



Escritura sobre la imagen: El caso crítico de *Monje frente al mar* de Caspar David Friedrich

Milagros García Vázquez

Recibido: 06-04-2017 / Aceptado: 17-10-2018

Resumen. En este artículo se presenta el análisis de una de las críticas coetáneas realizadas a la pintura *Monje frente al mar* (1810) de Caspar David Friedrich. Se trata de “Empfindugen vor Friedrichs Seelandschaft”, escritas por Clemens Brentano junto a Achim von Arnim, modificadas y publicadas en *Berliner Abendblätter* por Heinrich von Kleist. Los objetivos son, por un lado, encontrar y exponer una relación entre este ejercicio crítico-dramático con la crítica posterior sobre la obra y cómo es vinculada en ella *Monje frente al mar* con el arte contemporáneo; y por otro, plantear un nexo entre la forma dramatizada de esta crítica de arte y las novedades formales y semánticas presentes en el lienzo del pintor alemán.

Palabras clave: Friedrich; romanticismo; Kleist; Brentano; crítica; arte; monje.

[en] Writing over image: Caspar David Friedrich’s *Monk facing the sea* critical case

Abstract. This article presents the analysis of one of the contemporary critiques made to *Monk facing the sea* (1810) by Caspar David Friedrich. They are “Empfindugen vor Friedrichs Seelandschaft”, written by Clemens Brentano with Achim von Arnim, modified and published in *Berliner Abendblätter* by Heinrich von Kleist. The goals are, on the one hand, to find and expose a relationship between this critical-dramatic exercise and the subsequent criticism of the work and how it is linked in it *Monk facing the sea* with contemporary art; and on the other, to establish a link between the dramatized form of this art criticism and the formal and semantic novelties present in the canvas of the German painter.

Keywords: Friedrich; Romanticism; Kleist; Brentano; art; critic; monk.

Cómo citar: García Vázquez, M. (2018) “Escritura sobre la imagen: El caso crítico de *Monje frente al mar* de Caspar David Friedrich”, en *Escritura e Imagen* 14, 279-290.

Cuando uno se acerca a una crítica de arte, espera encontrar un texto redactado por un autor entendido en la materia, en el cual se comenta una obra de arte, se la describe, valora, juzga, compara, se pone en tela de juicio, en definitiva, en el que se emite una argumentada valoración acerca de dicha obra, dirigida a un lector interesado en la misma, con la aspiración de ser, por ejemplo, inicialmente orientado en su propio juicio, o de tener una impresión al respecto diferente a la suya, pretensión siempre determinada en función del mayor o menor conocimiento del artista o de la obra en cuestión por parte del susodicho lector. Se sobreentiende además un escrito elaborado en prosa, con un tono más o menos aséptico, con mayor o menor calidad en el estilo. Sin embargo, en ocasiones autores audaces siguen –aunque en este caso concreto, sin saberlo–, aquello que el mismo Baudelaire pedía a la crítica, a la “mejor crítica”:

Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que, bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento; por el contrario, al ser un cuadro bello la naturaleza reflejada por un artista, la crítica debe ser el cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía. Pero ese género de crítica está destinado a los libros de poesía y a los lectores poéticos. En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes¹.

Cabría preguntarse ante esta afirmación ¿Puede darse crítica «propiamente dicha», a su vez «amena y poética», según nos dice Baudelaire? ¿Y si se tratara, en lugar de un soneto o una elegía, de un escenario sobre el cual desfilan personajes ante dicha obra dialogando acerca de sus impresiones?

Algo más de un siglo antes², en la Alemania de 1810, sale a la luz una crítica sobre una obra de arte, más cercana al soneto y la elegía, que a esa crítica “fría y algebraica”, y no destinada, en este caso, a los lectores de literatura propiamente dicha, sino al público lector de una revista, pero sí “hecha desde un punto de vista exclusivo” con la presumible pretensión de abrir “el máximo de horizontes”. He aquí a, no uno, sino a tres autores que cumplen –aún hablando en términos baudelerianos– “con pasión con su deber, pues no por ser crítico se es menos hombre, y la pasión aproxima a los temperamentos análogos y eleva la razón a nuevas alturas”³.

En el primer Romanticismo alemán no resultaba inusual encontrar comentarios poéticos respecto a las obras de arte, referencias de este tipo aparecen también con motivo de la exposición inaugurada el 23 de septiembre de 1810 en la Academia de Berlín⁴, en la cual podían contemplarse, entre otras, dos de las obras más significativas de Caspar David Friedrich: *Monje frente al mar* y *Abadía en el robledal*. Uno de los visitantes de la exposición, Clemens Brentano, escritor y crítico

¹ Baudelaire, Ch., «Para qué la crítica», en Baudelaire, Ch., *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Col. La Balsa de la Medusa, A. Machado Libros, 2005, pp. 101 y 102.

² El texto citado de Baudelaire fue redactado con motivo del salón de 1846.

³ Baudelaire, Ch., «Para qué la crítica», *op. cit.*, p. 97.

⁴ Algunas de ellas serán el comentario al *Retrato de dos pintores*, de Gerhard von Kugelgen, o el poema dedicado a la propia *Abadía en el Robledal* de C.D. Friedrich, ambas firmadas por Clemens Brentano.

de teatro, música y arte⁵, no tardará en emitir una visión de la primera de las obras, y lo hará, precisamente y tal como apuntábamos, dentro de esta línea de crítica literaria, en forma de texto dramatizado, ofreciendo posiciones diversas suscitadas por *Monje frente al mar* puestas en boca de diferentes personajes, cuyas reacciones y pareceres se organizan en el texto cual si de una pieza teatral se tratase. No resulta fácil dirimir hasta qué punto algunos de estos testimonios –los más formales y menos caricaturescos– son enteramente creación del escritor o recopilación de impresiones auténticas que pudo recoger en alguna de sus visitas, en cualquier caso son reflejo del revuelo causado por esta imagen entre los entendidos y espectadores, como veremos más adelante. Por lo tanto, resulta plausible conjeturar la combinación de ambos mecanismos en la configuración de los personajes y sus conversaciones, creación ficcional y reproducción real, así como también puede considerarse la incorporación de alguna nota personal deducible de la lectura del texto introductorio redactado por el propio Brentano.

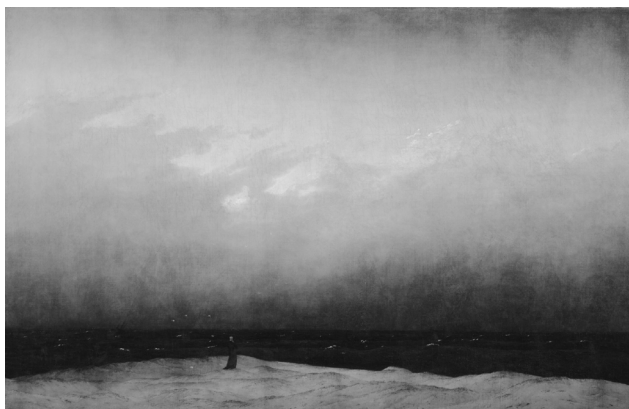


Figura 1: *Monje frente al mar*, Caspar David Friedrich, 1810, Alte Nationalgalerie, Berlín⁶

En el texto original colaborará con Brentano Achim von Arnim, escribiendo uno de los fragmentos finales; Heinrich von Kleist intervendrá también, pero no ya en la redacción original, como vamos a ver. Bajo el título «Empfindugen por Friedrichs Seelandschaft» en la publicación dirigida por Kleist, *Berliner Abendblätter*, en su número 12, con fecha del 13 de octubre de 1810, saldrá a la luz únicamente un fragmento del original y alterado por la pluma de Kleist, en eso consistirá su participación. Los lectores no tendrían la oportunidad de leer en su integridad este curioso ejercicio crítico, sino las líneas siguientes:

Es majestuoso admirar el inmenso desierto del mar en la infinita soledad de la playa bajo el cielo nublado. Para ello hace falta haber llegado hasta allí, tener que volver, desear ir más allá, y no poder, echar en falta todo para vivir y percibir, aún así, la voz de la vida

⁵ Entre otras críticas realizadas por Brentano cabe destacar las teatrales aparecidas en *Dramaturgischen Beobachter*, así como las musicales en forma de poemas referidas a la obra de Beethoven, recogidas bajo el título *Nachklänge Beethovenscher Musik*.

⁶ La imagen corresponde al estado del cuadro tras su restauración, realizada entre mayo de 2013 y enero de 2016. Foto: Kristina Mösl, Francesca Schneider.

en el murmullo de las olas, en el soplo del viento, en el pasar de las nubes, en el canto solitario de los pájaros. Para ello hace falta el deseo del corazón y que la naturaleza me golpee. Sin embargo, esto es imposible ante el cuadro, y aquello que quise encontrar en el cuadro mismo, lo encuentro solamente entre yo y el cuadro. Ese deseo, que mi corazón manifestó ante la pintura, y ese golpe que me dio la imagen. Así yo mismo fui el monje, y el cuadro, la arena; pero, aquello hacia lo que con nostalgia quise mirar, el mar, faltaba completamente.

No puede haber nada mas triste y desolador que estar en ese lugar del mundo: la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte, el único punto en medio de un círculo solitario. El cuadro se extiende, con sus dos o tres objetos misteriosos, como un apocalipsis, como si fuera una de las meditaciones nocturnas de Young. Su uniformidad, donde no aparece ni la orilla del mar, no es más que el marco para el primer plano, así, cuando se contempla, parece como si a uno le hubieran cortado los párpados.

Sin embargo, el pintor, con toda certeza, ha abierto un nuevo camino en su arte. Estoy convencido que con su genio podría haber representado una milla cuadrada de arena de la Marca, un arbusto, y sobre él un cuervo graznando, pero aquí debe haber una influencia verdaderamente osiánica o kosegartiana. Si uno pudiera pintar con su propia tiza y agua, yo creo que podrían representarse zorros o lobos aullando, lo más fuerte que sin duda pudiera aportarse para elogiar este tipo de pintura de paisaje.

Pero mis propios sentimientos respecto a esta maravillosa pintura resultan demasiado confusos; por eso, antes de atreverme a manifestarlos, me propuse instruirme mediante las observaciones de aquellos que, de dos en dos, pasaban delante de ella desde la mañana hasta la tarde⁷.

En el número 19 de esta revista, aparecido el 22 del mismo mes, Kleist explica su proceder, justificando la reducción del texto por falta de espacio y admitiendo cómo dicha restricción y su intervención han cambiado el sentido del mismo, atribuyéndose la responsabilidad del resultado y agradeciendo a sus dos colegas al conceder la comisión de las modificaciones; una amabilidad que no parece haber sido tal, pues Brentano no volvió a colaborar con Kleist en ediciones posteriores de la revista. La introducción del texto original escrita por Brentano terminaba en “así yo mismo fui el monje, y el cuadro, la arena; pero aquello hacia lo que con nostalgia quise mirar, faltaba completamente”. Y concluía del modo siguiente para dar paso a la intervención de los personajes:

Para dar con esas maravillosas sensaciones, escuché atentamente las observaciones de los diferentes espectadores que me rodearon. Comparto aquí las referidas a esta pintura absolutamente decorativa, ante la cual surge necesariamente alguna reacción, pues a nadie deja indiferente⁸.

⁷ Kleist, H. von, «Empfindungen vor Friedrichs Seenlandschaft», *Berliner Abendblätter*, 12 (1810), p. 1, referencia consultada en, Kleist, H. von, *Berliner Abendblätter*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1965, p. 53. Traducción de la autora. Todas las siguientes traducciones de los textos originales escritos en alemán han sido realizadas por la autora de este artículo.

⁸ Brentano, C., *Werke*, (Kemp, F., ed.), 2 vols., Múnich, Carl Hanser Verlag, 1978, pp. 1034-1038 (2º vol.), citado en, «Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner», disponible en, https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Brentano/br_meer.html [19 febrero 2017].

Kleist deja al lector sin conocer las impresiones de dichos visitantes, resultando así ser el texto, no ya sólo la crítica de una obra de arte, sino una sugerente invitación a contemplarla por uno mismo. Sin embargo, la lectura del texto primigenio aporta algunas claves para analizar la redacción de Kleist. Por ejemplo, que por una parte cite a Kosegarten, Young y Ossian, por otra especule sobre modificaciones posibles, y al tiempo elogie el genio de Friedrich, parece deberse más al deseo de condensar las reflexiones de los personajes a modo de síntesis, pues a ellos se deben dichas apreciaciones, que a manifestar su impresión personal, aunque esto no lo sabrían los lectores del momento.

Kleist se limita a referir el número de visitantes como notable, pues podían encontrarse en la sala “de la mañana a la noche”. En el texto original de Brentano, esos espectadores⁹ que intercambian sus impresiones, carecen de nombre –a excepción de uno de ellos, la señora Kriegsrat–, son denominados genéricamente. Así aparecen: una señora y un caballero, dos jóvenes señoras, dos expertos en arte, una profesora y dos alumnas, una señorita con dos niños rubios y un par de caballeros, una señora y un guía; y, por último, un hombre y el autor del texto¹⁰. Todos ellos mantienen diálogos diversos sobre la obra de Friedrich, recogiendo en ellos pareceres muy dispares, a favor y en contra, así como en diferentes tonos atendiendo a las condiciones particulares del emisor del discurso en cuestión –niño, hombre o mujer. Así como un caballero define el cuadro como “infinitamente profundo y sublime”, otro afirma que “no sería muy difícil nombrar una docena de cuadros en los que tanto el mar, la costa o el monje han sido mejor pintados”¹¹. Se trata pues de una colección de disertaciones que configuran una completa visión de la obra, y una rica descripción de los perfiles asistentes a este tipo de eventos en los albores de las exposiciones públicas; asimismo, supone un testimonio del nacimiento tanto del público del arte, como de la figura del crítico.



Figura 2: Una señora y un caballero, Max Ernst, 1972¹²

⁹ En nuestro estudio hemos optado por abordar el texto debido a Brentano y Arnim tal como hubiera quedado conservando los diálogos tras la intervención de Kleist.

¹⁰ Esta sección final es la aportación de Achim von Arnim.

¹¹ Brentano, C., *Werke* (vol. 2), *op. cit.*

¹² Max Ernst tradujo del alemán al francés este texto en una edición especial, bilingüe, numerada (1/607) e ilustrada por él mismo. Fue editada en Zurich por la editorial suiza Bolliger en 1972 acompañada por una litografía original en gris.

La aproximación a este texto nos permite comprobar aquella afirmación de Konrad Fiedler: “El efecto que produce una obra de arte depende en buena parte de las ideas que quien contempla se haya hecho acerca de la esencia y función del arte. Más que una medida del valor de la obra de arte, es una medida del estado espiritual del público”¹³.

Como punto de partida, nos interesa aquí analizar el fenómeno a que ha dado lugar la elaboración de este “drama crítico”, para después, con los planteamientos obtenidos, adentrarnos, por un lado, en la relación de la obra con la crítica posterior; y por otro, ahondar en la interacción entre la forma literaria de esta crítica y su objeto. Comenzaremos por atender a dos líneas de análisis sobre la cuestión de la figuración y visualización de la escena, pues este texto puede tomarse como tal, es decir, como texto para ser leído; o, puede considerarse la posibilidad de ver escenificada esta dramatización de la experiencia estética.

En ambas opciones nos encontramos con un cuadro, *Monje frente al mar*, con una imagen en definitiva, observada por varios de los asistentes a la exposición, quienes, emitiendo sus juicios al respecto, revelan en sus palabras una “impresión”, configuran verbalmente una re-presentación personal de dicho cuadro, diferente en cada uno, pues ninguno de los visitantes lo valora igual.

Veamos cómo en cada una de las dos aproximaciones, textual y escenográfica, se generan una serie de imágenes diferentes, digamos “ecos” de la original. En el primer caso nos encontraríamos con la conjetura, al menos, de que el lector conoce o se preocupa de ver por sí mismo el cuadro de Friedrich objeto de los diálogos, la pintura sería así la primera imagen. Después, con la lectura sucesiva de las conversaciones y debates, el lector visualizaría mentalmente la escena: el cuadro, los espectadores y el lugar; es la segunda imagen. La tercera la constituyen, como un mosaico, las distintas manifestaciones verbales transmisoras de las impresiones generadas en cada uno de los espectadores interlocutores en el texto, diecisiete en total, más la del autor al principio y al final. Unas imágenes que, generan en el lector su propia interpretación de la visión interna a la que corresponden dichas valoraciones, formando en su imaginación una suerte de collage, la cuarta imagen.

De este modo, el cuadro original de Friedrich, ha quedado desdoblado en diferentes imágenes, se ha convertido en pintura refractada, que ha atravesado el prisma del ojo y la imaginación de los espectadores-personajes y del lector, y se ha multiplicado en un haz de impresiones cuyos contornos se desdibujan en la atmósfera del pensamiento desprevenido ante lo nuevo de la obra. Esto último, esta novedad, es en la época lo que requiere una inédita postura frente al *Monje*, y no todos los espectadores se ven capaces de adoptarla, o dispuestos a intentarlo. La opinión de varios de ellos revela una gran incomodidad ante la pintura, muda, sin narración, sin anécdota, sin historia, sin suceso, porque el acontecimiento parece haber pasado del lienzo al interior de quien la mira, tal como manifiesta una de las damas:

Únicamente me gustaría que soplara una fresca brisa marina, que se viera una vela de barco, que se reflejara un rayo de sol y el agua murmurara. Tal como está, hace brotar en mí como un sueño doloroso de añoranza hacia la patria, eso me entristece¹⁴.

¹³ Fiedler, K., *De la esencia del arte*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1958, p. 31.

¹⁴ Brentano, C., *Werke* (vol. 2), *op. cit.*

Que sobre la superficie del cuadro dominen tres planos superpuestos y horizontales, la carencia de tridimensionalidad y la sola nota discordante, rompedora de la radical horizontalidad, de la figura del monje, son también fenómenos comentados por otros de los interlocutores, “todo es absolutamente gris”, dice uno de ellos; y otro: “Éste (el monje) parece, a gran distancia, una mancha marrón[“]...”¹⁵. La proximidad entre esta síntesis de formas y colores y la obra de artistas como Mark Rothko será, precisamente, lo que lleve a Robert Rosenblum¹⁶ a considerar esta obra como punto de partida en el camino hacia la abstracción en pintura. Esta puesta en escena se erige así profética sobre lo que supondrá, casi un siglo más tarde, colocarse ante el fenómeno del arte abstracto, frente al cual el consenso de pareceres e impresiones parece tornarse imposible y las líneas de interpretación se multiplican por el número de ojos y mentes que reposan y se detienen sobre él.

En 2008 se realizaba una exposición retrospectiva con la obra de Mark Rothko en la Kunsthalle de Hamburgo, donde podían verse juntas *Monje frente al mar* y una obra *Sin título* de Rothko pintada en 1969, aunque no será la única del pintor letón que recuerde en tonos y planos al cuadro de Friedrich. Desaparece el objeto dentro de la obra, y ésta se convierte en el objeto mismo, el vacío narrativo es colmado por el color, no hay alusiones, ni referencias a nada ajeno a lo puramente pictórico, como afirma Max Imdahl en *Farbe*, “la naturaleza desaparece en la realidad meramente óptica de una percepción estética”¹⁷, un nuevo lenguaje al cual aún hoy parece haber público que no sabe cómo hacer frente, acostumbrarse, o, incluso, si debe hacerlo. Parece que, como dice Klee, “falta el pueblo”¹⁸ que hable también ese lenguaje.

Sin embargo no faltarán críticos, en la época, que elogien estas audacias de Friedrich adelantadas a su tiempo, es el caso de Christian August Semler¹⁹ y Johanna Schopenhauer²⁰, quienes encomian la valentía del pintor de Dresde, y recomiendan a los artistas coetáneos contagiarse de ella. El primero admira en el *Monje* la superación de presentar una mera escena y la transformación del paisaje en un estímulo para el pensamiento y la reflexión, logrando “la absoluta unidad entre la poesía y la pintura”²¹. La segunda advierte cómo una transgresión tal a las normas de la pintura de paisaje le costará a Friedrich ganar, al mismo tiempo que defensores, detractores. Lo que para ella atrae al espectador de esta imagen es el misterio de significación que la envuelve, la manera magistral de Friedrich de atrapar “más al espíritu que al

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Rosenblum, R., «The Abstract Sublime», *ARTnews*, 10, vol. 59 (1961), pp. 38-41, consultado en, ARTnews (2015), Beyond the Infinite: Robert Rosenblum on the Sublime in Contemporary Art, in 1961 [on-line], disponible en, <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/> [14 marzo 2017].

¹⁷ Citado en, Jauss, H. R., *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Col. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1995, p. 129.

¹⁸ Citado en, Deleuze, G., *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Pre-textos, Valencia, 2007, p. 289.

¹⁹ Semler, Ch. A., «Über einige Landschaften des Malers Caspar David Friedrich in Dresden», *Journal des Luxus und der Moden*, abril (1809), pp. 233-238, disponible en, https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00094554, [20 febrero 2017]. La fecha del artículo es anterior a la de la exposición en la Academia de Berlín, pues Semler tuvo la oportunidad de contemplar la imagen en el estudio de Friedrich, igual que sucederá luego en el caso de Helene von Kügelgen.

²⁰ Schopenhauer, J., «Über Gerhard von Kügelgen und Friedrich in Dresden. Zwei Briefe mitgeteilt von einer Kunstfreundin», *Journal des Luxus und der Moden*, noviembre (1810), pp. 693-696, disponible en, https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00094513, [20 febrero 2017].

²¹ Semler, Ch. A., «Über einige Landschaften des Malers Caspar David Friedrich in Dresden», *op. cit.*

ojo”²². No obstante, otras fuentes documentales recogen igualmente palabras hostiles respecto a este cuadro como son, por ejemplo, las lanzadas por Helene Marie von Kügelgen²³ en una carta fechada el 22 de junio de 1809 dirigida a su amiga Frederike Volkmann, tras ver el cuadro en el taller de Friedrich. No hay vida, ni movimiento, el lienzo es tan parco en elementos como en color, todo contribuye nada más a “hacer más terrible la sensación de soledad”.

Estas tres impresiones recogidas aquí a modo de ejemplo son especulares del acontecimiento estético dramatizado por Brentano. Se corresponden con las metáforas a las que recurríamos para ordenar las diferentes imágenes de la obra de Friedrich generadas a partir de las opiniones vertidas en el texto dialogado, constituyendo otras tantas piezas del collage o mosaico que componen la visión panorámica del arte cuando éste se hace susceptible de ser interpretado, re-pintado por un espectador colocado ante una imagen con tan escasas –o nulas, en muchos de los casos del arte actual– referencias a la naturaleza conocida o al propio arte visto hasta el momento. Cabría preguntarnos ¿retornan y remiten estas imágenes a la original como si ésta se hubiera convertido en un rompecabezas vuelto a hacer, o se ha producido un fenómeno sin retorno, es decir que el apropiamiento subjetivo de estas piezas de mosaico o collage transforma sus contornos y ya no vuelven a encajar? ¿Es posible desentrañar el misterio de la imagen a partir de todas ellas? Parece que la respuesta apunta hacia la conservación del misterio, custodiado aún más si cabe, por la forma, la línea y el color en la evolución posterior del arte hacia la abstracción. El texto de Brentano se convierte así, no sólo en premonitorio, sino también en paradigmático de la nueva disposición contemplativa ante inéditos parámetros ofrecidos en la experiencia estética actual como encuentro con lo indescifrable. Este drama sobre la mirada ante la obra de arte vaticina el escenario real de la contemplación estética en el arte contemporáneo.

Una vez analizado el acercamiento al texto como destinado a su lectura, pasemos ahora al análisis de la eventual puesta en escena, para intentar establecer la interrelación que anunciábamos entre el género de esta crítica y su objeto. Podemos imaginar un escenario con una reproducción del cuadro de Friedrich colocado en un decorado que haría las veces de sala de exposiciones; por ella se pasearían los personajes y detenidos ante la pintura enunciarían sus diálogos. Nos encontraríamos con dos planos, el del cuadro y el del escenario, el segundo es tridimensional, y al primero no sólo se le podría calificar como bidimensional por tratarse de la superficie de un lienzo, sino además por aquello que, recordemos, se le achacaba a esta obra de Friedrich: la falta de ilusión tridimensional, pues parece como si los tres planos, playa, mar y cielo, estuvieran dispuestos uno sobre otro sin más, tres simples franjas de color, composición que uno de los personajes considera simplemente un déficit técnico: “Ciertamente grisáceo, todo es absolutamente gris, como el que quiere pintar un lugar árido ... Lo habrá pintado lo mejor que puede”²⁴.

Retomemos el hecho de que Brentano dedicó otros textos a comentar obras presentes en la misma exposición, el *Retrato de los hermanos pintores Kügelgen*, y también la propia *Abadía en el Robledal*²⁵, pareja del *Monje*, pero recurriendo en

²² Schopenhauer, J., «Über Gerhard von Kügelgen und Friedrich in Dresden. Zwei Briefe mitgeteilt von einer Kunstfreundin», *op. cit.*

²³ Kügelgen, H. M., *Ein Lebensbild in Briefen*. Stuttgart, Besler, 1904, p. 161.

²⁴ Brentano, C., *Werke* (vol. 2), *op. cit.*

²⁵ Büsing, L. *Vom Versuch, Kunstwerke zweckmässig zusammenzustellen. Malerei und Kunstdiskurs im Dresden*

ambos casos al género poético, tal como hiciera también en sus críticas a la música de Beethoven²⁶. ¿Qué razones pudieron llevar a Brentano a elegir la dramatización, susceptible –¿por qué no?– de ser llevada a un escenario, en lugar del poema para hablar sobre este cuadro? Planteamos aquí dos hipótesis al respecto.

En primer lugar hemos visto como, en palabras del propio Brentano, este cuadro “a nadie deja indiferente”, tan complejo parece resultarle llegar a sus propias conclusiones, como injusto privar al lector de la posibilidad de invitarle al debate suscitado por esta pintura. Así, resuelve la problemática del planteamiento de la cuestión con la solución más conforme a la disparidad de visiones originada en la exhibición pública del *Monje*, esto es, poniendo en boca de diferentes personajes trazos de esas impresiones diversas, conformando el semblante de la polémica desencadenada por este *Monje* que contempla el mar desde la playa. De esta forma no sólo pone ante el espectador –y también frente al antes lector–, una descripción, crítica u homenaje a una obra, como pudieran ser aquellos otros sonetos y poemas, sino además la controversia despertada por ella, y no únicamente llamándole a participar, sino dando buena cuenta de aquello que también constituye a la obra, es decir, la experiencia de los espectadores al asimilarla y hacerla suya, pues la discusión suscitada es igualmente parte de ella. Brentano ha logrado fundir en un conjunto dramático-pictórico ambas realidades, la obra y su crítica, cuya suma da como resultado una nueva obra de arte, podríamos decir una «metaobra» de arte: la puesta en escena del acontecimiento estético.

Por otro lado, son varios los interlocutores que echan en falta el ilusionismo propio de la pintura de paisaje tradicional, como lo hacía el personaje citado anteriormente, así como la anécdota o la narración, la aparición, en definitiva, de algún objeto o motivo liberador de la carga enigmática que encierra la imagen, que facilite el acceso a su sentido y haga de su contemplación un acontecimiento más festivo que melancólico. Una de las señoritas acompañadas por la maestra dice: “Qué bonito hubiera quedado si hubiese pintado unos buscadores de ámbar en el primer plano”²⁷; y lo mismo le sucederá a Helene Marie von Kügelgen, completemos aquí la alusión anterior a su carta ya citada:

El cielo está simplemente en calma, ni borrasca, ni sol, ni luna, ni tormenta, al menos una tormenta le hubiera dado el consuelo y el placer de encontrar vida y movimiento en alguna parte. Sobre la infinita superficie del agua no puede verse ningún barco, ni bote, ni tan siquiera un monstruo marino. Y en la arena, ni una brizna de hierba, solamente una gaviota, que únicamente hace más terrible la sensación de soledad.²⁸

der Romantik. Dortmunder Schriften zur Kunst, 2011, p. 155. Los editores de sus escritos inéditos, Petra Maisak y Hartwig Schultz («Verschiedene Empfindungen bei einem Berliner Ausstellungsbesuch. Ungedruckte Texte aus dem Nachlaß Clemens Brentanos», *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (1991), pp. 109-130) especulan que probablemente este soneto dedicado a *Abadía en el robledal* estuviera destinado a ser publicado en las *Berliner Abendblätter* dentro de un número posterior, pero debido a las desavenencias surgidas entre Kleist y Brentano al cercenar el primero el texto del segundo aquí estudiado, dicha publicación no fue llevada a cabo. De hecho, Maisak y Hartwig encontraron un primer borrador del texto dialogado en el que Brentano dedica parte de la introducción a la *Abadía*, como si se dispusiera a comentar ambos cuadros, pero ya en el manuscrito tacha Brentano esta parte y lo redacta tal como quedó en su versión definitiva, hecha pública finalmente en 1826.

²⁶ *Vid.* nota 6.

²⁷ Brentano, C., *Werke* (vol. 2), *op. cit.*

²⁸ Kügelgen, H. M., *Ein Lebensbild in Briefen*, *op. cit.*

Estas “carencias”, diagnosticadas por algunos de los espectadores, son las que parece suplir el pequeño drama de Brentano. Si la imagen está falta de tridimensionalidad, de historia, de personajes o motivos que le den vida, parece como si la obra misma invitara a añadirle de algún modo eso de lo que, parece, carece: la profundidad de un escenario, la narración en el suceder de los diálogos, el dinamismo en la variedad de personajes, en definitiva, vida que haga compañía al monje bajo la nebulosidad del cielo, frente a la oscuridad del mar en la desolación de la playa y le haga romper su silencio.

Llama la atención cómo esta combinación entre drama y pintura no será ajena, incluso, a quien Rosenblum señalaba depositario de “afinidades visuales y emocionales”²⁹ con el *Monje*, el mismo Rothko, que afirmaba pensar sus “cuadros como dramas; las formas de los cuadros son los interpretes. Han sido creados por la necesidad de un grupo de actores que son capaces de moverse dramáticamente sin pudor y pueden ejecutar gestos sin vergüenza”³⁰, sólo que el drama ahora ya no acontece frente a la obra, sino dentro de ella.

Hasta aquí se han analizado, a través del estudio de la crítica de Brentano, Arnim y Kleist, algunas de las interpretaciones de los críticos, y de un presumible público, sin embargo, cabría preguntarse si el propio Friedrich dejó claves disponibles para resolver el misterio de esta imagen, que desvelen si verdaderamente lo hay, o si el último personaje que participa en el texto de Brentano tiene razón al afirmar ante las opiniones escuchadas:

Qué bien que los cuadros no pueden oír, de otro modo se habrían escondido desde hace tiempo. La gente se comporta con ellos tan inútilmente, y están casi convencidos de que se encuentran aquí colgados porque esconden algún hecho misterioso que han de descubrir a toda costa³¹.

A esta cuestión podemos responder afirmativamente. Entre los papeles de Amelie von Bibra (1768-1826), esposa del cuñado de Schiller, Friedrich Wilhelm Ludwig von Beulwitz (1765-1829), se encontró el siguiente texto escrito por el pintor:

Ya que se trata aquí de hacer una descripción, comparto con usted la de uno de los cuadros que he terminado recientemente. Realmente son más bien mis pensamientos sobre la obra, así que quizá no pueda estrictamente llamarse descripción. Es un paisaje marítimo, con una desierta playa de arena en primer plano, después, el mar, con oleaje, y finalmente el aire. En la playa hay un hombre, pensando profundamente, con una túnica negra; las gaviotas graznan a su alrededor, como si quisieran advertirle que no se atreva a acercarse al mar impetuoso.

Esta es la descripción, ahora vienen mis pensamientos al respecto. Podrías pensar, reflexionar desde la mañana a la tarde, desde la tarde hasta la media noche, y a pesar de todo jamás llegarías a imaginar, a averiguar, nada sobre el insondable más allá. Con travesía arrogancia, ¿osas a convertir el mundo de la noche en luz? ¿A despejar la incógnita del futuro incierto? Eso es algo exclusivamente sagrado, que únicamente puede verse y conocerse, saberse y entenderse de forma clara finalmente por medio de la fe.

²⁹ Rosenblum, R., «The Abstract Sublime», *op. cit.*

³⁰ Rothko, M., «Statement on His Attitude in Painting», *Tiger's Eye*, 9 (1949), p. 114.

³¹ Brentano, C., *Werke* (vol. 2), *op. cit.*

Tus huellas en la arenosa playa desierta son profundas, sin embargo, un leve soplo del viento, y jamás volverán a verse. ¡Hombre insensato, lleno de arrogancia!»³²

El contraste entre las impresiones recogidas en el texto de Brentano con el testimonio real del artista sobre su obra, nos conduce en primer lugar a comprobar si entre aquellas hay alguna coincidente o aproximada a la intención del pintor. Efectivamente, al menos en uno de los diálogos, mantenido entre dos caballeros y dos niños, los dos hombres hacen con su intervención una notable defensa de la obra de Friedrich, revelando con sus opiniones estar muy cerca de la idea original:



Figura 3: Una señorita con dos niños rubios y un par de caballeros, Max Ernst, 1972

Primer Caballero: ¡Divino, divino! Este hombre es desde luego el único que refleja genio en sus paisajes. Hay una gran personalidad en este cuadro, una gran verdad, la soledad, el cielo nublado y melancólico, él sí sabe lo que pinta.

Segundo caballero: Y pinta también lo que sabe, lo siente, lo piensa y lo pinta.

Primer niño: ¿Y esto, qué es entonces?

Primer caballero: Es el mar, hijo mío, y un monje, que ha ido hasta allí a pasear y que está triste porque no tiene un niño tan bueno como tú.

Segundo niño: ¿Por qué el monje no baila dando vueltas? ¿Por qué no mueve la cabeza como en el teatro de sombras? Así sería más bonito.

Primer niño: ¿Puede ser un monje que nos muestra el tiempo que hace, como si estuviera delante de nuestra ventana?

Segundo caballero: No, hijo mío. Aunque eso también lo hace, él es la unidad en la totalidad, el punto solitario en el círculo solitario.

³² Börsch-Supan, H., «Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit», en Kreuzer J., (ed.), *Kleistjahrbuch*. 1987, Berlín, Erich Schmidt Verlag, 1987, p. 74.

Primer caballero: Sí, él es el alma, el corazón, la reflexión de todo el cuadro, en sí mismo y sobre sí mismo.

Segundo caballero: Qué divinamente ha sido escogida esa figura, no es como para esos ordinarios señores pintores, una mera referencia puesta con el fin ver la escala de los objetos. Él es la cosa misma, él es el cuadro. Parece estar sumergido en ese entorno, como en el triste espejo de la ensoñación sobre su retiro del mundo. El mar envolvente, vacío, le limita como un voto solemne, y la arenosa playa desierta, tan carente de alegría como su vida, parecen surgir por sí mismos como simbólicas espadañas proféticas³³.

Queda desmentida así la afirmación de aquel último interlocutor, quien con desaire habla del público que le rodea incomodándole con sus variopintas y dudosas, a su juicio, disquisiciones sobre la obra, pues los otros espectadores, sintiéndose interpelados por un lenguaje desconocido, reconocen en la pintura la existencia y latencia de un sentido imposible de captar sin una contemplación detenida y, en cierto modo, inquisitiva, tanto hacia la obra misma, como del sujeto que contempla hacia sí mismo y su lugar respecto a ella. La legitimidad del cuestionamiento sobre el significado de una obra de arte es así ratificado con el escenario creado por Brentano y la intervención de sus personajes. Como decíamos al comienzo, está naciendo el público del arte, y lo hace precisamente en un momento en que no sólo el arte se exhibe, fuera de la posesión privada de mecenas, ante los ojos de todos los interesados, sino en que también las obras de arte mismas comienzan a establecer una serie de parámetros formales, técnicos y semánticos nuevos y sugerentes que animan al público a hacerse preguntas. Todo ello en compañía de ese otro nuevo personaje, el crítico de arte, cuyo precursor se encuentra, como vemos, en los escritores y poetas, aquí Brentano, Arnim y Kleist.

Como conclusión cabe destacar cómo estos tres ejercicios: una aproximación a la crítica coetánea a la obra, la lectura de la crítica posterior y la búsqueda de la versión de los hechos por parte del autor, permiten apreciar, como han hecho con esta pintura de Friedrich, diferentes itinerarios convergentes en una panorámica visión sobre la obra de arte. Sin embargo, se tratará siempre de una lectura no agotada, inacabada, un fragmento, como la sección de playa donde el monje se detiene y reflexiona sobre el sentido de la vida. Y es que la obra permanece viva en tanto haya ojos, miradas atentas o furtivas, interrogantes o seguras, displicentes o incisivas, que en su encuentro con la imagen vivifiquen y conserven el misterio inabarcable e insondable de la creación artística, constante encuentro dramático –bien tragedia, bien comedia–, entre el hombre y su existencia.

³³ Brentano, C., *Werke* (vol. 2), *op. cit.*