1815. Cf. Zschoche 2005, p. 98.

5 Friedrich Gotthelf Kummer, “Der Schreckenstag auf Rügen im Jahre 1815 (Aus dem Skizzenbuch eines Reisenden)”, *Sundine* 51 y 52 (1845), pp. 401-403 y 409-411 (en lo sucesivo, Kummer 1845); Cf. Martin Holz, “Ein gefährliches Abenteuer bei der Besteigung des Königsstuhls im Jahre 1815”, *Baltische Studien*, NF vol. 78 (1992), pp. 60-64 (en lo sucesivo, Holz 1992); Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich auf Rügen*. Dresde/Amsterdam, 1998, pp. 80 y ss. (en lo sucesivo, Zschoche 1998).

6 Anónimo: [sin título], *Sundine* 36 (1828), pp. 281 y ss.; cf. Holz 1992, p. 58.

7 Wilhelm Meinhold, *Miniaturgemälde von Rügen und Usedom*. Greifswald, 1830, pp. 24 y ss.; citado por Holz 1992, p. 58.

8 Cf. Zschoche 1998, p. 80.

9 Cf. Marianne Bernhard (ed.), *Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk, mit einem Nachwort von Hans H. Hofstätter*. Múnich, 1974, il. p. 600 izquierda (en lo sucesivo, Bernhard 1974).

10 Cf. *Seestücke. Von Caspar David Friedrich bis Emil Nolde* (cat. expo. Hubertus-Wald-Forum, Hamburger Kunsthalle). Múnich, 2005, p. 169.

11 Cf. Bernhard 1974, ils. p. 610 derecha e izquierda y p. 611 derecha; ahí rotulada erróneamente como los “Wissower Klinken”; cf. Zschoche 1998, p. 86.

12 Kummer 1845.

13 Ibid.

14 Carta de Caspar David Friedrich a Louise Seidler de 18 de octubre de 1815. Cf. Zschoche 2005, pp. 99-100.

15 Cf. Bernhard 1974, ils. p. 605 derecha, 606.

16 Zschoche 2005, op. cit., p. 88.

17 Esto se puede deducir de una anotación en un dibujo de Friedrich datado el 7-8 de octubre de 1815. Cf. Bernhard 1974, il. p. 633.

18 Cf. Carta de Caspar David Friedrich a Louise Seidler de 18 de octubre de 1815, cf. Zschoche 2005, p. 100.

19 Caspar David Friedrich, *Cuaderno de dibujos de Oslo de 1815*, Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo, Inv. NG

“Debo rendirme a
rodea, unirme co
y con las piedras,
soy. Necesito la s
entrar en comun
naturaleza”

Caspar David Friedrich

lo que me
n las nubes
para ser lo que
oledad para
ión con la

Biografía

Caspar David Friedrich

Greifswald, 1774 – Dresde, 1840

1774

5 de septiembre. Caspar David Friedrich nace en la pequeña ciudad portuaria y universitaria de Greifswald, en la Pomerania anterior, región que desde 1648 hasta 1815 permaneció bajo dominio sueco. Es el sexto de los diez hijos del fabricante de jabones y velas Adolph Gottlieb Friedrich (1730-1809) y de Sophie Dorothea Bechly (1747-1781), ambos procedentes de Neubrandenburg. La religiosidad luterana, el sentido del deber hacia el prójimo y la unión familiar dejaron una profunda huella en su juventud. Friedrich mantendrá estrechas relaciones durante toda su vida con Neubrandenburg y su patria pomerana.

1787

8 de diciembre. Su hermano Christoffer muere ahogado al intentar salvar al joven Caspar David del agua, un trauma que marcará al pintor para toda su vida.

1794

Recibe clases de dibujo de Johann Gottfried Quistorp (1755-1835), profesor de la Universidad de Greifswald. Su enseñanza es determinante, así como la posibilidad de acceso a la espléndida colección de libros y estampas calcográficas de Quistorp, quien acostumbra al joven C. D. Friedrich a entrar en contacto con el mundo de la naturaleza. Ambos realizan excursiones de estudio al campo pomerano, cuyos paisajes embelesan a Friedrich. Descubre lugares como Eldena, Gützkow o la isla de Rügen. En estos años resulta decisivo el conocimiento del poeta y pastor Gotthard Ludwig Theobald Kosegarten (1758-1818), amigo de Quistorp, cuyo pietismo panteísta influye de forma decisiva en el pintor.

1796

Inicia sus estudios de arte en la Real Academia de Arte de Copenhague (Akademi for de Skøne Kunster), una de las más avanzadas y liberales de Europa a finales del siglo XVIII. Estudia primero dibujo artístico; la pintura al óleo apenas se enseñaba en la Academia. Sus profesores ejercen una influencia irreversible en Friedrich, apreciable en toda su obra. Entre aquellos destacan el paisajista Jens Juel (1745-1802), el pintor noruego de *vedute* Christian August Lorentzen (1749-1828) y el ilustrador osiánico Nicolai Abilgaard (1743-1809), una de las personalidades del así llamado “Renacimiento nórdico”, quien le influye notablemente con su tratamiento de las figuras.

1798

5 de mayo. Tras completar sus estudios en Dinamarca, regresa a Greifswald, haciendo una breve parada en Berlín.

Octubre. Se instala en Dresde, donde permanecerá hasta el final de su vida, alternando con visitas a Alemania central y Bohemia. Se inscribe en las clases de dibujo de la Academia de Bellas Artes, donde en 1799 se exponen por primera vez algunos de sus trabajos.

1799

Los cuadros de Friedrich se muestran por primera vez en la Exposición de Arte de la Academia de Dresde. Desde entonces se exponen allí casi todos los años. Sus obras reciben una buena acogida por parte de la crítica.

1801

En la primavera de este año realiza un viaje a su Pomerania natal, a Neubrandenburg, Greifswald y la isla de Rügen. Es aquí donde la experiencia de la naturaleza configura el estilo propio de Friedrich. Comienza a recrear una simbología cristiana que invade sus composiciones y plasma en sus dibujos – tanto a lápiz como en sepia– la climatología y la orografía del paisaje nórdico, sus altos cielos, costas, acantilados y escarpados, brumas al amanecer, soles velados o radiantes y frías lunas. Los estudios que realiza en sus excursiones forman una parte importante de su producción.

1803

Se especializa en la técnica de la sepia. Realiza vistas de gran formato de Rügen, que tendrán una venta rápida. Con el creciente éxito aumenta su círculo de amistades, al que pertenecen, entre otros, los pintores Philipp Otto Runge, Gerhard von Kügelgen (1772-1820) y Georg Friedrich Kersting (1785-1847), así como el poeta Ludwig Tieck (1773-1853).

1805

25 de agosto. Envía dos obras a la Exposición de los Amigos del Arte de Weimar, con las que obtiene un segundo premio.

1806

Octubre. Llega a Dresde el físico y filósofo Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), cuyos escritos sobre filosofía natural influirán en la literatura del Romanticismo alemán.

1808

Expone su cuadro *Cruz en la montaña* (*Altar de Tetschen*) (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, Dresde), su primer óleo conocido, que suscitará una violenta crítica por parte de Friedrich von Ramdohr, que abrirá una polémica con participación de otros artistas y escritores.

1810

Julio. Realiza una larga excursión a pie por los Riesengebirge con el pintor Friedrich Georg Kersting de la que surgirán varios óleos. Expone dos cuadros –*Monje junto al mar* y *Abadía en el robledal* (ambos, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlín)– en la Exposición de la Academia de Berlín, que serán adquiridos por el príncipe heredero Federico Guillermo de Prusia.

18 de septiembre. J. W. Goethe (1749-1832) visita a Friedrich en Dresde.

12 de noviembre. Friedrich es nombrado miembro externo de la Real Academia de Berlín.

1811

Junio. Realiza una excursión a pie por las montañas del Harz con el escultor Gottlieb Christian Kühn (1780-1828).

Julio. Visita a Goethe en Jena. Proyecta un viaje a Islandia que no lleva a cabo.

1813

C. D. Friedrich, ferviente patriota, se reúne con el publicista y profesor Ernst Moritz Arndt (1769-1860) como militantes del Movimiento de Reforma y Liberación.

Junio a julio. Estancia en los Elbsandstein-gebirge durante la ocupación napoleónica de Dresde.

1814

Dresde es liberada de las tropas francesas. C. D. Friedrich participa en la Exposición de Arte Patriótico en Dresde presentando dos cuadros: *Tumba de Arminius* (Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen) y *El cazador en el bosque* (Colección particular, Alemania).

1816

Es nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Dresde con un sueldo de 150 táleros, sin que se le confíe el cargo de profesor.

1818

21 de enero. Contrae matrimonio con la joven Christiane Caroline Bommer. Ese verano realiza con su esposa un viaje por Greifswald, Wolgast, Stralsund y Rügen. En otoño conoce al paisajista noruego Johan Christian Clausen Dahl (1788-1857), que atestigua la buena venta y las críticas favorables de los cuadros de Friedrich.

1819

30 de agosto. Nace su hija Emma.

1821

Primera visita del poeta ruso Wassily A. Shukovsky (1713-1852), que compra por encargo del Gran Duque Nicolás numerosos cuadros.

1823

2 de septiembre. Nace su hija Agnes Adelheid.

1824

Es nombrado profesor extraordinario de Pintura de paisajes, sin cátedra, de la Real Academia de Bellas Artes de Dresde. 23 de diciembre. Nace su hijo Gustavo Adolfo.

1826

Padece una seria enfermedad que dos años más tarde se agrava, por lo que necesita un periodo de convalecencia en la isla de Rügen, que será el último viaje a su patria chica. Trabaja poco en esta etapa amarga de su vida, enfermo y con dificultades económicas.

1828

Friedrich es nombrado miembro de la Asociación de arte de Sajonia.

1834

Participa en la Exposición de la Asociación de arte de Hannover y Berlín.

1835

26 de junio. Sufrir un ataque de apoplejía y se retira al balneario de Teplitz en Bohemia. Ya realiza únicamente sepias y dibujos con acuarela. Aunque Shukovsky logra vender algunos cuadros en la corte de Rusia, la penuria económica del pintor aumenta.

1836

Presenta su último óleo *Luna tras nubes sobre la orilla del mar* (Hamburger Kunsthalle, Hamburgo) en la Exposición de la Academia de Dresde. Al año siguiente lo adquirirá la Asociación de arte de Sajonia.

1837

Segunda apoplejía que le deja casi inválido.

1840

7 de mayo. Fallece en Dresde y es enterrado en el cementerio Trinitatis.

Bibliografía

Las publicaciones sobre Caspar David Friedrich y su época son muy numerosas. En esta publicación, dedicada esencialmente a los dibujos de Friedrich, hemos procedido a hacer una bibliografía seleccionada de los textos monográficos más relevantes sobre su figura, así como de los trabajos específicamente dedicados a su obra sobre papel y al Friedrich dibujante, además de incluir los catálogos de exposiciones y de colecciones. Como notará el lector, esta selección bibliográfica es la que se referencia en el “Catálogo comentado de obras en exposición” (pp. xx-xx); debido al gran número de referencias en esos textos y a lo extenso de cada referencia bibliográfica, hemos optado por un formato de cita abreviado (autor y año, básicamente; año y lugar, en el caso de las exposiciones). El lector español encontrará, además, una sección dedicada a la recepción en España de Caspar David Friedrich y su obra, además de una breve selección orientativa de textos en castellano sobre el tema del paisaje y el romanticismo en el arte y la filosofía. En ambas se ha usado el formato habitual para repertorios bibliográficos.

I. Bibliografía de referencia

BERLIN, 1906

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875, Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Ölstudien, Miniaturen und Möbel [exh. cat. Nationalgalerie Berlin]. Berlin, 1906.

BERNHARD 1974

BERNHARD, Marianne (ed.), *Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk*, epílogo de Hans H. Hofstätter. München, 1974.

BÖRSCH-SUPAN 1960

BÖRSCH-SUPAN, Helmut, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich* (Tesis doctoral, Berlin, 1958). München, 1960.

BÖRSCH-SUPAN/JÄHNIG 1973

BÖRSCH-SUPAN, Helmut y Karl Wilhelm JÄHNIG, *Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*. München, 1973.

BUSCH 2003

BUSCH, Werner, *Caspar David Friedrich, Ästhetik und Religion*. München, 2003.

CAT. COL. LEIPZIG 2007

Zum Sehen geboren, Handzeichnungen der Goethezeit und des 19. Jahrhunderts, Die Sammlung Dräger/Stubbe, Brigitte Heise (ed.), con textos de Anke Fröhlich, Christina Grummt, Hinrich Sieveking, Andreas Stolzenburg et al. [cat. de colección]. Leipzig, 2007.

CAT. COL. STUTTGART 1976

Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, a cargo de Ulrike Gauss [cat. de colección]. Stuttgart: Staatsgalerie, 1976.

CAT. EXPO. BASILEA 1982

Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett, a cargo de Eva Maria Krafft [cat. expo. Kunstmuseum Basel, 1982-83]. Basilea, 1982.

CAT. EXPO. BERLÍN 2001

Das XIX. Jahrhundert, Katalog der ausgestellten Werke, Angelika Wesenberg y Eve Förschl (eds.) [cat. expo. Nationalgalerie Berlin]. Leipzig, 2001.

CAT. EXPO. BERLÍN 2006

An der Wiege der Romantik – Caspar David Friedrichs Jahreszeiten von 1803 [cat. expo. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin]. Berlin, 2006.

CAT. EXPO. BIELEFELD/VIENA 1998

Caspar David Friedrich, Der künstlerische Weg, a cargo de Thomas Kellein [cat. expo. Kunsthalle Bielefeld, Richard Kasselowsky Haus, Bielefeld; Kunsthistorisches Museum, Viena]. München; Nueva York, 1998.

CAT. EXPO. BREMEN 1998

Meisterwerke der Kunsthalle Bremen, Bd. II: Meisterwerke - Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, Wulf Herzogenrath [cat. expo. Kunstverein Bremen, Kunsthalle Bremen]. Bremen, 1998.

- CAT. EXPO. Breslau 1937
Das Riesengebirge in der Kunst des 19. Jahrhunderts [cat. expo. Schlesisches Museum der Bildenden Künste, Breslau]. Breslau, 1937.
- CAT. EXPO. DRESDE 1928
Caspar David Friedrich der Graphiker, Handzeichnungen und Radierungen, prólogo de Kurt Karl Eberlein [cat. expo. Kunstaussstellung Heinrich Kühl, Dresden]. Dresden, 1928.
- CAT. EXPO. DRESDE 1940
Caspar David Friedrich, Gedächtnisausstellung zum 100. Todestage am 7. Mai 1940 [cat. expo. Staatliche Gemäldegalerie, Staatliches Kupferstichkabinett, Dresden]. Dresden, 1940.
- CAT. EXPO. ESSEN/HAMBURGO 2006
Caspar David Friedrich, Die Erfindung der Romantik, Hubertus Gäßner (ed.) [cat. expo. Museum Folkwang, Essen; Hamburger Kunsthalle]. München, 2006.
- CAT. EXPO. GREIFSWALD 1967
Mensch und Landschaft Nordostdeutschlands, Gemälde, Grafik [cat. expo. Museum der Stadt, Greifswald]. Greifswald, 1967.
- CAT. EXPO. HAGEN 1957
Kulturdokumente Norddeutschlands unter besonderer Berücksichtigung Westfalens. Leihgaben des Germanischen National-Museums in Nürnberg, a cargo de Fritz Zink [cat. expo. Hagen]. Hagen, 1957.
- CAT. EXPO. HAMBURGO 1974
Caspar David Friedrich 1774-1840, Werner Hofmann (ed.) [cat. expo. Hamburger Kunsthalle]. München, 1974.
- CAT. EXPO. HAMBURGO 2006
Caspar David Friedrich und Umkreis, a cargo de Christine Szkiot, con textos de Christina Grummt, Jens Christian Jensen, Hans Joachim Neidhardt, Werner Sumowski [cat. expo. Galerie Hans, Hamburg]. Münster-schwarzach, 2006.
- CAT. EXPO. LONDRES 1990
Caspar David Friedrich, Winter Landscape, a cargo de John Leighton, Colin J. Bailey [cat. expo. National Gallery, Londres]. Londres, 1990.
- CAT. EXPO. MÜNICH 1999
Die 44. Kunstmesse München [cat. expo. München]. München, 1999.
- CAT. EXPO. NÜRNBERG 1992
Meister der Zeichnung, Zeichnungen und Aquarelle aus der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums, Gerhard Bott (ed.), a cargo de Rainer Schoch, [cat. expo., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg]. Nürnberg, 1992.
- CAT. EXPO. OTTAWA/HAMBURGO/COPENHAGUE 1999
Im Lichte Caspar David Friedrichs, Frühe Freilichtmalerei in Dänemark und Norddeutschland [cat. expo. National Gallery of Canada, Ottawa; Hamburger Kunsthalle, Hamburg; Thorvaldsens Museum, Copenhague]. Hamburg, 1999.
- CAT. EXPO. SCHWEINFURT 2000
Deutsche Romantik, Aquarelle und Zeichnungen, a cargo de Jens Christian Jensen et al. [cat. expo., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt]. München, 2000.
- CAT. SUBASTA COLONIA 2006
Alte Kunst, Teil II, Bronzen, Skulpturen, Gemälde Alter und Neuerer Meister [cat. subasta, Van Ham, Colonia] Colonia: Van Ham, 2006 (247, nº 1793, 1794).
- CAT. SUBASTA HAMBURGO 2002
Gemälde, Zeichnungen und Graphik des 15. bis 19. Jahrhunderts [cat. subasta, Hauswedell & Nolte, Hamburg]. Hamburg: Hauswedell & Nolte, 2002 (364).
- DICKEL 1991
DICKEL, Hans, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit, Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier*. Weinheim, 1991 (Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Manfred Fath, ed., vol. 3).
- EIMER 1963
EIMER, Gerhard, *Caspar David Friedrich und die Gotik, Analysen und Deutungsversuche aus Stockholmer Vorlesungen*. Hamburg, 1963.
- EIMER 1982
EIMER, Gerhard, *Zur Dialektik des Glaubens bei Caspar David Friedrich*, Fráncfort, 1982 (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte, vol. 1).
- EINEM 1938, 1950
EINEM, Herbert von, *Caspar David Friedrich*, Berlín, 1938, 1ª ed.; 1950, 3ª ed.
- GEISMEIER 1965
GEISMEIER, Willi, "Die Staffage bei Caspar David Friedrich", *Forschungen und Berichte, Staatliche Museen Berlin*, 7 (Berlín, 1965), pp. 54-57.
- GRAVE 2002
GRAVE, Johannes, "Caspar David Friedrich als Architekt für eine Kapelle zu Vitt? Überlegungen zu seinen Nürnberger Entwürfen für einen Kirchenbau", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 (2002), 2, pp. 251-264.
- GRUMMT 2003
GRUMMT, Christina, "Zwiesprache mit der Natur. Zur Zeichenkunst Caspar David Friedrichs", en: DICKEL, Hans y Christoph Martin VOGTHERR (eds.), *Preußen, Die Kunst und das Individuum, Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan*. Berlín, 2003, pp. 109-123.
- GRUNDMANN 1958
GRUNDMANN, Günter, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*. München, 1958, 2ª ed. ampl.
- GRUNDMANN 1974
GRUNDMANN, Günther, "Caspar David Friedrich: Topographische Treue und künstlerische Freiheit, dargestellt an drei Motiven des Riesengebirgspanoramas von Bad Warnbrunn aus", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 19 (1974), pp. 89-105.
- GRÜTTER 1986
GRÜTTER, Tina, *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich, Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*. Berlín, 1986.
- GURLITT 1916
GURLITT, Fritz (ed.), *Werke deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts*. Berlín, 1916.
- HINZ 1964
HINZ, Sigrid, "Zur Datierung der norddeutschen Landschaften Caspar David Friedrichs", *Greifswald-Stralsunder Jahrbuch*, 4 (Schwerin, 1964), pp. 241-268.
- HINZ 1966
HINZ, Sigrid, *Caspar David Friedrich als Zeichner, Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung der Zeichnungen und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde* (Tesis doctoral). Greifswald, 1966.
- HOCH 1987
HOCH, Karl-Ludwig, *Caspar David Friedrich in Böhmen, Bergsymbolik in der romantischen Malerei*. Stuttgart, s. f. [1987].
- HOCH 1995
HOCH, Karl-Ludwig, *Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz, Skizzen, Motive, Bilder*. Dresden; Basilea, 1995.
- JÄHNIG 1927
JÄHNIG, Karl Wilhelm, "Zwei Briefe Caspar David Friedrichs", *Kunst und Künstler*, 26 (1927-1928), pp. 103-109.
- KLUGE 1993
KLUGE, Hans Joachim, *Caspar David Friedrich, Entwürfe für Grabmäler und Denkmäler*. Berlín, 1993.
- LANKHEIT 1969
LANKHEIT, Klaus, "Caspar David Friedrichs Entwürfe zur Ausstattung der Marienkirche in Stralsund", *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* (1969), pp. 150-176.
- MAAZ 2004
MAAZ, Bernhard, "Vom Kult des Genies, David d'Angers' Bildnisse von Goethe bis Caspar David Friedrich", *Passerelles*, 6 (München; Berlín, 2004) (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Thomas W. Gaehtgens, ed.).
- NÜDLING 2008
NÜDLING, Elisabeth, *Carl Robert Kummer (1810-1889) – Ein Dresdner Landschaftsmaler zwischen Romantik und Realismus*. Petersberg, 2008.
- OHARA 1984
OHARA, Mayumi, "Über das sogenannte «Große Gehege» Caspar David Friedrichs", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), 1, pp. 100-117.
- PRAUSE 1968
PRAUSE, Marianne, *Carl Gustav Carus, Leben*

und Werk. Berlín, 1968.

PRYBRAM-GLADONA 1942

PRYBRAM-GLADONA, Charlotte Margarethe de. *Caspar David Friedrich*, París 1942.

RAUTMANN 1979

RAUTMANN, Peter, *Caspar David Friedrich, Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung*. Fráncfort, 1979.

SCHEVEN 1966

SCHEVEN, Friedrich, “Neubrandenburg im Leben und Werk C. D. Friedrichs”, *Das Carolinum*, 32 (1966), pp. 7-36.

SCHMITT 1931

SCHMITT, Otto, “Caspar David Friedrich und die Klosterruine Eldena”, en: *Von der Antike zum Christentum, Festschrift für Viktor Schultze*. Stettin, 1931, pp. 169-190.

SCHMITT 1944

SCHMITT, Otto, “Die Ruine Eldena im Werk von Caspar David Friedrich”, *Der Kunstbrief*, 25 (Berlín, s. a. [1944]).

SUMOWSKI 1970

SUMOWSKI, Werner, *Caspar David Friedrich-Studien*. Wiesbaden, 1970.

TIMM 2004

TIMM, Ingo, “Zur Maltechnik Caspar David Friedrichs”, en: *Caspar David Friedrich Der Watzmann*, Birgit Verwiebe (ed.) [cat. expo., Alte Nationalgalerie Berlín]. Berlín; Colonia, 2004, pp. 89-115.

VAUGHAN 2004

VAUGHAN, William, *Friedrich*. Londres, 2004.

WILHELM-KÄSTNER/ROHLING/DEGNER 1940

WILHELM-KÄSTNER, Kurt, Ludwig ROHLING y Karl Friedrich DEGNER, “Caspar David Friedrich und seine Heimat”, *Bekenntnisse Deutsche Kunst*, 2 (Berlín; Greifswald, 1940).

ZSCHOCHE 1988A

ZSCHOCHE, Herrmann, “Caspar David Friedrich in Neubrandenburg, Ein Beitrag zur Motivbestimmung”, *Dresdener Kunstblätter*, año 32, 5 (1988), pp. 148-152.

ZSCHOCHE 1988B

ZSCHOCHE, Herrmann, “Der Spezialfreund, Caspar David Friedrich und der Bildhauer Christian Gottlieb Kühn”, *Sächsische Heimatblätter*, año 34, 2 (1988), pp. 55-61.

ZSCHOCHE 1998

ZSCHOCHE, Herrmann, *Caspar David Friedrich auf Rügen*. Amsterdam; Dresde, 1998.

ZSCHOCHE 2000

ZSCHOCHE, Herrmann, *Caspar David Friedrich im Harz*. Dresde, 2000.

ZSCHOCHE 2005

ZSCHOCHE, Herrmann (ed.), *Caspar David Friedrich, Die Briefe*. Hamburgo, 2005.

II. Caspar David Friedrich en español

II.1. Fuentes y traducciones

BRENTANO, Clemens, (1778-1842), “Diferentes sensaciones ante una marina de Friedrich con un capuchino”, en *La religión de la pintura: escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid: Akal, 1999.

CARUS, Carl Gustav, *Viaje a la isla de Rügen: tras las huellas de Caspar David Friedrich* (trad. Agustín López Tobajas y María Tabuyo). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2008.

CARUS, Carl Gustav, “Friedrich, el pintor de paisajes”, en *La religión de la pintura: escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid: Akal, 1999.

CARUS, Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Javier Arnaldo (introd.) (trad. José Luis Arántegui). Madrid: Visor, 1992 [traducido de *Neun Briefe über die Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, Kurt Gerstenberg (ed.). Dresde: Jess, 1927].

CARUS, Carl Gustav, “El taller de Caspar David Friedrich” (1835), en Javier Arnaldo (ed. y trad.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin....* Madrid: Editorial Tecnos, 1987, p. 99 [traducido de Carl Gustav Carus, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, E. Jansen (ed.). Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1916, t. I, pp. 166-167].

FRIEDRICH, Caspar David, “La voz interior...” (1830), en Javier Arnaldo (ed. y trad.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin....* Madrid: Editorial Tecnos, 1987, p. 53 [traducido de Sigríð Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlín: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968, pp. 102-103].

FRIEDRICH, Caspar David, “Declaraciones en la visita a una exposición” (1830), en Javier Arnaldo (ed. y trad.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin....* Madrid: Editorial Tecnos, 1987, pp. 94-98 [traducido de “Äusserung bei Betrachtung einer Sammlung von Gemälden von grösstenteils noch lebenden und unlängst verstorbenen Künstlern” (selección), en Hinz 1968, pp. 102-103].

FRIEDRICH, Caspar David, “Sobre arte y espíritu artístico” (s.f.), en Javier Arnaldo (ed. y trad.), *Fragmentos para una teoría*

romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin.... Madrid: Editorial Tecnos, 1987, pp. 132-133 [traducido de “Über Kunst und Kunstgeist” (extractos), en Sigríð Hinz 1968, pp. 83-84].

FRIEDRICH, Caspar David, “Carta al profesor Schulze sobre el altar de Tetschen” (1809), en Javier Arnaldo (ed. y trad.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte. Novalis, F. Schiller, F. y A. W. Schlegel, H. von Kleist, F. Hölderlin....* Madrid: Editorial Tecnos, 1987, pp. 167-169 [traducido de Helmut Börsch-Supan y Karl Wilhelm Jähniß, *Caspar David Friedrich, Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, Múnich: Prestel Verlag, 1973, pp. 182-183].

II.2. Monografías y textos monográficos en obras colectivas

ASVARISHCH, Boris, *Caspar David Friedrich*. Leningrado: Aurora Art Publishers, 1985. Traducción del ruso de Yolanda Martínez.

GUTIÉRREZ MARIN, M., *Los paisajes de C. David Friedrich*. Barcelona: Orbis, 1944.

JENSEN, Jens Christian, *Caspar David Friedrich: vida y obra*. Barcelona: Blume, 1980. Traducción de la 4ª ed. alemana de Mª Teresa Piñel López.

PÉREZ, David, “Qué es lo que estamos mirando?: una reflexión sobre la expoliación publicitaria de la obra de Caspar David Friedrich”, en *Hecho artístico y medios de comunicación: III Seminario de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1999, pp. 91-100.

RUSSO, Raffaella, *Friedrich: La naturaleza y el individuo en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Electa España, 2004. Traducción de Víctor Gallego.

SCHULZE-ALTCAPPENBERG, Hein-Th., “En la cuna del Romanticismo. Las estaciones del año (1803) de Caspar David Friedrich”, en *La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto* [cat. expo. Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007, pp. 32-40.

WOLF, Norbert, *Caspar David Friedrich: 1774-1840. El pintor de la calma*. Colonia: Taschen, 2003.

II.3. Artículos y ensayos monográficos en publicaciones periódicas

ARIAS ANGLÉS, Enrique, "Friedrich", *Grandes de la pintura*, nº 82 (Madrid, 1979), pp. 197-216.

ARNALDO, Javier, "Caspar David Friedrich", *Historia 16* (Madrid, 1993).

ARNALDO, Javier, "Turner y Caspar David Friedrich", *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, nº 326 (Madrid, 2003).

BOELE, Vincent, "Caspar David Friedrich. El paisaje romántico alemán", *Numen: Revista de arte*, nº 5 (2008), pp. 64-79.

LÓPEZ, Agustín, "Acerca de la obra de Caspar David Friedrich", *Axis mundi: cosmología y pensamiento tradicional*, nº 9 (1996), pp. 31-50.

ROSEN, Charles, "Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann", *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 18 (2000), pp. 19-36.

II.4. CDS, vídeos

Caspar David Friedrich "La estrella vespertina" [VHS]. Bonn: Inter Naciones, 1999. Narrada en español.

Friedrich: su biografía, su época, su estilo, sus grandes obras [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 2000.

Friedrich: un recorrido interactivo por su vida y su obra [CD-ROM]. Madrid: Dolmen, 2000.

II.5. Catálogos de exposiciones

II.5.1. Catálogos de exposiciones individuales

Caspar David Friedrich: pinturas y dibujos [cat. expo. Museo del Prado, Madrid]. Prof. Dr. Werner Hofmann (dir. científico). Madrid: Museo del Prado/Ministerio de Cultura, 1992.

II.5.2. Catálogos de exposiciones colectivas

De Caspar David Friedrich a Picasso: obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt de Wuppertal [cat. expo. Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2000.

El esplendor de la ruina [cat. expo. Fundación Caixa Catalunya, Barcelona]. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2005.

La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto [cat. expo. Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007.

II.6. C. D. Friedrich, el paisaje y el Romanticismo: otros textos

ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.

ARNALDO, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.

BOIME, Albert. *Historia social del arte moderno. 2. El arte en la época del bonapartismo. 1800-1815*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I. Madrid: Visor, 1996.

CABOT, Mateu (ed.), *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo: A. G. Baumgarten, M. Mendelsohn, J. J. Winckelmann, J. G. Hamann*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.

CISERI, Iliaria, *El Romanticismo. 1780-1860: nace una nueva sensibilidad*. Barcelona: Electa España, 2004.

CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje* (trad. Laura Diamont) Barcelona: Seix Baral, 1971.

GONZÁLEZ DE LA TORRE, Jesús, *El paisaje*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.

GONZÁLEZ LINAJE, María Teresa, "La pintura de paisaje: del Taoísmo chino al Romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos", Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, 2003.

HOFMANN, Werner, "Las partes y el todo," en *La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto* [cat. expo. Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007, pp. 16-29.

INNERARITY, Daniel, *Hegel y el Romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993.

MADERUELO, Javier, *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

MADERUELO, Javier, *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores, 2005.

MARCHÁN FIZ, Simón, "Los orígenes de la pintura contemplativa", *Lápiz*, año 10, nº 90 (nov-dic. 1992), pp. 30-43.

MARÍ, Antoni. "Recepción del Romanticismo en Cataluña", *Ínsula*, nº 751-752 (julio-agosto 2009), pp. 3 y 4.

MOLINUEVO, José Luis, *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2001.

ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko* (trad. Consuelo Luca de Tena). Madrid: Alizanza Editorial, 1978, reed. 1993.

ROSENBLUM, Robert, "Lo sublime abstracto," en *La abstracción del paisaje. Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto* [cat. expo. Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007, pp. 160-167 [traducido de "The Abstract Sublime" en *ARTnews*, vol. 59, nº 10 (febrero 1961), pp. 38-41, 56, 58].

RUBIO GÓMEZ, Salvador, "Nosferatu y Murnau: las influencias pictóricas", *Anales de historia del arte*, nº 15 (2005), pp. 297-325.

SELMA, José Vicente, *Imágenes de naufragio. nostalgia y mutaciones de lo Sublime romántico*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.

VAUGHAN, William, *Romanticismo y arte*. Barcelona: Destino, 1995.

Este catálogo se publica con motivo de la exposición

CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR

Fundación Juan March, Madrid

Del 16 de octubre de 2009 al 10 de enero de 2010

CONCEPTO:

Dra. Christina Grummt (comisaria invitada)

Departamento de Exposiciones,

Fundación Juan March

Manuel Fontán del Junco (Director de Exposiciones),

Deborah L. Roldán y Daniela Heinze (Coordinadoras)

ORGANIZACIÓN:

Departamento de Exposiciones,

Fundación Juan March, Madrid

CATÁLOGO

TEXTOS:

© Fundación Juan March, Madrid

© Dr. Helmut Borsch-Supan

© Dr. Werner Busch

© Dr. Christina Grummt

FOTOS:

© Albertina, Viena (Borsch-Supan, FIG. 6)

© Biblioteca Nacional, Madrid (CAT. 70)

© bpk/Hamburger Kunsthalle. Foto: Elke Walford (CAT. 2; Borsch-Supan, FIGS. 3, 6, 9);

Foto: Christoph Irrgang (Grummt, FIG. 7)

© bpk/Kupferstichkabinett, SMB (Borsch-Supan, FIG. 5); Foto: Volker H. Schneider (CAT. 14, 24, 34, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 67, 68); Foto: Jörg P. Anders (CAT. 23, 37, 40, 44, 48, 49, 55, 62; Borsch-Supan, FIGS. 4, 12)

© bpk/Nationalgalerie, SMB. Foto: Andres Kilger (CAT. 1)

© Galerie Hans, Hamburgo (CAT. 10, 20)

© Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Núremberg (CAT. 4, 5, 6, 7, 11, 30; Borsch-Supan, FIGS. 11, 13)

© Rainer Jochims (CAT. 53)

© Klassik Stiftung Weimar (FIG. 6, p. x)

© Kunsthalle Bremen (CAT. 17, 31)

© Kunsthalle Mannheim. Foto: Cem Yücesat (CAT. 15, 22, 56, 57, 65, 66, 69)

© Kunstmuseum Basel (CAT. 3, 29)

© Musées d'Angers. Foto: Pierre David (CAT. 13)

© Muzeum Narodowe w Warszawie (CAT. 52)

© Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo (CAT. 32); Foto: Børre Høstland (CAT. 8); Foto: Dag A. Ivarsøy (CAT. 60; Grummt, FIGS. 4, 5, 6, 9); Foto: Jacques Lathion (CAT. 9, 26; Borsch-Supan, FIGS. 8, 10; Grummt, FIG. 8)

© National Gallery in Prague 2009 (CAT. 64)

© Peter Eltz (CAT. 59)

© Sammlung Klüser, Múnich (CAT. 61)

© SMK Photo (CAT. 12)

© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (CAT. 25)

© Staatliche Kunstsammlungen Dresden (FIG. 5, p. x); Foto: Herbert Boswank (CAT. 16, 21, 27, 38, 45, 58; Borsch-Supan, FIGS. 1, 2; Busch, FIGS. 5)

© Foto: Staatsgalerie Stuttgart (CAT. 46, 54; Busch, FIG. 8)

© Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung. Foto: Franz Zadniecek (CAT. 18, 19; FIGS. 3, 4, pp. x-x)

© Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam (CAT. 63)

TRADUCCIONES ALEMÁN/ESPAÑOL:

Federico Basañez: textos de Christina Grummt ("Introducción" y "Catálogo comentado de obras")

Alejandro Martín Navarro: textos de Christina Grummt ("Dos páginas de cuadernos"),

Helmut Borsch-Supan, Werner Busch

EDICIÓN DE TEXTOS Y REVISIÓN:

Inés d'Ors Lois y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid

Viola Pächt Dávila (Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March): "Biografía"

COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN EDITORIAL:

Jordi Sanguino, Deborah L. Roldán, María Zozaya

(Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid)

Diseño de catálogo: Guillermo Nagore
Tipografías: Eudald, Fette Fraktur
Papel: Phoenix motion xantur, 115 gr.
Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid
Encuadernación: Ramos S.A., Madrid

Edición en español (cartoné):
ISBN: 978-84-7075-566-8 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-84-89935-92-1 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Edición en español (rústica):
ISBN: 978-84-7075-567-5 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-84-89935-93-8 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Edición en inglés (cartoné):
ISBN: 978-84-7075-568-2 Fundación Juan March, Madrid
ISBN: 978-84-89935-94-5 Editorial de Arte y Ciencia S.A., Madrid

Depósito legal:
Edición en español (cartoné): M-41128-2009
Edición en español (rústica): M-41129-2009
Edición en inglés (cartoné): M-41127-2009

Portada: C. D. Friedrich, *Estudios de árbol*, 1809 (CAT. 31); Primera guarda: C. D. Friedrich, *Estudios de plantas* (CAT. 44); Contraportada:
C. D. Friedrich, *Estudios de dos árboles y de colada tendida*, c. 1799 (CAT. 24); Segunda guarda: C. D. Friedrich, *Estudios de una planta*, 1799 (CAT. 42)

Fundación Juan March

Castelló 77 – 28006 Madrid
www.march.es



CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

1966

CATÁLOGO MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Fernando Zóbel
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1966

1969

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1969

1973

ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*
Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA

[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 1974 (2ª ed. corr. y aum.)

1975

OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*
Textos de Heinz Spielmann

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL

Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

JEAN DUBUFFET
Textos de Jean Dubuffet

ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*
Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

ARTE USA
Textos de Harold Rosenberg

ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*
Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

PICASSO
Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*
Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés)

P

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editándose catálogos específicos en muchos casos]

III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

ARS MEDICA
Texto de Carl Zigrosser

FRANCIS BACON
Texto de Antonio Bonet Correa

BAUHAUS
Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

KANDINSKY: 1923-1944
Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*
Textos de Diane Waldman

MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA
Textos de Reinhold Hohl

GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*
Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez

1980

JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*
Texto de Germain Viatte

ROBERT MOTHERWELL
Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*
Textos de Henri Matisse

VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

MINIMAL ART
Texto de Phyllis Tuchman

PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*
Textos de Paul Klee

MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960

Texto de John Szarkowski
Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano)
Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945
Textos de Jean-Louis Prat

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Texto de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

1982

PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*
Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

ROBERT Y SONIA DELAUNAY
Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970
Texto de Rafael Santos Torroella

KURT SCHWITTERS
Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980
Textos de Jack Cowart
Ed. en inglés
Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

FERNAND LÉGER
Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

PIERRE BONNARD
Textos de Ángel González García

ALMADA NEGREIROS
Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros
Edición del Ministerio de Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Julián Gállego

GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Julián Gállego
[Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

1984

EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN
Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

JOSEPH CORNELL
Textos de Fernando Huici

FERNANDO ZÓBEL
Texto de Francisco Calvo Serraller
Madrid y 

JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879
Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron
Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano)
Edición de John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

JULIUS BISSIER
Texto de Werner Schmalenbach

1985

ROBERT RAUSCHENBERG
Textos de Lawrence Alloway

VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*
Textos de Evelyn Weiss

XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX
Textos de Gunther Thiem

Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano)
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

ESTRUCTURAS REPETITIVAS
Textos de Simón Marchán Fiz

1986

MAX ERNST
Textos de Werner Spies y Max Ernst

ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*
Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack
Ed. en alemán (separata con los textos introductorios en castellano)
Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*
Texto de Juan Manuel Bonet

OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*
Textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Wachtmann

1987

BEN NICHOLSON
Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

IRVING PENN
Texto de John Szarkowski
Ed. en inglés
Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

MARK ROTHKO
Textos de Michael Compton y Mark Rothko

1988

EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Texto de Juan Manuel Bonet

ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*
Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

COLECCIÓN LEO CASTELLI
Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

1989

RENÉ MAGRITTE
Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

EDWARD HOPPER
Texto de Gail Levin

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Miguel Fernández-Cid

1990

ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*
Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*
Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

ANDY WARHOL. COCHES
Textos de Werner Spies, Cristoph Becker y Andy Warhol

COL-LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet
Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán

1991

PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE
Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

VIEIRA DA SILVA
Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M^a João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*

Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet (2^a ed., 1^a ed. 1988)

1992

RICHARD DIEBENKORN
Texto de John Elderfield

ALEXEJ VON JAWLENSKY
Texto de Angelica Jawlensky

DAVID HOCKNEY
Texto de Marco Livingstone

1993

MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*
Textos de Eugenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*
Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN
Textos de Magdalena M. Moeller

1994

GOYA GRABADOR
Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

ISAMU NOGUCHI
Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868. Colección del Museo Fuji, Tokio*
Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR
Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero


1995

KLIMT, KOKOSCHKA,
SCHIELE. UN SUEÑO
VIENÉS: 1898-1918
Textos de Gerbert Frodl y
Stephan Koja

ROUAULT
Textos de Stephan Koja, Jacques
Maritain y Marcel Arland

MOTHERWELL.
Obra gráfica: 1975-1991.
Colección Kenneth Tyler
Textos de Robert Motherwell

1996

TOM WESSELMANN
Textos de Marco Livingstone,
Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman
Osterwold y Meinrad Maria
Grewenig
Edición de Hatje Cantz,
Ostfildern, 1996

TOULOUSE-LAUTREC.
De Albi y de otras colecciones
Textos de Danièle Devynck y
Valeriano Bozal

MILLARES. *Pinturas y dibujos
sobre papel: 1963-1971*
Textos de Manuel Millares

MUSEU D'ART ESPANYOL
CONTEMPORANI.
FUNDACION JUAN MARCH.
PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art
Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet y
Javier Maderuelo
Eds. bilingües (castellano/
catalán e inglés/alemán)

PICASSO. SUITE VOLLARD
Texto de Julián Gállego
Eds. en castellano, bilingüe
(castellano/alemán) y trilingüe
(castellano/alemán/inglés)
[Este catálogo acompaña a la
exposición del mismo título
que desde 1996 ha itinerado
por cinco sedes españolas y
extranjeras]

1997

MAX BECKMANN
Textos de Klaus Gallwitz
y Max Beckmann

EMIL NOLDE.
NATURALEZA Y RELIGIÓN
Textos de Manfred Reuther

FRANK STELLA.
Obra gráfica: 1982-1996.
Colección Tyler Graphics
Textos de Sidney Guberman,
Dorine Mignot y Frank Stella

EL OBJETO DEL ARTE
Texto de Javier Maderuelo

MUSEO DE ARTE
ABSTRACTO ESPAÑOL.
FUNDACIÓN JUAN MARCH.
CUENCA
[Catálogo-guía del Museo
de Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet
y Javier Maderuelo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

1998

AMADEO DE SOUZA-
CARDOSO
Textos de Javier Maderuelo,
Antonio Cardoso y Joana
Cunha Leal

PAUL DELVAUX
Texto de Gisèle Ollinger-
ZinqueRICHARD LINDNER
Texto de Werner Spies

1999

MARC CHAGALL.
TRADICIONES JUDÍAS
Textos de Sylvie Forestier,
Benjamín Harshav, Meret Meyer
y Marc Chagall

KURT SCHWITTERS Y EL
ESPÍRITU DE LA UTOPIA.
Colección Ernst Schwitters
Textos de Javier Maderuelo,
Markus Heinzelmann, Lola y
Bengt Schwitters

LOVIS CORINTH
Textos de Thomas Deecke,
Sabine Fehleemann, Jürgen H.
Meyer y Antje Birthälmer

MIQUEL BARCELÓ.
Ceràmiques: 1995-1998
Texto de Enrique Juncosa
Ed. bilingüe (castellano/catalán)

FERNANDO ZÓBEL.
Obra gráfica completa
Textos de Rafael Pérez-Madero
Edición del Departamento de
Cultura, Diputación Provincial
de Cuenca, Cuenca, 1999

2000

VASARELY
Textos de Werner Spies y
Michèle-Catherine Vasarely

EXPRESIONISMO ABSTRACTO.
OBRA SOBRE PAPEL.
*Colección de The Metropolitan
Museum of Art, Nueva York*
Texto de Lisa M. Messinger

SCHMIDT-ROTTLUFF.
Colección Brücke-Museum Berlin
Texto de Magdalena M. Moeller

NOLDE. VISIONES.
*Acuarelas. Colección de la
Fundación Nolde-Seebüll*
Texto de Manfred Reuther

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Texto de Rodrigo Muñoz Avia

EUSEBIO SEMPERE.
PAISAJES
Texto de Pablo Ramírez

2001

DE CASPAR DAVID
FRIEDRICH A PICASSO. *Obras
maestras sobre papel del Museo
Von der Heydt, de Wuppertal*
Textos de Sabine Fehleemann

ADOLPH GOTTLIEB
Textos de Sanford Hirsch

MATISSE. ESPÍRITU Y
SENTIDO. *Obra sobre papel*
Textos de Guillermo Solana,
Marie-Thérèse Pulvenis de
Séligny y Henri Matisse

RÓDCHENKO. GEOMETRÍAS
Textos de Alexandr Lavrentiev y
Alexandr Ródchenko

2002

GEORGIA O'KEEFFE.
NATURALEZAS ÍNTIMAS
Textos de Lisa M. Messinger
y Georgia O'Keeffe

TURNER Y EL MAR.
Acuarelas de la Tate
Textos de José Jiménez, Ian
Warrell, Nicola Cole, Nicola
Moorby y Sarah Taft

MOMPÓ. *Obra sobre papel*
Textos de Dolores Durán Úcar

RIVERA. REFLEJOS
Textos de Jaime Brihuela,
Marisa Rivera, Elena Rivera,
Rafael Alberti y Luis Rosales

SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo
Serraller y Antonio Saura

GOYA. CAPRICHOS,
DESASTRES, TAUROMAQUIA,
DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-
Sánchez

2003

ESPÍRITU DE MODERNIDAD.
DE GOYA A GIACOMETTI.
*Obra sobre papel de la
Colección Kornfeld*
Texto de Werner Spies

KANDINSKY. ORIGEN DE LA
ABSTRACCIÓN
Textos de Valeriano Bozal,
Marion Ackermann y Wassily
Kandinsky

CHILLIDA. ELOGIO
DE LA MANO
Texto de Javier Maderuelo

GERARDO RUEDA.
CONSTRUCCIONES
Texto de Barbara Rose

ESTEBAN VICENTE. *Collages*
Textos de José María Parreño
y Elaine de Kooning

LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO
Textos de Rodrigo Muñoz Avia y
Lucio Muñoz

MUSEU D'ART ESPANYOL
CONTEMPORANI.
FUNDACION JUAN MARCH.
PALMA
[Catálogo-guía del Museu d'Art
Espanyol Contemporani]
Textos de Juan Manuel Bonet
y Javier Maderuelo
Eds. bilingües (catalán/
castellano e inglés/alemán)

2004

MAESTROS DE LA INVENCIÓN
DE LA COLECCIÓN E. DE
ROTHSCHILD DEL MUSEO
DEL LOUVRE

Textos de Pascal Torres
Guardiola, Catherine Loisel,
Christel Winling, Geneviève
Bresc-Bautier, George A.
Wanklyn y Louis Antoine Prat

FIGURAS DE LA FRANCIA
MODERNA. *De Ingres a
Toulouse-Lautrec del Petit Palais
de París*
Textos de Delfin Rodríguez,
Isabelle Collet, Amélie Simier,
Maryline Assante di Panzillo y
José de los Llanos
Ed. bilingüe (castellano/francés)

LIUBOV POPOVA
Texto de Anna María Guasch
C P

ESTEBAN VICENTE. GESTO Y
COLOR
Texto de Guillermo Solana
P

LUIS GORDILLO. DÚPLEX
Textos de Miguel Cereceda y
Jaime González de Aledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

NUEVA TECNOLOGÍA,
NUEVA ICONOGRAFÍA,
NUEVA FOTOGRAFÍA.
*Fotografía de los años 80 y 90 en
la Colección del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía*
Textos de Catherine Coleman,
Pablo Llorca y María Toledo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

KANDINSKY. *Acuarelas
de la Städtische Galerie im
Lenbachhaus, Múnich*
Textos de Helmut Friedel y
Wassily Kandinsky
Ed. bilingüe (castellano/alemán)
C P

2005
CONTEMPORANEA.
Kunstmuseum Wolfsburg
Textos de Gijs van Tuyl, Rudi
Fuchs, Holger Broeker,
Alberto Ruiz de Samaniego y
Susanne Köhler
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

ANTONIO SAURA. DAMAS
Textos de Francisco Calvo
Serraller y Antonio Saura
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

CELEBRACIÓN DEL ARTE.
MEDIO SIGLO DE LA
FUNDACIÓN JUAN MARCH
Textos de Juan Manuel Bonet,
Juan Pablo Fusí, Antonio Muñoz
Molina, Juan Navarro Baldeweg
y Javier Fuentes
Eds. en castellano e inglés

BECKMANN. *Von der Heydt-
Museum, Wuppertal*
Texto de Sabine Fehleemann
Ed. bilingüe (castellano/alemán)
C P

EGON SCHIELE. EN
CUERPO Y ALMA

Texto de Miguel Sáenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

LICHTENSTEIN.
EN PROCESO
Textos de Juan Antonio Ramírez
y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

ROSTROS Y MÁSCARAS.
*Fotografías de la Colección
Ordóñez-Falcón*
Textos de Francisco Caja
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

2006
OTTO DIX
Textos de Ulrike Lorenz
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA DESTRUCCIÓN
CREADORA. *Gustav Klimt, el
Friso de Beethoven y la lucha por
la libertad del arte*
Textos de Stephan Koja, Carl E.
Schorske, Alice Strobl, Franz A.
J. Szabo, Manfred Koller, Verena
Perhelfter y Rosa Sala Rose,
Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y
Berta Zuckerkandl
Eds. en castellano, inglés y
alemán
Edición de Prestel, Múnich/
Fundación Juan March, Madrid,
2006

Publicación complementaria:
Hermann Bahr, CONTRA KLIMT
Texto original de Hermann Bahr
(1903) y textos de Christian
Huemer, Verena Perlhefter, Rosa
Sala Rose y Dietrun Otten

LA CIUDAD ABSTRACTA:
1966. *El nacimiento del Museo de
Arte Abstracto Español*
Textos de Santos Juliá, María
Bolaños, Ángeles Villalba, Juan
Manuel Bonet, Gustavo Torner,
Antonio Lorenzo, Rafael Pérez
Madero, Pedro Miguel Ibáñez y
Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE
LUZ. *Obras de la Colección del
Kunstmuseum Wolfsburg*
Texto de Holger Broeker
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

GOYA. CAPRICHOS,
DESASTRES, TAUROMAQUIA,
DISPARATES
Textos de Alfonso E. Pérez-
Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979)
[Este catálogo acompaña a la
exposición del mismo título que
desde 1979 ha itinerado por 173
sedes españolas y extranjeras,
traduciéndose a más siete
idiomas]

2007
ROY LICHTENSTEIN.
DE PRINCIPIO A FIN

LEYENDA: Publicaciones agotadas | Publicaciones disponibles en octubre de 2009 | P Exposición en el Museu Fundación Juan March, Palma

Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell
Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria:
Roy Fox Lichtenstein,
PINTURAS, DIBUJOS Y
PASTELES. UNA TESIS
Texto original de Roy Fox
Lichtenstein (1949) y textos de
Jack Cowart, y Clare Bell
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

LA ABSTRACCIÓN DEL
PAISAJE. *Del Romanticismo
nórdico al Expresionismo abstracto*
Textos de Werner Hofmann,
Hein-Th. Schulze Altcapenberg,
Barbara Dayer Gallati, Robert
Rosenblum, Miguel López-
Remiro, Mark Rothko, Cordula
Meier, Dietmar Elger, Bernhard
Teuber, Olaf Mörke y Víctor
Andrés Ferreti
Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria:
Sean Scully, CUERPOS DE LUZ
Texto original de Sean Scully
(1998)
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS
REALES
Textos de Michèle Dalmace,
Fernando Marías y Tomàs Llorens
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

ANTES Y DESPUÉS DEL
MINIMALISMO. *Un siglo
de tendencias abstractas en la
Colección Daimler Chrysler*
Catálogo virtual disponible en:
[www.march.es/arte/palma/
antiores/CatalogoMinimal/
index.asp](http://www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp)
Eds. en castellano, catalán, inglés
y alemán
P

2008

MAXImin. *Tendencias de
máxima minimización en el arte
contemporáneo*
Textos de Renate Wiehager,
John M Armleder, Ilya
Bolotowsky, Daniel Buren,
Hanne Darboven, Adolf Hölzel,
Norbert Kricke, Heinz Mack
y Friederich Vordemberge-
Gildewart
Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL.
*Arte conceptual en Moscú:
1960-1990*
Textos de Borís Groys,
Ekaterina Bobrínkaia, Martina
Weinhart, Dorothea Zwirner,
Manuel Fontán del Junco,
Andrei Monastyrski e Iliá
Kabakov
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
Edición de Hatje Cantz,
Ostfildern/Fundación Juan
March, Madrid, 2008

ANDREAS FEININGER:
1906-1999
Textos de Andreas Feininger,
Thomas Buchsteiner, Jean-
François Chevrier, Juan Manuel
Bonet y John Loengard
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
P C

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN.
LA DISTANCIA DEL DIBUJO
Textos de Valentín Roma, Peter
Dittmar y Narcís Comadira
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
C P

Publicación complementaria:
IRIS DE PASCUA. JOAN
HERNÁNDEZ PIJUAN
Texto de Elvira Maluquer
Ed. bilingüe (castellano/inglés)

MUSEO DE ARTE
ABSTRACTO ESPAÑOL.
FUNDACIÓN JUAN MARCH.
CUENCA
[Catálogo-guía del Museo de
Arte Abstracto Español]
Textos de Juan Manuel Bonet y
Javier Maderuelo
Ed. bilingüe (castellano/inglés)
(2ª ed., 1ª ed. 2005)

2009

TARSILA DO AMARAL
Textos de Aracy Amaral, Oswald
de Andrade, Mário de Andrade,
Tarsila do Amaral, Haraldo de
Campos, Juan Manuel Bonet,

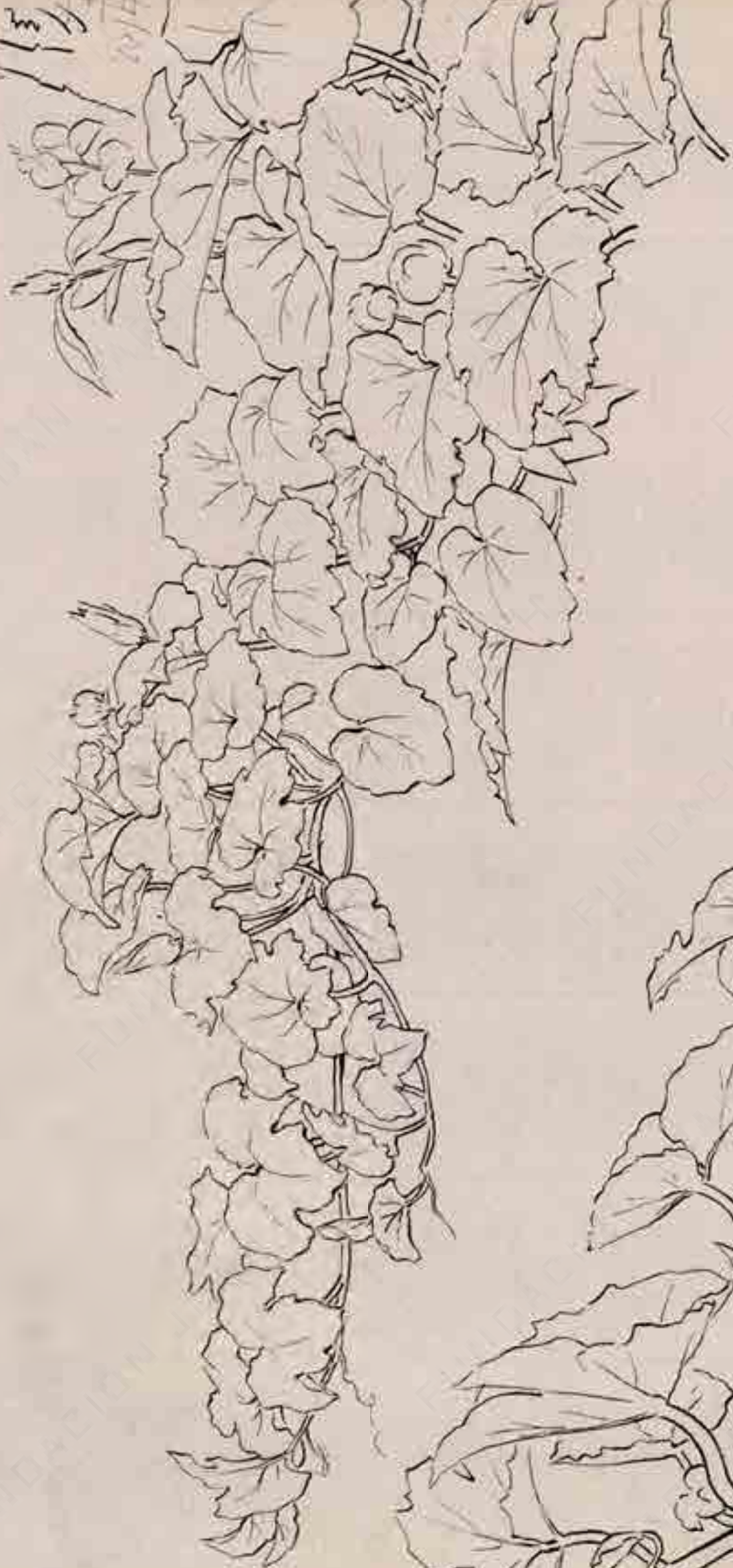
Jorge Schwartz, António Ferro,
Manuel Bandeira, Emiliano
di Cavalcanti, Jorge de Lima,
Ribeiro Couto, Sérgio Milliet,
Carlos Drummond de Andrade y
Regina Teixeira de Barros.
Eds. en castellano e inglés

Publicaciones complementarias:
PAU BRASIL
de Oswald de Andrade
Ed. semifacsímil en castellano
HOJAS DE RUTA
de Blaise Cendrars
Ed. semifacsímil en castellano

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL
COLOR SUCEDE
Textos de Osbel Suárez, Gloria
Carnevali y Carlos Cruz-Diez
Eds. en castellano e inglés
P

Publicación complementaria:
Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN
SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y
ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989)
Eds. en castellano e inglés

CASPAR DAVID FRIEDRICH;
ARTE DE DIBUJAR
Textos de Christina
Grummt, Helmut Borch-Supan,
y Werner Busch
Eds. en castellano e inglés



27 August

Jan 17 3



