



UN ENCUENTRO ESTÉTICO-EXISTENCIAL CON LA NATURALEZA. *CAMINANTE ANTE UN MAR DE NIEBLA* DE CASPAR DAVID FRIEDRICH

LUIS GUERRERO MARTÍNEZ

Universidad Iberoamericana (México)

Rebut: 2024-02-12

Acceptat: 2024-01-31

RESUMEN: En este ensayo se presentan algunos aspectos interpretativos de la icónica obra *Caminante ante un mar de niebla* de Caspar David Friedrich. Por medio de los motivos del cuadro, el paisaje y el caminante de espaldas que observa el paisaje, se puede reflexionar sobre el aprecio que surgió en el Romanticismo por la naturaleza, tanto por su belleza, por su carácter sublime y, en especial, como medio para penetrar de forma privilegiada en el interior del espíritu del caminante, del artista y del observador de la pintura. Al mismo tiempo y por contraste, el cuadro representa la libertad de espíritu, un alejamiento de lo ordinario, de la asfixiante trivialidad que suele acompañar la vida en las ciudades (aristocráticas o burguesas), en las cuales dominan los estereotipos y las apariencias sociales.

PALABRAS CLAVE: Caspar David Friedrich, Romanticismo, paisaje, pintura, libertad.

An aesthetic-existential encounter with nature.

Wanderer above the Sea of Fog by Caspar David Friedrich

ABSTRACT: This essay presents some interpretative aspects of the iconic work *Wanderer above the Sea of Fog* by Caspar David Friedrich. Through the motifs of the painting, the landscape and the walker who observes the landscape with his back to the viewer, one can reflect on the appreciation that arose in Romanticism for nature, both for its beauty, for its sublime character and, especially, as means to penetrate in a privileged way into the interior of the spirit of the walker, the artist and the observer of painting. At the same time and by contrast, the painting represents freedom of spirit, a departure from the ordinary, from the suffocating triviality that usually accompanies life in cities (aristocratic or bourgeois), in which stereotypes and social appearances dominate.

KEYWORDS: Caspar David Friedrich, Romanticism, landscape, painting, freedom.

El arte aparece como mediador
entre la naturaleza y el hombre.

CASPAR DAVID FRIEDRICH ¹

La poesía es música para el oído interior
y pintura para el ojo interior.

FRIEDRICH SCHLEGEL ²



*Caminante sobre un mar de niebla*³ es una de las pinturas más icónicas del Romanticismo. Esta obra muestra el renovado encuentro espiritual del ser humano con la naturaleza y, a través de ella, consigo mismo. En este cuadro Friedrich nos presenta un bello paisaje de montaña desde lo alto de una cumbre rocosa. Con esa elevada perspectiva podemos contemplar, junto con el caminante, el majestuo-

¹ Friedrich (1994, 95).

² Schlegel (2009, 96, fragmento 174).

³ *Caminante sobre un mar de niebla* (Der Wanderer über dem Nebelmeer), realizada hacia 1817 o 1818, en óleo sobre lienzo (98,4 x 74,8 cm). Adquirida por Hamburger Kunsthalle en Hamburgo, Alemania en 1970, donde se ha exhibido desde entonces.

so horizonte que nos ofrece la naturaleza: riscos y montañas, árboles y colinas, nubes por debajo y encima. Bajo el poder del arte, pareciera que hemos acompañado al caminante en su esfuerzo y en su ilusión por llegar a aquella cima, para penetrar y observar el mundo que se abre ante él, mundo que entrelaza y acompaña sus propios pensamientos.

La pintura tiene tres planos en forma ascendente: en el primero, las formaciones rocosas sobresalen al manto de nubes, algunas de ellas con árboles que permiten dimensionar su altura; le siguen a cada lado dos pendientes de montaña que forman el centro de toda la obra y que favorecen la perspectiva. Al fondo están las montañas que proporcionan profundidad y altura. El cielo nuboso con sus claros de cielo azul recorre todo el paisaje⁴. En la descripción del cuadro que hace Koerner afirma: «El día ha amanecido en las montañas, y la vista más allá del viajero está casi oculta, velada por una niebla que se levanta aquí y allá para revelar fragmentos de un vasto panorama» (Koerner, 2009, 211). La vista del paisaje a través de las formaciones nubosas tiene un efecto discontinuo, el carácter fragmentario al que se refiere Koerner, pero también abre al espectador al don de los claros, del entorno que se deja ver en medio de ese mar de niebla.

Acompañando estos motivos naturales, en primer plano y en el centro de la pintura, se encuentra el paseante solitario. Está de espaldas (*Rückenfigur*) observando el paisaje. Su posición es, en cierta medida, una invitación a que el observador de la pintura lo acompañe en aquella vista imponente. Su atuendo: la levita, el bastón, incluso el tipo de zapatos nos muestra a alguien que está de paseo, no es un campesino sino una persona que ha querido llegar hasta ese lugar para admirar la grandeza del paisaje⁵. Su postura serena reafirma el agrado de la vista que tiene frente a sí.

⁴ El paisaje está asociado geográficamente a las montañas de arenisca de Elba en Sajonia y Bohemia, pero reorganizado por el propio Friedrich para lograr la composición que plasmó en la pintura. Se trata de una bella región de Alemania, muy cerca de Dresde, con singulares formaciones rocosas, bosques de pinos, valles pintorescos, altas montañas, junto al río Elba. En 1766 los pintores suizos Adrian Zingg y Anton Graff, profesores de la Academia de Artes de Dresde descubrieron artísticamente la belleza de esa región y comenzó a ser un lugar apreciado por los pintores, entre los que destacó Caspar David Friedrich de donde se inspiraron tres de sus obras maestras: *Ausblick ins Elbtal*, *Rocky Gorge* y *Der Wanderer über dem Nebelmeer*.

⁵ El atuendo *Altdeutsche* expresa también el sentimiento liberal y nacionalista del pintor. El *Altdeutsche* se asociaba al movimiento nacionalista, su uso se prohibió en los estados de la Confederación Alemana en 1819, un año después de la pintura de Friedrich.

Esto es lo que podemos observar en la pintura, pero también hay un simbolismo que puede descubrirse a partir de su composición. Ahí interviene la impronta subjetiva del artista, pero también la mirada del espectador del cuadro y lo que en él despierta. El mismo Friedrich señaló que la tarea del paisajista no es representar fielmente los peñascos, los árboles, el aire, el agua, sino que es su sentimiento, su alma, lo que debe reflejar, «descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es la tarea de la obra de arte» (Friedrich, 1994, 53). La grandeza del lugar: el horizonte frente a sí, o los abismos por debajo, muestran el carácter sublime del paisaje, propicio para la experiencia contemplativa en la que los sentidos son solamente el inicio. Todo adquiere un valor renovado. No son simples accidentes de la naturaleza: rocas, montañas, nubes, sino que forman un conjunto que despierta sentimientos profundos. Friedrich consideró que «cuando una región se cubre de niebla, parece más grande y sublime, eleva la imaginación y despierta las expectativas como una niña velada» (Hofmann, 2000, 33). Sin embargo, no es con los ojos del cuerpo que el pintor ve la naturaleza, sino con los ojos del alma, desde el impulso interior del corazón, e insiste en que «el artista debe pintar no solo lo que tiene frente a él, sino también lo que ve dentro de sí mismo» (Friedrich, 1994, 98).⁶

118

Bajo esta óptica, caminante y paisaje nos muestran su relación en el interior del alma. El caminante, con su actitud contemplativa, ha encontrado en la naturaleza que tiene frente a sí no solamente un lugar digno de admiración sino un paisaje que invita a la reflexión. También puede percibirse en este caminante un cierto aire melancólico, muy común en el Romanticismo. El paisaje representa la libertad de espíritu, un alejamiento de lo ordinario, de la trivialidad asfixiante que suele acompañar la vida en las ciudades, en las cuales dominan los estereotipos y las apariencias sociales. Por eso, esta melancolía en medio de la naturaleza es un alivio, un distanciamiento de lo que oprime al alma, pero también es un pesar del alma al saber que los grandes ideales que dan vida al espíritu se ven asfixiados por esa trivialidad y esas falsas apariencias.

En su estudio sobre la pintura, el filósofo Friedrich Schelling ahondó en el carácter subjetivo que puede haber en la pintura de paisajes

⁶ El también pintor Carl Gustav Carus, amigo de Friedrich expresó de él esta misma idea: «El cuadro no ha de ser inventado, sino sentido». Era su máxima. Y debe decirse que todos sus cuadros surgieron de este modo» (Friedrich, 1994, 99).

(Schelling, 1999, 250), no se trata de un retrato o una simple representación de los elementos de la naturaleza; por el contrario, la pintura ayuda a develar un mundo invisible, un estado de ánimo, una conexión espiritual con la naturaleza. La obra de arte se convierte en un testimonio, en una invitación a penetrar por una puerta que conduce al paisaje como una experiencia de lo sublime y a las regiones más íntimas y significativas del alma humana.

Existen muchos textos de poetas y filósofos del Romanticismo que expresan esta forma de libertad conseguida por medio del encuentro con la naturaleza, En sus *Confesiones*, Jean-Jacques Rousseau lo expresa de la siguiente manera:

Nunca he pensado tanto, existido y vivido, ni he sido tan yo mismo, si se me permite la frase, como en los viajes que he hecho a pie y solo. El andar tiene para mí algo que me anima y aviva mis ideas; cuando estoy quieto, apenas puedo discurrir: es preciso que mi cuerpo esté en movimiento para que se mueva mi espíritu. La vista del campo, la sucesión de espectáculos agradables, la grandeza del espacio, el buen apetito, la buena salud que se logran caminando, la sencillez del mesón, la libertad y el alejamiento de todo lo que me recuerda la sujeción en que vivo, de todo lo que me recuerda mi situación, desata mi alma, me comunica mayor audacia para pensar, parece que me sumerge en la inmensidad de los seres para que los escoja, los combine y me los apropie a mi gusto sin molestias ni temores. Así dispongo como árbitro de la Naturaleza entera... (Rousseau, 2020, 173).

Desde una perspectiva más poética y con un apasionado lirismo que conjunta la alegría ante la naturaleza y el alejamiento de los sinsentidos de la vida burguesa, Heinrich Heine (1797-1856) lo expresa en los siguientes versos:

Quiero subir a las cumbres,
Donde hay lugares sagrados,
Donde el pecho, libre, respira
Y, libres, los vientos soplan.

Quiero subir a las cumbres,
donde arroyos y aves cantan,
las nubes flotan altivas
y oscuros abetos se alzan.

¡Adiós, engalanadas salas,
damas y hombres engalanados!
Quiero subir a las cumbres
y reírme al contemplaros.⁷

El escritor inglés Algernon Blackwood, influenciado por el espíritu del Romanticismo, dejó escritos en su autobiografía los sentimientos espirituales que le proporcionaba la naturaleza:

Por mucho. La influencia más fuerte en mi vida [...] fue la Naturaleza; se reveló temprano y fue creciendo en intensidad cada año. Trayendo consuelo, compañía, inspiración, alegría. El hechizo de la Naturaleza se ha mantenido dominante, un hechizo verdaderamente mágico (Blackwood, 1923, 36-37).

Esta misma ida la recoge Blackwood en uno de sus magníficos cuentos: «Acudió a las montañas como acude el niño a su madre: instintivamente. Jamás habían dejado de traerle consuelo, alivio, paz. Su grandiosidad restablecía la proporción cada vez que el desorden amenazaba su vida» (Blackwood, 2021, 466).

120

Regresemos a la composición del cuadro, concretamente a la naturaleza que se abre como horizonte del paseante y del espectador del cuadro. El Romanticismo descubrió la naturaleza. ¿Qué significa esta afirmación? Aunque la naturaleza ha estado presente como hábitat y como medio de sustento de los seres humanos, o como hogar de los dioses, a menudo se percibía a la naturaleza agreste, un entorno hostil y carente de belleza. En la antigüedad, Cicerón se refería a la zona montañosa cercana a su natal Arpino como fea, y se sorprendía de que a la gente pudiese gustarle a pesar de ser montañosa y boscosa. Muchos siglos después, en 1728, cuando Montesquieu atravesó el Tirol afirmó que tenía ante sus ojos el paisaje más horrible del mundo, donde no se alcanzaba a ver nada (Schrader, 2023, 48). Por su parte, El historiador y geógrafo Yi-Fu Tuan menciona que las personas evitaban lo más posible las montañas porque se creía que estaban infestadas de bandoleros, pero también se pensaba que en las montañas vivían las brujas y como evidencia la gente señalaba el tiempo turbulento, característico de las cumbres. Se llevaron a cabo

⁷ Heine, *Libro de los cantares*, «En las montañas del Harz». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-los-cantares-0/html/ff0e47cc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm

grandes cacerías de brujas en los Alpes, en el Jura, en los Vosgos y en los Pirineos (Tuan, 2015, 57). Bajo todas estas percepciones reales o exageradas respecto a las montañas, es entendible que durante siglos se haya contrapuesto la vida citadina como un lugar más seguro y civilizado a diferencia de las montañas como lúgubres e inseguras.

Desde el punto de vista estético, el paisaje de montaña era considerado caótico y, por ende, carente de belleza; muy distinto a la belleza que sí podía conseguirse en los objetos artísticos que estaban regidos por proporciones más geométricas, por ejemplo, la proporción áurea⁸. A lo sumo, la naturaleza era representada como fondo para los cuadros de personajes, acontecimientos o monumentos; por ejemplo, el bello cuadro *María Magdalena*, del pintor neerlandés Jan van Scorel en el siglo XVI. En lugar del gusto por la naturaleza salvaje la cultura burguesa incorporó a su entorno una naturaleza domesticada y geométrica, por medio de las calzadas, los parques, los jardines. El ejemplo más extremo de esta geometrización fueron los jardines del palacio de Versalles, creados a mediados del siglo XVII por los reyes Luis XIII y Luis XIV. Esos jardines fueron también objeto artístico para los pintores, uno de ellos es el cuadro del francés Étienne Allegrain, *Parterre du Nord*⁹ terminado en 1693.



⁸ Recordemos la famosa pintura de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci que tiene como fondo una escena de naturaleza. En este cuadro el motivo central es la Gioconda que cumple con la proporción áurea.

⁹ Étienne Allegrain (1644-1736), *Paseo de Luis XIV con vistas al Parterre Norte de los jardines de Versalles* (1695). Dimensiones: 234 x 296,5 cm, óleo sobre lienzo. Colecciones del Palacio de Versalles.

El filósofo romántico Johann Gottfried Herder ridiculizó con ironía esta forma estética de embellecer a la naturaleza:

Se inventó una música nueva, una nueva arquitectura, y lo que la posteridad admirará más, una arquitectura al aire libre y con todos los productos de la naturaleza: la jardinería proporcionada y simétrica, llena de goce eterno, en una naturaleza totalmente nueva sin naturaleza. Bendito sea ¿qué más podíamos inventar bajo la monarquía? (Herder, 2007, 107)

En efecto, estos jardines armonizaban muy bien con la moda presente en el cuadro: pelucas, sombreros, medias, zapatos de tacón y muchos otros aditamentos que hombres y mujeres vestían con auténtico orgullo no solamente en los salones de palacio sino ahora también en sus jardines.

Existe otra pintura icónica del Romanticismo que, aunque no está ligada directamente a esta obra de Friedrich ni por su motivo ni por sus autores, nos ofrece una perspectiva complementaria. Se trata de *La libertad guiando al pueblo* (1830) del francés Eugène Delacroix¹⁰. En esta obra su autor plasmó el deseo y la lucha por alcanzar la libertad por medio de la imagen alegórica de una mujer que lleva resueltamente y en lo alto la bandera de Francia, sosteniendo con la otra mano un fusil para el combate. En el cuadro aparecen burgueses y gente de pueblo, personas jóvenes en pie de combate y otras que han sacrificado su vida, todos unidos bajo la misma lucha por la libertad.

122



¹⁰ Delacroix, Eugène, *La Liberté guidant le peuple* (1830). Museo del Louvre de París. Óleo sobre lienzo, (260 x 325 cm).

Es el afán de libertad lo que permite establecer la relación entre los cuadros de Friedrich y de Delacroix, aparentemente tan alejados en sus motivos de representación. Se trata de ámbitos distintos de libertad, aunque complementarios. A diferencia de la libertad política y social del cuadro de Delacroix, la libertad del *Caminante sobre un mar de niebla* es una libertad interior, la libertad del espíritu, la de poder adentrarse reflexivamente en sus pensamientos, anhelos y experiencias, la de tener como compañera la naturaleza, esa amiga que se manifiesta como es, con la grandeza, belleza y los misterios que la envuelven, que puede ser apacible o llena de peligros, pero que no contiene los engaños con los que la sociedad nos tiene muchas veces preso. El caminante de Friedrich no está sobre una barricada sino sobre unas rocas, mirando fuera de él, hacia un mundo distinto al que le es habitual, pero también mirando hacia el interior de sí mismo, hacia sus anhelos, esperanzas y luchas.

Existe otra relación inversa entre ambos cuadros, mientras que en *La libertad guiando al pueblo* puede apenas distinguirse entre las nubes la ciudad de París, con sus emblemáticas torres de la catedral de Notre-Dame, en el cuadro de Friedrich, también difuminada por la niebla y las nubes se encuentra la montaña más alta del paisaje. ¿Qué significa adentrarse al mundo de la naturaleza y dejar atrás el mundo de las ciudades? La analogía con un templo –en este caso la catedral de Notre-Dame– puede ayudarnos a develar su sentido. El templo es un lugar al que se acude por un tiempo, no es un lugar para permanecer o un lugar de residencia; algo similar acontece al caminante que se interna en la naturaleza, puede internarse por horas e incluso por días, pero el caminante no tiene la intención de establecer en esos lugares su morada permanente. Sin embargo, tampoco es un lugar de paso sino un lugar que se busca, pues en ese espacio y durante ese tiempo acontece algo que difícilmente se puede encontrar fuera de él, en el exterior; se busca porque hay una atmósfera que invita al recogimiento interior. Desde una perspectiva religiosa, el templo es un lugar lleno de significado, es la casa de Dios y el lugar donde puede haber un encuentro con lo sagrado. En el templo se puede meditar, rezar, hacer examen de conciencia, agradecer, mirar con buenos propósitos el futuro, convivir y cantar en los actos litúrgicos, así como admirar las magníficas obras artísticas que ayudan al recogimiento y la elevación del espíritu. Algo análogo puede ocurrir en el «templo de la naturaleza». En muchos de los testimonios de personas que se adentraban en la naturaleza durante la época del Romanticismo hay expresiones que revelan un cierto paralelismo espiritual respecto a un templo. Por ejemplo, la

naturaleza como un lugar sagrado aparece con frecuencia, como en el ya citado poema de Heine...

Quiero subir a las cumbres,
Donde hay lugares sagrados

Lo sagrado aparece en un poema de Hölderlin sobre los Alpes:

El bosque mudo te predica sus máximas.
Como en los viejos tiempos,
las montañas te enseñan leyes sagradas. (...)
Estar así a solas con los celestiales,
mientras pasan la luz, y el viento,
y el tiempo se apresura a su cita,
contemprarlos con mirada serena,
no conozco ni deseo mayor dicha...¹¹

Comparando el espíritu romántico de Friedrich con Hölderlin, Martínez Ciriero comenta que algunas obras del pintor parecen dar forma a los protagonistas de la literatura del poeta alemán, se trata de un diálogo dinámico con la naturaleza como manifestación de algo divino, «*Hiperión* representaría el sujeto romántico insatisfecho y ávido de excelsitud, aquel que persigue la infinitud en un perpetuo devenir. Friedrich habría conseguido captar dicha subjetividad errante y dotarla de una imagen en su obra *El caminante sobre mar de nubes*» (Martínez, 2021, 58).

Esta similitud con el templo y lo sagrado nos remiten a otro aspecto de la naturaleza en contraste con la vida social y ciudadana: el silencio. La montaña es un lugar muy distinto de los ruidos habituales: carruajes, trajín en las calles, edificios, salones y comedores y nos introduce a un campo sonoro muy distinto: pájaros, el viento entre rocas y árboles, algún riachuelo o salto que puede escucharse, nuestras pisadas o la respiración. No es un silencio absoluto, pero sí es un silencio que invita al recogimiento interior, a prestar atención a lo novedoso, a unificar todas nuestras sensaciones en la grandeza del paisaje y en la serenidad del diálogo interior.

Retomemos finalmente la relevancia del espectador, de cada uno de nosotros a más de dos siglos de la producción de *Caminante ante un mar de niebla*. En una carta que escribió Friedrich para defender-

¹¹ Hölderlin (2021, 259), «Cantando al pie de los Alpes».

se ante uno de sus críticos, señaló que «si el cuadro opera anímicamente en el espectador, si traslada su ánimo a una hermosa afección, ha satisfecho la primera exigencia de toda obra de arte» (Friedrich, 1994, 167). Bajo esta importancia del espectador y como expresión de un sentimiento, cobra toda su fuerza estética la figura del caminante que da la espalda al espectador para invitarlo a contemplar con él el paisaje que tienen frente a ellos. Eduardo Martínez de Pisón comenta que por medio del cuadro y de la postura del caminante, el espectador participa de la presencia de la naturaleza, es transportado a ella bajo el espíritu romántico y viajero que inspiró a su autor (Martínez de Pisón, 2023, 126).

Este cuadro de Friedrich es una de las obras más famosas no solamente del Romanticismo o del paisajismo, sino que, me atrevo a afirmar, pertenece a una categoría superior: la de las grandes obras maestras de la pintura universal. Esta obra, además de las buenas cualidades en el aspecto técnico-artístico, tiene una fuerza especial para trasladar al observador a un mundo compenetrado por la naturaleza y la reflexión interior; no una reflexión en el sentido de ideas o razonamientos, sino de una experiencia, de una comunión interior con aquello que la naturaleza puede ofrecer. Un mundo distinto al ajetreado y desgastante entorno de nuestras sociedades urbanas.

Es precisamente en la época en la que Friedrich creó sus obras cuando comenzó de una forma más amplia y cultural el interés por las montañas: exploradores, excursionistas, paseantes, artistas. Realidad cultural que ha ido acrecentándose y diversificándose a lo largo de estos dos siglos, no solamente se conquistaron las grandes rutas montañosas de los Alpes, del Himalaya, de los Andes y muchas otras más, sino que la afición a la montaña por medio del senderismo se ha convertido en una actividad que crece y crece cada día. Si bien puede hablarse con fundamento de una masificación que también ha llegado a las montañas, de un desvirtuado interés por las hazañas y récords, o de algunas regiones naturales que sufren deterioro por la excesiva presencia humana. La montaña permite a cientos de miles de personas cada año tener experiencias muy próximas al *Caminante ante un mar de niebla* y sentirse aún más identificados con este extraordinario motivo artístico presentado por Friedrich.

Bibliografía

- BLACKWOOD, A. (1923). *Episodes Before Thirty*. E. P. Dutton: Nueva York.
- (2021). *El valle perdido y otros relatos alucinantes*, trad. Francisco Torres Oliver. Perla Ediciones: México.
- Heine, H. *Libro de los cantares*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-los-cantares--0/html/ff0e47cc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm
- HERDER, J. G. (2007). *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Ediciones Espuela de Plata: España.
- HOFMANN, W. (2000). *Caspar David Friedrich*. Translated by Whittall, Mary. Thames & Hudson: London.
- HÖLDERLIN, F. (2021). *Poemas*, trad. Eduardo Gil Bera. Penguin Random House. Lumen: Barcelona.
- KOERNER, J. L. (2009). *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Reaktion Books LTD: London.
- MARTÍNEZ CIRIERO, M. (2021). «La tragedia hölderliniana y su correlato plástico: la obra pictórica de C. D. Friedrich», en *Escritura e Imagen* (2021) 17, 47-67.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2023). *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*. Fórcola Ediciones: Madrid.
- NOVALIS, F., Schiller, F., Friedrich, C. D. y otros autores (1994). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, editado por Javier Arnaldo. Tecnos: Madrid.
- ROUSSEAU, J. J. (2020). *Confesiones*, trad. Alexis Padron Alfonso. Editorial Verbum: Madrid.
- SCHRADER, F. (2023). *Qué hace que las montañas sean tan bellas*, trad. V. Quingles. Centellas: Palma, España.
- SHELLING, F. (1999). *Filosofía del arte*, trad. Virginia López-Domínguez. Tecnos: Madrid.
- SCHLEGEL, F. (2009). *Fragmentos*, trad. Pere Pajerols. Marbot Ediciones: Barcelona.
- TUAN, Y.-F. (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, trad. Borja Nogué. Biblioteca Nueva: Madrid.

Imágenes

Las tres imágenes presentadas en este ensayo son de dominio público. ALLEGRAIN, E. *Paseo de Luis XIV con vistas al Parterre Norte de los jardines de Versalles* (1695). Colecciones del Palacio de Versalles. Óleo sobre lienzo (234 x 296,5 cm).

https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Promenade_de_Louis_XIV_en_vue_du_Parterre_du_Nord_vers_1688.jpg

DELACROIX, E. *La Liberté guidant le peuple* (1830). Museo del Louvre de París. Óleo sobre lienzo, (260 x 325 cm).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

FRIEDRICH, C. D. *Caminante sobre un mar de niebla (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, (1817 o 1818). Hamburger Kunsthalle en Hamburgo. Óleo sobre lienzo (98,4 x 74,8 cm)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

Correspondencia

Luis Guerrero Martínez

Departamento de Filosofía

Universidad Iberoamericana

luis.guerrero@ibero.mx