

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Programa de Doctorado en Historia y Artes
Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico
2025

Mirar Sierra Nevada: de la visión romántica a la reflexión contemporánea de la pintura de paisaje

Autor: Francisco Martínez Carreño

Tutora: María Luisa Bellido Gant

Director: Juan Antonio Calatrava Escobar

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Granada

Programa de Doctorado en Historia y Artes

Línea de Investigación: Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico

Tesis presentada para la obtención del Título de DOCTOR

Mirar Sierra Nevada: de la visión romántica a la reflexión contemporánea de la pintura de paisaje

Autor: Francisco Martínez Carreño

Tutora: María Luisa Bellido Gant

Director: Juan Antonio Calatrava Escobar

Granada, 2025

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Francisco Martínez Carreño
ISBN: 978-84-1195-800-4
URI: https://hdl.handle.net/10481/104847

Agradecimientos

Esta tesis no es solo el resultado de un proceso académico, sino también el reflejo de una vida dedicada al paisaje y a la montaña, constantes en mi trayectoria como pintor. A lo largo de este camino, muchas personas han sido fundamentales, y a todas ellas les expreso mi más sincera gratitud.

Quiero comenzar recordando a Javier, quien abrió mi mirada al paisaje y me enseñó a sentirlo en toda su profundidad. Aquellas primeras experiencias de pintar al natural marcaron el inicio de este recorrido vital y artístico.

Manuel Titos, con su generosidad y humildad, ha sido un ejemplo constante. Su incansable labor investigadora sobre Sierra Nevada sigue siendo una fuente de inspiración para quienes admiramos su legado. Eduardo Martínez de Pisón, con su texto inolvidable para el catálogo *Sierra Nevada: Mapa de un paisaje*, incluido en esta tesis, aún logra emocionarme. Su entusiasmo y disponibilidad han sido un apoyo invaluable, recordándome el valor profundo de las palabras y de la montaña.

A María Luisa, mi tutora, agradezco su apoyo incondicional y su capacidad para guiarme en los momentos más inciertos. Por su parte, Juan Calatrava, mi director, confió en este proyecto desde el principio y supo transmitirme serenidad y confianza incluso en los pasajes más complejos de esta investigación.

A lo largo de este proceso, la compañía de amigos como David, Antonio, Emilio, Jesús, Toñi, Cefe, Ester, Paulita, María Eugenia, Irene, Mariam, Torben y Annette, entre otros, ha sido una fuente constante de aliento e inspiración. Sus conversaciones, su apoyo incondicional y su presencia durante las exposiciones han alimentado mi entusiasmo y reforzado mi determinación. Incluso aquellos que, desde posturas contrarias, cuestionaron este proyecto, contribuyeron de manera indirecta, fortaleciéndome en la convicción de seguir adelante y reafirmando el sentido y el valor de este trabajo.

Meriem, con su profesionalidad y equilibrio, me ayudó a mantener el foco académico, recordándome, siempre con un buen vino, que el rigor puede convivir con los momentos de disfrute.

En el cierre de esta etapa, la despedida de Manolito dejó su huella en sus paseos sobre el teclado, sus siestas junto al ordenador y su serena compañía, que me brindaban calma y la alegría de lo simple.

Por último, a Linda, mi mayor apoyo incondicional. Su paciencia, generosidad y comprensión inquebrantable han sido pilares fundamentales para que este proyecto llegara a buen puerto. Desde sus palabras de aliento en los momentos de duda hasta las largas conversaciones que han dado forma a mis ideas, su amor y fortaleza han sido mi guía y refugio. Esta tesis no sería lo que es sin ella; en muchos sentidos, también le pertenece.

Resumen

Esta tesis doctoral explora la representación artística de Sierra Nevada desde el Romanticismo hasta el arte contemporáneo, analizando su transformación de un espacio inhóspito a un símbolo cultural, natural y estético. A través de un enfoque interdisciplinario que combina historia del arte, geografía, ecología y práctica artística, se analizan las múltiples capas de significados que han configurado la percepción de este paisaje a lo largo de los siglos.

Figuras como Caspar David Friedrich y Carlos de Haes desempeñaron un papel fundamental al consolidar nuevas formas de entender y representar el paisaje montañoso. En el caso específico de Sierra Nevada, Joaquín Sorolla destacó con su innovadora mirada desde el Jardín de los Adarves, capturando la interacción entre luz, atmósfera y monumentalidad. Estas contribuciones, junto al legado de viajeros y grabadores románticos, establecieron un discurso artístico que marcó profundamente la representación del paisaje montañoso. Por su parte, naturalistas como Simón de Rojas Clemente, Pierre Edmond Boissier y Heinrich Moritz Willkomm documentaron la biodiversidad y geología de Sierra Nevada mediante ilustraciones y croquis que integraron precisión científica y sensibilidad estética.

Desde el siglo XIX, Sierra Nevada ha sido representada como un emblema de lo sublime y lo pintoresco. Las cumbres nevadas, la Vega de Granada y su conexión visual con la Alhambra han generado un diálogo constante entre naturaleza y cultura. En el arte contemporáneo, movimientos como el *land art* han expandido las posibilidades interpretativas del paisaje, integrándolo en discursos sobre sostenibilidad y preservación.

La investigación combina análisis histórico, observación directa y creación plástica, produciendo un corpus de obras que sintetiza diversidad técnica y conceptual. Las cartografías pictóricas y fichas técnicas desarrolladas establecen un puente entre arte y ciencia, conectando tradición e innovación en la representación de este paisaje.

Sierra Nevada emerge como un símbolo cultural y artístico, cuya monumentalidad, biodiversidad y profundo arraigo histórico inspiran reflexiones sobre la interacción entre arte, naturaleza e identidad cultural. Este paisaje, cargado de significados históricos y contemporáneos, se reafirma como un espacio de memoria, creación y resignificación, consolidándose como patrimonio universal.

PALABRAS CLAVE: Sierra Nevada, paisaje de montaña, pintura de paisaje, romanticismo, Joaquín Sorolla, arte y naturaleza.

Abstract

This doctoral thesis explores the artistic representation of Sierra Nevada from Romanticism to contemporary art, analysing its transformation from an inhospitable space to a cultural, natural, and aesthetic symbol. Through an interdisciplinary approach that combines art history, geography, ecology, and artistic practice, it examines the multiple layers of meaning that have shaped the perception of this landscape over the centuries.

Figures such as Caspar David Friedrich and Carlos de Haes played a fundamental role in establishing new ways of understanding and representing mountain landscapes. In the specific case of Sierra Nevada, Joaquín Sorolla stood out with his innovative perspective from the Jardín de los Adarves, capturing the interaction between light, atmosphere, and monumentality. These contributions, together with the legacy of Romantic travellers and engravers, established an artistic discourse that profoundly influenced the representation of mountain landscapes. Meanwhile, naturalists such as Simón de Rojas Clemente, Pierre Edmond Boissier, and Heinrich Moritz Willkomm documented the biodiversity and geology of Sierra Nevada through illustrations and sketches that combined scientific precision with aesthetic sensitivity.

Since the 19th century, Sierra Nevada has been represented as an emblem of the sublime and the picturesque. Its snow-capped peaks, the Vega of Granada, and its visual connection to the Alhambra have fostered a constant dialogue between nature and culture. In contemporary art, movements such as land art have expanded the interpretative possibilities of the landscape, integrating it into discourses on sustainability and preservation.

This research combines historical analysis, direct observation, and artistic creation, producing a body of work that synthesizes technical and conceptual diversity. The pictorial cartographies and technical records I developed establish a bridge between art and science, connecting tradition and innovation in the representation of this landscape.

Sierra Nevada emerges as a cultural and artistic symbol, whose monumentality, biodiversity, and deep historical significance inspire reflections on the interaction between art, nature, and cultural identity. This landscape, laden with historical and contemporary meanings, reaffirms itself as a space of memory, creation, and reinterpretation, consolidating its status as a universal heritage.

KEYWORDS: Sierra Nevada, mountain landscape, landscape painting, romanticism, Joaquín Sorolla, art and nature.

Índice

INTRODUCCIÓN 14

Justificación e interés temático 15

Primeros contactos con la montaña: El Grupo Aulago 17

Sierra Nevada 19

Tesis 21

Nuestro foco de interés 22

Objetivos 24

Objetivos generales 25

Objetivos específicos 26

Metodología 26

Metodología teórica 28

Metodología práctica 30

Metodología expositiva 31

Fuentes documentales 32

PARTE I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL 35

CAPÍTULO I. SIERRA NEVADA: PAISAJE, CULTURA Y ARTE EN LA CONFLUENCIA DE LO NATURAL Y LO HUMANO 36

Sierra Nevada: historia, cultura y ciencia 37

Nombres a través del tiempo: la evolución histórica 37

Ascendiendo a través de la historia: los verdaderos exploradores de Sierra Nevada 38

Características geológicas y la diversidad vegetal de Sierra Nevada 42

Geología de Sierra Nevada: una montaña joven 42

Evolución florística y procesos geológicos en Sierra Nevada 47

Las aguas de Sierra Nevada 51

Fuentes y agua como recurso 51

Lagunas y ríos 52

La diversidad paisajística de Sierra Nevada entre la naturaleza y la intervención humana 54

La variedad de paisajes en Sierra Nevada 54

Metodologías de observación del paisaje en Sierra Nevada 55

Paisaje y protección 57

La Integral y otras rutas sobre Sierra Nevada 60

Guías de montaña ... 60
Sierra Nevada del Padre Ferrer ... 61
Guía montañera, de Pablo Bueno ... 64
Sierra Nevada Inédita ... 67
Los tresmiles de Sierra Nevada ... 67
Otras propuestas de rutas ... 69
La ciudad y la Vega: Sierra Nevada como telón de fondo ... 71
La evolución de la ciudad y trayectoria histórica de Granada ... 72
Lo que nuestros ojos ven: vistas pintorescas desde la ciudad ... 77
La Vega de Granada ... 79
Conclusiones ... 86
CAPÍTULO II. LA MONTAÑA COMO ESPACIO DE TRANSFORMACIÓN: DE LO SUBLIME AL CONOCIMIENTO INTEGRADOR ... 88
De la estética clásica al paisajismo Romántico: Ciencia y Arte en la construcción del paisaje moderno ... 89
Locus amoenus y *locus horridus* ... 89
La ascensión de Petrarca al Mont Ventoux ... 91
Cosmos Renacentista ... 92
El *Grand Tour* ... 93
Los Alpes y el Mont Blanc ... 97
La mirada integradora de Alexander von Humboldt ... 99
La fusión de Ciencia y Arte ... 103
La mirada al paisaje montañoso: de la construcción cultural a la sensibilidad romántica ... 105
El término paisaje: sobre su evolución y significado ... 106
De las primeras miradas a la autonomía del paisaje ... 108
El paisaje como realidad y representación en el arte moderno y contemporáneo ... 111
La montaña como paisaje cultural: arte, pensamiento y transformación estética ... 113
El arte como mediador entre naturaleza y cultura ... 114
Representación y transformación del paisaje ... 116
Arte, ciencia y la narrativa de la montaña ... 117
Filosofía del paisaje y la configuración espiritual del entorno ... 119
Las montañas como construcción geográfica y cultural ... 120
Montañas, geografía romántica y el paisaje sublime ... 121
El arte del paisaje y la estética de lo natural ... 122
Las montañas de la mente y la fascinación por las cimas ... 124

El paisaje en el régimen estético: arte, representación y política 125
Conclusiones 129

CAPÍTULO III. EL PAISAJE MONTAÑOSO EN LA PINTURA ESPAÑOLA COMO EJE DE IDENTIDAD Y TRANSFORMACIÓN CULTURAL 132
El Greco, Velázquez y Goya como precursores de la representación paisajística 133
El monte Sinaí y la vista de Toledo de El Greco 133
Velázquez y la Sierra de Guadarrama 135
Goya y la montaña fantástica 137
La evolución del paisaje de montaña y el legado de Carlos de Haes 139
Las imágenes de montaña del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* 140
Los románticos extranjeros: descripciones de los paisajes montañosos 142
Los románticos españoles: el paisaje con sus serranías y desfiladeros 144
La confirmación del paisaje como una disciplina académica 148
Martín Rico y Ortega: explorador de las montañas 149
Carlos de Haes y la evolución del paisaje en España 152
La consolidación del paisajismo de montaña y la identidad visual española 156
Aureliano de Beruete: El Guadarrama y la Institución Libre de Enseñanza 156
Jaime Morera: el pintor de las nieves 161
Antonio Muñoz Degrain: sucesor de Carlos de Haes 163
Montañas y mesetas: símbolos de la Identidad Nacional en el paisajismo Español 166
Desarrollo del paisaje de montaña en España: finales del siglo XIX y principios del XX 167
Evolución del paisaje: La montaña como símbolo en el arte 168
Montañas y modernidad en la obra de Picasso 171
Conclusiones 173

ÁLBUM CRONOLÓGICO: PAISAJE Y LA MONTAÑA EN OCCIDENTE 176

PARTE II: CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL DEL PAISAJE DE SIERRA NEVADA 211

CAPÍTULO IV. SIERRA NEVADA A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES: REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS Y CIENTÍFICAS HASTA 1800 212
La transformación de Sierra Nevada en el imaginario artístico y cartográfico 213
Introducción 213
Representaciones cartográficas y literarias de Sierra Nevada: transformaciones intelectuales y culturales desde la Edad Antigua hasta el Renacimiento 214
Primeras representaciones pictóricas de Sierra Nevada 218

Representaciones de Granada en el siglo XVI con fondo de Sierra Nevada.....220
Panorámicas de Sierra Nevada en la segunda mitad del siglo XVI.....222
La representación urbana de Granada y Sierra Nevada en el siglo XVI y XVII.....228
El estancamiento y la difusión de la imagen de Sierra Nevada en los siglos XVII y XVIII ..229
Representaciones pictóricas relevantes sobre Sierra Nevada durante el siglo XVII y principios del XVIII. 232
La ambivalencia de Sierra Nevada: confluencias legendarias y religiosas en el imaginario colectivo 234
Introducción 234
La imagen de Nuestra Señora de las Nieves en Sierra Nevada.....235
Cielo y Suelo Granadino 237
Los trabajos vinculados al Marqués de la Ensenada y el Diccionario Geográfico de Tomás López 241
La influencia de Sierra Nevada en la arquitectura y literatura ilustrada 246
Conclusiones 248
CAPÍTULO V. SIERRA NEVADA Y LA MIRADA CIENTÍFICA 250
La mirada científica y sus representaciones en Sierra Nevada, siglos XVIII y XIX 251
Introducción 251
De la montaña al papel: la detallada documentación de Clemente y Rubio.....254
El valor artístico de la botánica en la Sierra Nevada de Boissier.....258
Belleza natural y precisión científica de Moritz Willkomm.....265
Panorama de Sierra Nevada de Frank Pfendler D'Ottensheim.....272
El valor científico y estético de los mapas y croquis de los exploradores del siglo XIX....276
La belleza de la exactitud: acuarelas y croquis de Juan Carandell 281
Conclusiones 285
CAPÍTULO VI. LA IMAGEN GRÁFICA EN SIERRA NEVADA..... 288
Sierra Nevada en la estampa Romántica: viajeros y dibujantes extranjeros.....289
Introducción 289
La técnica Romántica.....293
Washington Irving y su sensibilidad artística 295
El precedente de la mirada Romántica: T.H.S. Bucknall Estcourt 298
Richard Ford: viajero, dibujante y cronista de la España Romántica.....299
David Roberts: una visión Romántica de la Alhambra y Sierra Nevada.....309
La fusión Sierra Nevada y la Alhambra en la litografía Romántica de Lewis.....313
La visión de Granada y Sierra Nevada en las litografías de George Vivian.....316

Louisa Tenison: estancia en Granada y viaje a Sierra Nevada 320
Representaciones de la Sierra Nevada por Girault de Prangey 329
Nicolas Chapuy: crónica visual de Granada y la Alhambra en la Era Romántica 332
Los hermanos Adolphe y Émile Rouargue 334
La grandeza de lo sublime de Gustave Doré 335
Granada y Sierra Nevada a vista de pájaro: la obra pionera de Alfred Guesdon 340
La montaña de E. T. Compton: una mirada a la Sierra Nevada y los Alpes 342
Conclusiones 344

CAPÍTULO VII. LA MIRADA EXTRANJERA DE SIERRA NEVADA A TRAVÉS DE LA PINTURA: SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX 348

Al sur de las montañas: artistas extranjeros y su fascinación por Sierra Nevada 349
Introducción 349
David Roberts: la fusión entre arquitectura y naturaleza 351
La oleada de pintores alemanes 353
Otros artistas extranjeros y la Sierra Nevada sin nieve 358
Motivos orientalistas 360
Vistas desde la lejanía y de la montaña 364
Vistas desde la Vega Granadina 368
Artistas de comienzos del siglo XX 371
Conclusiones 377

CAPÍTULO VIII. LA MIRADA ESPAÑOLA DE SIERRA NEVADA A TRAVÉS DE LA PINTURA: SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX 380

La mirada española en Sierra Nevada: la consolidación del paisaje realista hasta la generación del 98 381
Introducción 381
La naturaleza y el patrimonio en el Romanticismo 384
Martín Rico: paisajes montañosos y arqueología en la España Romántica 386
Mariano Fortuny en Granada: innovación y modernidad 388
Sierra Nevada como testigo: Francisco Pradilla y la innovación en el género histórico 390
Rafael Romero, Pedro Ribera y Carlos Vázquez en la tradición del paisaje realista 392
La Alhambra y Sierra Nevada en la obra de Aureliano de Beruete 393
Antonio Muñoz Degrain: el drama y la luz en las montañas 395
La montaña y el Impresionismo: Regoyos y su fascinación por Sierra Nevada 399
Joaquín Sorolla y la nueva mirada hacia Sierra Nevada 407
La pintura Granadina en el paisaje de Sierra Nevada: influencias y desarrollo 416

Introducción 416
La Sierra Nevada íntima de Manuel Gómez-Moreno González....422
La docencia como nexo artístico en la pintura de la Sierra Nevada....425
Isidoro Marín Garés y la Sierra Nevada como motivo 426
José Ruiz de Almodóvar Burgos: explorador y pionero de la Sierra Nevada....430
Eugenio Gómez Mir: montañas de luz y color....434
José María Rodríguez-Acosta: simbolismo y modernismo 436
López Mezquita: Sierra Nevada entre la representación del retrato y el paisaje urbano.438
Sierra Nevada en femenino: la obra paisajística de Aurelia Navarro....440
Sierra Nevada como ícono visual: la contribución de otros artistas granadinos....442
Paisajes de luz y sombra: Lorca, Sierra Nevada y el arte de la generación del 27....445
Conclusiones 447

CAPÍTULO IX. MIRADAS CONTEMPORÁNEAS 450
La mirada más reciente....451
Introducción 451
Nuevas perspectivas sobre Sierra Nevada: Centro Cultural Gran Capitán....452
Otras propuestas....454
Conclusiones 458

ÍNDICE Y CRÉDITOS DE LAS FIGURAS 461

PARTE III: CREACIÓN ARTÍSTICA E INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE .. 511

CAPÍTULO X. METODOLOGÍA DEL TRABAJO PRÁCTICO 512
La experiencia de pintar como práctica estética....513
Introducción 513
Estructura metodológica....513
Fichas técnicas de cada punto de observación....515
Estudio teórico-práctico sobre un artista relevante: La Sierra Nevada de Joaquín Sorolla (ANEXO I)....516
Cartografías pictóricas: estudio técnico y conceptual mediante fichas desde la ciudad, la Vega y la montaña (ANEXO II) 517
Catálogo Sierra Nevada, mapa de un paisaje y los cinco Cosmos (ANEXO III) 520
Espacios expositivos (ANEXO IV)....527

(ANEXO I) LA SIERRA NEVADA DE JOAQUÍN SOROLLA: UNA NUEVA MIRADA DESDE EL JARDÍN DE LOS ADARVES 532

(ANEXO II) FICHAS TÉCNICAS: LA CIUDAD 554

(ANEXO II) FICHAS TÉCNICAS: LA VEGA..... 577

(ANEXO II) FICHAS TÉCNICAS: LA MONTAÑA..... 600

(ANEXO III) CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN..... 638

(ANEXO IV) ESPACIOS EXPOSITIVOS 758

Conclusiones 778

BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES..... 780

Libros y artículos 781

Museos.....800

Casas de subastas.....804

Introducción

Justificación e interés temático

Granada ha sido, especialmente desde la época romántica, un foco de atención para todo tipo de pintores. Sierra Nevada, como marco sobre el que se recorta el paisaje urbano de la ciudad, ha sido, a su vez, uno de los puntos de interés de la representación pictórica de los dos últimos siglos. Si bien hay registros cronológicos históricos exhaustivos de los diferentes pintores que se han dedicado a mirar Sierra Nevada desde el Romanticismo hasta la actualidad, no se ha dado una respuesta disciplinar desde el campo de la pintura a las distintas técnicas y conceptos, tanto paisajísticos como plásticos empleados.

Es en el Romanticismo donde el paisaje de montaña adquirió especial interés como medio de expresión, aparecieron múltiples estudios que recogen la importancia del viaje, así como del paisaje de la España del siglo XIX. Diversos investigadores (Galera Andreu, 1992; Vicente Galán y Henares Cuéllar, 1995; Ortega Cantero, 1999, 2002; Viñes Millet, 1982; Gámiz Gordo, 2008; Cornejo Nieto, 2015; Fernández Lacomba, 2007, 2019) han subrayado la importancia de Granada como ciudad romántica, así como lo atractivo del paisaje de montaña para la representación pictórica en esta época, a través de una serie de elementos que convergen en el especial encuentro que se produce entre la naturaleza y la urbe, entre Sierra Nevada, la Vega y la ciudad de Granada.

Sobre las representaciones y narrativas de Sierra Nevada abundan los estudios históricos y geográficos, entre los que destacan primero las investigaciones del Padre Ferrer con su célebre libro *Sierra Nevada* (Ferrer, 1971) y después Titos Martínez y su revisión tanto de la literatura e historia, como de la imagen gráfica de Sierra Nevada (Titos Martínez, 1990, 1997). Dicha revisión, en uno de sus primeros e imprescindibles libros sobre la Sierra ya nos introduce a esta fascinante aventura de investigación:

> No sé si algún otro sistema montañoso del mundo podrá ofrecer tal cantidad de material informativo, divulgativo y científico, publicado en tantos idiomas y en tan lejanos países; Sierra Nevada lo tiene; mil seiscientos títulos y muchos más; con ellos se ha construido esta «gran historia» (Titos Martínez, 1997: 12).

En lo referente a Sierra Nevada en la pintura, Titos Martínez realizó en 2003 un recorrido de la representación gráfica de Sierra Nevada de la mano del dibujo, el grabado y la pintura en su libro *Testigos del Tiempo: La imagen gráfica de Sierra Nevada 1500-1900* (Titos Martínez, 2003a). Otra gran aportación sobre esta temática, y que ha sido fundamental para esta tesis, fue la exposición titulada *Luces de Sulayr: Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada,* (Titos Martínez y Piñar Samos, 2009), comisariado por el mismo autor junto a Javier Piñar.

Desde el punto de vista histórico y geográfico, Cornejo Nieto realizó una tesis doctoral donde describe los imaginarios geográficos de Sierra Nevada en los siglos XVI-XIX (Cornejo Nieto, 2015), así como una serie de artículos especializados en interpretaciones, representaciones y narrativas de Sierra Nevada en el siglo XIX (Cornejo Nieto, 2014).

Recientemente, se ha realizado otra gran exposición en conmemoración de la declaración del veinticinco aniversario del Parque Nacional titulada *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea* (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024), en el Centro Cultural

CajaGranada y en el Museo de Almería. Esta muestra propone un recorrido por el tiempo, los lugares y los protagonistas de aquellas primeras andanzas a lo largo del paisaje de Sierra Nevada, rindiendo homenaje al lugar y a todas las personas que ayudaron a descubrirlo desde la mirada europea.

El enfoque del trabajo parte de las diversas catalogaciones dedicadas a la pintura sobre Sierra Nevada que se han realizado para categorizar las diferentes formas de aprehender el paisaje y las formas de enfrentarse a este tipo de pintura figurativa, desde los primeros románticos hasta el momento actual, señalando así el proceso de transformación de la mirada pictórica. Esta visión ofrece la posibilidad de entender el paisaje como parte indisoluble de la imagen urbana de Granada, conectando la ciudad (y en particular la Alhambra) con la visión lejana de sus montañas, incorporando también la Vega a este imaginario irrenunciable de la urbe desde una mirada más doméstica, en la que la Sierra es un mero telón de fondo, hasta una visión cercana a la alta montaña (desde las tres cimas más altas: Mulhacén, Veleta y Alcazaba), en la que la fuerza natural se convierte en protagonista.

Es precisamente esta fuerza natural del paisaje, con Sierra Nevada como elemento fundamental, la que se pretende analizar, dado que no ha sido estudiada de forma detallada y organizada, mientras que otros elementos del paisaje de Granada, como la Alhambra, sí que han recibido gran atención desde el punto de vista del estudio pictórico. Manuel Titos, en el prólogo para el catálogo de la exposición *Paisajes de Sierra Nevada* (Carreño, 2003) señala que «sin duda que sería muy interesante (…) realizar una tesis doctoral que lo tratara [Sierra Nevada en la pintura] de un manera compleja y completa» (Titos Martínez, 2003b: 9).

La intención de esta tesis es ofrecer nuevas perspectivas a través del lenguaje pictórico, examinando teórica y prácticamente a los artistas que han contribuido a la construcción del imaginario pictórico de Sierra Nevada. En la exposición titulada *Sierra Nevada, mapa de un paisaje* (Carreño, 2024), se presentaron casi cien obras que buscan explorar diversas «cosmovisiones» o miradas inspiradas en los temas antes mencionados. Esta iniciativa responde a los objetivos planteados en la tesis y se refleja en el texto de Eduardo Martínez de Pisón incluidos en el catálogo de la exposición, reforzando la conexión entre la práctica artística y su impacto interpretativo en el paisaje de Sierra Nevada:

> Ya no veré como antes Sierra Nevada, sino a través del filtro de estos cuadros. Sé que he ganado en goce y en calidad de mirada. Cuando vuelva a la montaña, espero que pronto, comprobaré con placer si sus cielos, riscos y nieves imitan ya a los pintados por Carreño (Martínez de Pisón, 2024: 19).

Mirar Sierra Nevada: de la visión romántica a la reflexión contemporánea de la pintura de paisaje pretende, basándose en la detallada información historiográfica existente, delimitar los conceptos, aspectos técnicos y miradas pictóricas que, más allá del mero registro histórico, permiten establecer la evolución de la pintura de paisaje, donde Sierra Nevada ha cumplido un papel muy relevante.

Es crucial reconocer el valor de las distintas perspectivas artísticas que han capturado Sierra Nevada, un paisaje emblemático, a lo largo del tiempo. Esta variabilidad en las representaciones es esencial para entender la riqueza de interpretaciones y metodologías que han formado el imaginario visual de la región. Al estudiar las obras de una gama amplia de

artistas, desde los pioneros románticos hasta los modernos, esta investigación busca examinar cómo cada artista ha plasmado Sierra Nevada bajo su óptica única. Esto incluye una evaluación de las técnicas y estilos empleados, así como de los contextos personales, históricos y culturales que influenciaron sus representaciones del paisaje. Hay que destacar estas múltiples perspectivas profundizan nuestra comprensión de la interacción humana con el paisaje, a la vez que revelan cómo este ha sido interpretado y valorado de diferentes maneras a lo largo de la historia. Al reconocer y valorar la diversidad de voces artísticas que han delineado Sierra Nevada, se busca expandir el abanico de interpretaciones y fomentar un diálogo interdisciplinario enriquecido sobre este tema. Finalmente, integrando estos diversos enfoques artísticos en su análisis, esta tesis pretende ofrecer una visión más completa y matizada de la pintura de paisaje en el contexto de Sierra Nevada, contribuyendo a una apreciación más profunda y resonante de este paisaje icónico.

Primeros contactos con la montaña: El Grupo Aulago

La relación con el pintor y maestro Javier Huecas ha sido fundamental en mi desarrollo artístico y en mi apreciación del paisaje. Fue él quien me introdujo a la mirada profunda y reflexiva sobre el entorno natural, especialmente en mi ciudad natal de Almería. Como su alumno en secundaria, tuve el privilegio de aprender de su experiencia y conocimiento, primero dominando la técnica del pastel y luego explorando las posibilidades del óleo. Juntos recorrimos diversos paisajes del territorio almeriense, desde las costas bañadas por el mar hasta los áridos desiertos y, finalmente, las montañas que caracterizan la región. Estas experiencias enriquecedoras no solo me permitieron desarrollar mis habilidades técnicas, sino también profundizar en mi conexión emocional y espiritual con el paisaje.

A lo largo de los años, nuestra amistad ha perdurado y hemos seguido creciendo tanto personal como artísticamente. A través de nuestras conversaciones y colaboraciones, he podido apreciar la amplitud del discurso artístico de Javier Huecas, que va más allá del paisaje para explorar temas tan diversos como la mitología y la condición humana. Su enfoque multidimensional en la pintura y la escultura ha sido una inspiración constante para mí, y estoy eternamente agradecido por su influencia en mi desarrollo como artista y como persona.

El relato de esta historia se remonta más de veinticinco años atrás, cuando dos pintores, Javier Huecas y yo, sentimos por primera vez la necesidad compartida de explorar el paisaje. Nuestro punto de partida fue el pintoresco pueblo de Aulago, habitado por menos de cien personas durante el año, y situado en las faldas de unas montañas que se elevan majestuosamente hasta alcanzar los 2.168 metros de altitud. Estas montañas forman parte de la Sierra de los Filabres, una cadena montañosa que une las provincias de Granada y Almería, y que se caracteriza por una diversidad de paisajes extraordinarios.

En este entorno, cada rincón revela una historia propia: desde los vastos páramos de piedra en las alturas, hasta las cúpulas del observatorio astronómico que coronan las cumbres, pasando por los exuberantes bosques de pinos jóvenes, los arroyos y ramblas que serpentean entre las laderas, y los vestigios abandonados de la actividad minera que marcan el paisaje con su presencia silenciosa. Además, se pueden encontrar caminos que permanecen desiertos la

mayor parte del año, así como fragmentos de arquitectura tradicional que se intercalan entre la vegetación del monte bajo.

Este escenario de gran belleza y diversidad fue el lienzo sobre el cual comenzamos a plasmar nuestras visiones artísticas. La contemplación de estos paisajes nos inspiró profundamente, y juntos nos embarcamos en una exploración creativa que daría lugar a una profunda conexión con la naturaleza y con nuestra propia expresión artística.

La práctica de la pintura de paisaje surgió como una necesidad sencilla y sin pretensiones, que complementaba nuestro trabajo diario en el estudio con períodos en los que la observación directa del entorno natural tomaba el protagonismo. Para nosotros, el paisaje era mucho más que un tema artístico; era un medio para agudizar nuestra percepción visual y mejorar nuestras habilidades técnicas, con el pintor y el territorio enfrentándose directamente. Este «Grupo Aulago» se fue consolidando con la participación de otros pintores, todos ellos amigos unidos por el interés común en la pintura de paisaje y por el liderazgo inspirador de Javier Huecas. Figuras como Tello González, Pedro Gamonal, Carlos Villalobos, Tremedad Gneco, Jordi Garriga y José Miguel Gómez Acosta se sumaron a nuestras expediciones artísticas. De esta manera, la tradición de pintar al aire libre fue arraigándose poco a poco en torno a un lugar, especialmente durante las primeras semanas de julio. La casa de Aulago fue el punto de partida de esta práctica, pero con el tiempo, fuimos descubriendo otros lugares que también nos acogieron. Entre ellos se encuentra la casa de Aldeire, que se ha convertido en nuestro hogar artístico actual, ofreciéndonos el espacio y la inspiración necesarios para nuestras exploraciones creativas en el paisaje de montaña.

La Sierra de los Filabres, ese majestuoso escenario natural, fue el entorno en el que, durante mi juventud, encontré inspiración y conocimiento, de manera análoga a como Eduardo Martínez de Pisón relata su experiencia en la sierra de Guadarrama:

> (…) aprendí de joven esa calidad auténtica de la montaña que se aprecia no sólo estando en la naturaleza, sino siendo naturaleza, cuando se forma parte de ella en un acto de absoluta sencillez. Es más que residir, pasar, observar, estudiar, es pertenecer. Es participar en ella como uno más de sus elementos, sin diferenciarte, por supuesto sin estorbar. Entonces te haces algo montaña y ésta es parte de ti (Martínez de Pisón, 2013: 4-7).

Por más de un cuarto de siglo, la sierra de los Filabres ha fungido como lugar de encuentro para artistas de diversas disciplinas como la pintura, la escultura y la arquitectura. Este enclave ha sido testigo de cómo nuevas figuras se unen y otras se retiran de nuestras reuniones periódicas. El propósito de estos encuentros es siempre el mismo: dibujar y pintar el paisaje montañoso al aire libre, una tradición que para nosotros simboliza el comienzo del verano. Durante estos años, hemos organizado varias exposiciones conjuntas que han destacado la belleza de esta región, entre ellas:

- *Paisajes de la Sierra de los Filabres*, Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada, Carmen de la Victoria, 2009, Granada.
- *Luz y tierra*, Galería Arte 21, 2017, Almería.
- *Grupo Aulago: Paisajes en torno a la Comarca de la Almanzora*, Centro de Historia de Serón, 2023, Serón, Almería.

Este encuentro anual representa una profunda conexión con la montaña, que se convierte en una parte intrínseca de nuestra identidad artística y personal. Es un momento de celebración de la creatividad y la inspiración que encontramos en la naturaleza, una oportunidad para fusionarnos con el paisaje y expresar nuestra relación única con él a través del arte. El «Grupo de Aulago» se ha consolidado en un entorno de creatividad rigurosa y genuinamente moderna. A lo largo del tiempo, hemos acumulado una serie de experiencias que han dado forma a un corpus de identificaciones, vivencias y aprendizajes con la pintura. Estas experiencias no son más que una manifestación de nuestra propia esencia. Cada trazo, cada obra de arte que creamos, refleja nuestra conexión profunda con el paisaje y nuestra evolución como artistas. En este proceso, hemos explorado nuevas formas de expresión y hemos enriquecido nuestro entendimiento del arte y de nosotros mismos: «Una experiencia de paisaje. Una experiencia de representación. Una forma de mirar, de transformar el territorio en paisaje a través de la mirada» (Gómez Acosta, 2009: 6).

Sierra Nevada

Recorrer los escarpados parajes de montaña de Sierra Nevada y los pintorescos paisajes urbanos de Granada y su Vega ha sido siempre una fuente constante de inspiración en mi trayectoria como pintor. Desde mis primeros años como estudiante de Bellas Artes en Granada hasta las etapas más avanzadas de mi carrera profesional, el contacto íntimo con la naturaleza y la montaña ha jugado un papel esencial en mi evolución artística. Pintar estos paisajes no solo me ha permitido profundizar en la comprensión de mi entorno, sino que ha sido también un medio para explorar mi interioridad de una manera intensamente personal y reflexiva.

A través del arte de la pintura, he encontrado un lenguaje para expresar mi conexión íntima con el paisaje montañoso. Cada pincelada, cada obra de arte, se convierte en un vehículo para explorar y comprender mejor mi relación con la montaña y el entorno que me rodea. Este proceso se convierte en una búsqueda continua de una perspectiva renovada sobre el paisaje, donde el arte emerge como una herramienta poderosa para generar conocimiento y entender nuestra vinculación con el mundo natural.

La idea de emprender un estudio detallado sobre las representaciones de la montaña de Sierra Nevada surgió entre los años 2002 y 2003. Durante ese periodo organicé varias exposiciones enfocadas en Sierra Nevada, iniciando con una muestra en la galería Jesús Puerto y posteriormente extendiéndome a la galería Clave en Murcia. Esta serie de eventos culminó con una colaboración con el Ayuntamiento de Granada y el Parque Nacional Sierra Nevada, lo que me permitió organizar una exposición individual en el Centro Cultural Gran Capitán titulada *Paisajes de Sierra Nevada* (Carreño, 2003). Esta muestra fue mi primer acercamiento significativo al tema de Sierra Nevada y constituyó el punto de partida para una investigación más exhaustiva sobre el paisaje de esta impresionante montaña. En el prólogo del catálogo publicado, Titos Martínez revela e inspira profundamente las razones detrás de esta tesis:

> Tras, la exposición sobre Sierra Nevada organizada por Antonio Gallego Morell en 1960 en la Casa de los Tiros fue a la vez una exposición artística, documental y proyectiva y representó el comienzo de una nueva etapa en la historia de Sierra Nevada (…) Después de aquella fecha no ha habido, que yo sepa, ninguna exposición monográfica de pintura sobre

> Sierra Nevada y ojalá que estas líneas y la exposición de este joven pintor que es Francisco Carreño puedan servir de estímulo para la organización institucional de un evento de esta naturaleza (Titos Martínez, 2003b: 19-20).

> (…) Y lo hace, un siglo después, de que José Ruiz de Almodóvar lo hiciera a comienzos del siglo XX. Entre ambos creo advertir unas coincidencias que no viene mal resaltar. Uno y otro han sido montañeros de raza: no se han limitado, como tuvo que hacer un Sorolla enojado con el mal tiempo, a subir al jardín de los Adarves a esperar que el cielo se despejara de persistentes nubes para poder pintar Sierra Nevada: ambos han subido a ella, la han recorrido de un extremo a otro, han gastado sus botas y sus energías remontando sus cuestas y sus lomas, han saciado su sed en los ventisqueros y calmado el ardor de sus pies en sus lagunas y han pasado en ella noches de belleza inigualable; y de allí han sacado la fuente de su inspiración: del conocimiento directo, próximo, cálido y helado de una montaña hermosa y traicionera (Titos Martínez, 2003b: 20).

> En realidad, el trabajo que hoy presenta Carreño es el resultado de tres años de duro breñar por las cumbres más altas de Sierra Nevada: Mulhacén, Veleta y Alcazaba, que luego han tenido su correspondiente réplica de otro tipo de dificultad en las largas jornadas de reflexión, de estudio, de esbozo y de concreción de cada uno de los cuadros, pero una concreción a la que ha llegado después de vivir y sentir directamente cada uno de los paisajes. Porque son ese sentimiento y esa experiencia quienes han levantado su pasión por el paisaje y por el movimiento de la naturaleza que, en Sierra Nevada, adquiere una singular e inconmensurable belleza (Titos Martínez, 2003b: 22).

La exposición *Luces de Sulayr, Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada* fue sin duda un evento de gran relevancia que sirvió de inspiración para la elaboración de esta tesis. Celebrada entre los años 2009 y 2010, esta muestra conmemoraba el vigésimo aniversario de la Ley de Inventario de los Espacios Naturales Protegidos de Andalucía, así como el décimo aniversario de la declaración de Sierra Nevada como Parque Nacional. Este acontecimiento no solo marcó un hito en la historia de la conservación ambiental en la región, sino que ofreció, de igual modo, una oportunidad única para reflexionar sobre el pasado, presente y futuro de este espacio de alta montaña. La exposición ofreció a los visitantes un fascinante recorrido histórico por Sierra Nevada a lo largo de los últimos cinco siglos, a través de una cuidadosa selección de más de 300 piezas entre pinturas, grabados, fotografías, documentos y otros elementos.

El catálogo que acompañó a la exposición se convirtió en una referencia indispensable para comprender la importancia de Sierra Nevada a lo largo del tiempo y su papel en la configuración del paisaje cultural y natural de la región. Las obras expuestas ofrecieron una mirada sugerente y profunda sobre este paraíso natural, invitando a los espectadores a conocer y apreciar aún más la belleza y la riqueza de este enclave granadino y almeriense.

La exposición incluía diversas secciones, entre ellas «Propuestas para imaginar un paisaje», donde tuve el privilegio de participar junto a destacados artistas contemporáneos como Juan Manuel Brazam, Martín Vivaldi, Miguel Rodríguez-Acosta y el fotógrafo Pérez Siquier. En esta muestra, contribuí con la obra *Barranco de Poqueira* (Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 206).

A lo largo de mi trayectoria vital y profesional, la exploración y el estudio de otros paisajes montañosos, como la Sierra de los Filabres y diversos lugares fuera de España, han reforzado gradualmente mi interés y motivación para profundizar en el estudio de Sierra

Nevada. Las primeras exposiciones, que se centraron en las representaciones pictóricas de distintas zonas de Sierra Nevada y de la Vega granadina, presentaron una visión segmentada del paisaje, sin lograr establecer conexiones significativas entre las distintas áreas y perspectivas exploradas. Sin embargo, a pesar de estas limitaciones iniciales, estas muestras resultaron ser un punto de partida invaluable para apreciar la diversidad y riqueza del paisaje de Sierra Nevada.

A medida que profundicé en el estudio y exploré nuevas fuentes y perspectivas, adquirí un conocimiento más amplio y un enriquecimiento significativo sobre este impresionante entorno natural. Estas experiencias iniciales actuaron como catalizadores para la investigación en desarrollo, avivando mi deseo de examinar en detalle las múltiples facetas y dimensiones del paisaje de Sierra Nevada. Establecer conexiones entre las diversas partes de Sierra Nevada y amalgamar distintas miradas y perspectivas se convirtieron en metas fundamentales de esta investigación, con el propósito de lograr una comprensión más completa y holística de este paisaje excepcional.

Tesis

Explorar e investigar Sierra Nevada a través del arte contemporáneo revela una diversidad de enfoques, técnicas y visiones que reflejan la complejidad de nuestra interacción con el medio ambiente en el siglo XXI. A continuación, se proponen varias áreas y temas de interés para un estudio sobre Sierra Nevada en el contexto del arte contemporáneo:

1. Expresión personal y subjetiva: este enfoque examina cómo los artistas contemporáneos interpretan y representan Sierra Nevada desde su experiencia y perspectiva personal. Se indaga cómo las vivencias individuales y percepciones influyen en el proceso creativo.
2. Impacto ambiental y cambio climático: se analiza el modo en que los artistas abordan el cambio climático y el impacto humano sobre Sierra Nevada. Esta área explora la manifestación de preocupaciones ambientales y conciencia ecológica a través del arte.
3. Tecnología y nuevas formas de expresión: se investiga la influencia de los avances tecnológicos en la representación artística de Sierra Nevada. Se evalúa el uso de la fotografía, el video, la realidad virtual y otras tecnologías como medios para capturar y reinterpretar el paisaje.
4. Abstracción y simbolismo: se analiza el uso de la abstracción y el simbolismo por parte de los artistas para representar Sierra Nevada de manera no literal. Se busca entender el modo en que estos enfoques transmiten las esencias y cualidades del paisaje montañoso.
5. Narrativas culturales y sociales: se investiga cómo Sierra Nevada se entrelaza con las narrativas culturales y sociales en el arte contemporáneo. Se explora la representación de temas como identidad, pertenencia, turismo, recreación y explotación.
6. Intersecciones con otras disciplinas: se examina la manera en que el arte contemporáneo que representa Sierra Nevada se vincula con otras disciplinas como la ecología, la geografía, la literatura o la antropología, fomentando un enriquecimiento mutuo entre ellas.

7. Diálogo con el pasado: se reflexiona sobre cómo los artistas contemporáneos dialogan y reinterpretan las tradiciones artísticas históricas de Sierra Nevada, incorporando y transformando esas influencias en sus propias obras.

Este estudio abarca varias áreas que apuntan a enriquecer y matizar la comprensión de cómo Sierra Nevada se refleja en el arte contemporáneo, mejorando significativamente la valoración del paisaje y su expresión cultural. Al indagar en estos temas, hemos integrado distintos aspectos junto con mi experiencia personal como pintor, donde la tradición del paisajismo y el arte figurativo han jugado un papel crucial en el desarrollo de mi lenguaje artístico único y personal. Esta fusión no solo amplía el entendimiento académico del tema, sino que profundiza asimismo en la conexión personal con el paisaje, revelando cómo la interacción continua con Sierra Nevada ha influenciado y enriquecido mi práctica artística.

En primer lugar, el arte contemporáneo que representa Sierra Nevada puede establecer conexiones con la ecología al explorar temas relacionados con la conservación del medio ambiente, la biodiversidad y los efectos del cambio climático en este ecosistema de alta montaña. A través de la representación artística, los artistas pueden sensibilizar al público sobre la importancia de preservar y proteger este entorno natural único. Por otro lado, la geografía y la cartografía también pueden influir en las representaciones artísticas de Sierra Nevada, ya que los artistas pueden incorporar elementos topográficos y paisajísticos en sus obras para reflejar con precisión la configuración del terreno y la distribución de la vegetación y los recursos naturales. En cuanto a la literatura y la antropología, el arte contemporáneo que representa Sierra Nevada puede explorar la relación entre los seres humanos y el paisaje, así como las historias y las tradiciones culturales asociadas a esta región montañosa. Los artistas pueden incorporar narrativas locales, mitos y leyendas en sus obras para enriquecer la comprensión del paisaje y su significado cultural. Por último, en cuanto al diálogo con el pasado, los artistas contemporáneos pueden reinterpretar las tradiciones artísticas del pasado en sus propias obras mediante el uso de técnicas y estilos artísticos que se remontan a períodos anteriores. Al hacerlo, pueden establecer un puente entre el pasado y el presente, ofreciendo una nueva perspectiva sobre las representaciones históricas de Sierra Nevada en el arte.

Nuestro foco de interés

Esta tesis representa un intento meticuloso por redefinir y expandir las percepciones existentes de Sierra Nevada a través de la creación de un nuevo cuerpo de obras artísticas destinadas a perdurar en el tiempo, buscando una comprensión más integral del paisaje nevadense. El estudio se fundamenta en un examen detallado de las representaciones artísticas de Sierra Nevada desde el siglo XIX hasta inicios del XX, una era caracterizada por un intenso interés y producción artística centrada en este entorno. Además, el análisis se enriquece con una consideración actual sobre el rol de la pintura dentro del contexto geográfico y cultural de las montañas, los valles y las zonas urbanas que componen la región, proporcionando una perspectiva contemporánea que vincula tradiciones históricas con prácticas modernas.

Durante esta investigación, se ha llevado a cabo un análisis exhaustivo que establece una correlación entre las representaciones visuales de Sierra Nevada a lo largo del tiempo y el espacio. Este estudio abarca desde mapas y cartografías hasta dibujos y pinturas, integrando

también experiencias personales vividas en la montaña. La cartografía histórica, complementada con dibujos y fotografías, emerge como una herramienta indispensable para documentar la evolución del territorio y comprender su transformación. Como señalan Chías y Abad (2012: 122), «el territorio es un artificio construido por una sucesión de civilizaciones y sociedades, y tiene, por tanto, una historia». Además, «las manifestaciones artísticas son de gran valor para conocer cómo se han experimentado unos paisajes que son el resultado de las culturas sucesivas que los conformaron» (Chías y Abad, 2020: 24).

Esta interacción reflexiva entre la representación y la experiencia directa contribuye a la formulación de modelos culturales que enriquecen la interpretación del territorio. Estos modelos no solo facilitan la comprensión de la realidad territorial, sino que también ofrecen un marco que contextualiza la práctica artística contemporánea en Sierra Nevada. Así, se establece un diálogo continuo y evolutivo entre la percepción histórica y la experiencia actual, consolidando la montaña como un espacio cargado de significado cultural y estético, cuyo estudio impulsa tanto la conservación como la innovación artística.

El concepto de montaña y su percepción están profundamente arraigados en la evolución cultural y artística a través de los tiempos. El paisaje montañoso sirve como lienzo esencial para descifrar y estructurar la experiencia estética de las alturas, fusionando aspectos históricos con manifestaciones artísticas. En la era de la modernidad, la apreciación y la exploración de las montañas se enriquecieron notablemente gracias al avance de las técnicas cartográficas y al auge de la pintura romántica de paisajes. Esta última, influenciada por la tradición del paisaje clásico inglés, se distinguió por cultivar el concepto de lo sublime, propiciando así un renovado entendimiento y aprecio del entorno montañoso.

Con la llegada del siglo XX y el surgimiento de las vanguardias, se produjo una diversificación en las formas de concebir y representar el paisaje de montaña. El arte contemporáneo ha ampliado esta diversidad, presentando múltiples interpretaciones del paisaje que van más allá de la mera representación visual. Ejemplos de esto incluyen movimientos como el *land art* y los *earthwork*s, que transforman el paisaje en un espacio de acción artística y búsqueda de conexión entre el arte y la vida cotidiana, destacando la importancia de la experiencia directa en el entorno natural.

Se podría decir que el entendimiento y la representación de la montaña han sido moldeados por una interacción compleja entre factores culturales, históricos y artísticos a lo largo del tiempo, y continúan siendo objeto de múltiples interpretaciones en el arte contemporáneo, que trascienden los límites de la mera representación visual para convertirse en experiencias significativas y reflexivas sobre la relación entre el ser humano y su entorno natural.

Nuestra investigación práctica se basará en un enfoque híbrido que integra métodos tradicionales con técnicas artísticas contemporáneas. La pintura será nuestro medio primordial, mediante el cual investigaremos tanto técnicas consagradas como enfoques innovadores. Mediante el estudio detallado de las obras de diversos artistas y la representación personal del paisaje montañoso, aspiramos a desarrollar un estilo distintivo y personal que refleje nuestra interpretación única del entorno. Este proceso no solo enriquecerá nuestra práctica artística, sino que contribuirá también a la evolución del lenguaje pictórico en la representación de paisajes naturales.

Se enfoca nuestro trabajo en desentrañar el impacto de diversas perspectivas y representaciones en la conceptualización de Sierra Nevada. Estas representaciones van más allá de simples visualizaciones; funcionan como herramientas esenciales para profundizar y reflexionar sobre nuestra interacción con el entorno natural. Para alcanzar este fin, adoptaremos un enfoque dual compuesto por trabajo de campo y laboratorio artístico. En el terreno, realizaremos observaciones directas de Sierra Nevada, recogiendo impresiones y vivencias que enriquecerán nuestra obra artística. Paralelamente, en el estudio, nos dedicaremos a experimentar con variadas técnicas y metodologías artísticas que nos permitan plasmar nuestras reflexiones contemporáneas sobre el paisaje de Sierra Nevada, buscando unir la observación empírica con la innovación creativa.

Al fusionar técnicas tradicionales con métodos contemporáneos y al incorporar nuestra experiencia y visión personal en este proceso, aspiramos a enriquecer la comprensión de Sierra Nevada dentro del arte y la cultura actual. La representación pictórica se convierte en un ejercicio estético profundamente conectado con el acto de pintar y la exploración de diferentes espacios y paisajes. Desde el contexto urbano hasta la extensa Vega granadina y las alturas imponentes de Sierra Nevada, cada entorno aporta estímulos únicos para el artista. Esta exploración contribuye significativamente a nuestra comprensión práctica del acto de pintar en el paisaje, realzando nuestra percepción y vínculo con el entorno natural que nos rodea.

Esta tesis responde a una nueva percepción de la práctica artística dentro del contexto paisajístico, ofreciendo una perspectiva que integra el conocimiento del territorio y la pintura como medios estéticos en el marco teórico contemporáneo de interpretación de la realidad. Este enfoque no se limita a entender el paisaje meramente como un objeto de representación artística, sino que lo emplea como una herramienta para indagar y desafiar nuestra percepción y relación con el entorno natural, considerando las implicaciones socioculturales y ambientales actuales.

El presente estudio adopta una aproximación interdisciplinar que combina elementos del arte, la geografía y las humanidades, buscando explorar el modo en que la actividad de pintar influye y reconfigura nuestra percepción y el significado del espacio geográfico, confiriéndole un sentido de identidad y lugar. El paisaje es entendido como un elemento de reflexión cultural, y este análisis pretende profundizar en su interpretación a través del estudio de representaciones artísticas. No obstante, se expresa una preocupación creciente por la degradación del valor estético del paisaje en tiempos modernos, observando su transformación en un bien de consumo visual efímero. La radical comercialización y recreación del espacio rural y natural ha provocado una erosión de su autenticidad y profundidad significativa. Este cambio representa retos significativos tanto para la conservación de estos espacios como para la praxis artística que intenta capturar y transmitir su esencia de forma genuina y significativa.

Objetivos

El paisaje natural en la contemporaneidad ha visto transformado su carácter salvaje y enigmático en una versión idealizada al servicio del turismo, distanciándose de su genuinidad original. La cultura actual de los paisajes montañosos se ha popularizado y homogeneizado, ajustándose a las tendencias de ocio globales. Simultáneamente, la percepción del montañismo

ha experimentado un giro hacia una orientación más profesional y deportiva, alejándose del espíritu romántico que tradicionalmente caracterizaba la exploración y el disfrute de la naturaleza.

Este estudio tiene como objetivo recuperar y enfatizar la esencia de conocer y representar el paisaje mediante la pintura, añadiendo profundidad moral y reflexiva al entendimiento de nuestro entorno natural. Esto implica una revitalización de nuestra capacidad para narrar y escuchar, respondiendo a la banalización actual de las experiencias en entornos montañosos. Se torna crucial reevaluar nuestra percepción de estos espacios elevados y revitalizar una perspectiva humana que enriquezca nuestra convivencia y nos blinde contra la indiferencia moderna. Es imprescindible recuperar la vertiente cultural del paisaje y utilizar el arte como una herramienta para valorar y remodelar la relación entre la comunidad y el medio. Así, la intervención artística en el entorno natural puede funcionar como un medio educativo y de transformación, que no solo ilustre, sino que también reformule nuestra relación con el entorno, fomentando un renovado sentido de pertenencia.

Esta investigación se organiza en torno a objetivos generales y específicos que guían su desarrollo: el primero establece los conceptos y fundamentos teóricos que sustentan la investigación, mientras que el segundo se centra en la experimentación práctica y la concreción material de los hallazgos investigativos.

Objetivos generales

Los objetivos generales de esta investigación se sitúan en torno a los conceptos y fundamentos que subyacen en la construcción del paisaje, particularmente en el ámbito de la alta montaña, así como en la comprensión de la sensibilidad que lo caracteriza. Se reconoce al paisaje de alta montaña como un constructo cultural moldeado por la interacción humana con su entorno, en el cual el arte desempeña un papel preeminente en su representación y significación. Se propone llevar a cabo un estudio de caso que pueda servir de modelo para entender y configurar el paisaje de montaña en otros contextos, examinando las perspectivas de artistas y científicos y la práctica de la pintura como una forma de experimentar esta interacción entre el ser humano y la naturaleza.

La investigación se adentra en la dimensión cultural del sentimiento hacia la montaña, explorando las experiencias de los artistas y su motivación para representarla. Se considera esencial comprender estos aspectos para valorar el significado y el valor del paisaje de montaña como una categoría estética. Se enmarca en el ámbito estético-cultural de Sierra Nevada, analizando la actividad artística desarrollada en este enclave y la variedad de expresiones utilizadas para comunicar su imagen.

El propósito último de esta investigación es contribuir a la construcción de nuevas perspectivas sobre Sierra Nevada a través del arte de la pintura. Se busca comprender el pasado para elucidar el presente y proyectarse hacia el futuro, enriqueciendo de esta manera nuestra apreciación cultural del paisaje de montaña y del territorio de Sierra Nevada en su totalidad.

Objetivos específicos

Esta investigación propone una experiencia creativa de Sierra Nevada a través de tres escenarios emblemáticos: las alturas de sus tres cumbres más significativas —Mulhacén, Veleta y Alcazaba—, la ciudad y la Vega de Granada. Se explorarán dos metodologías artísticas: la pintura al aire libre y el trabajo de estudio. La pintura al aire libre se enfoca en la inmersión directa en el paisaje, permitiendo una conexión profunda con el entorno y su posterior expresión artística. En contraste, el trabajo de estudio permite un enfoque más meditado y dilatado, donde la reflexión y la reinterpretación del paisaje juegan un papel crucial en el proceso creativo.

El propósito de esta investigación es desarrollar una metodología creativa que emplee la experiencia vivencial como medio para adquirir conocimiento y estructurar una práctica creativa fundamentada en la experiencia directa y la reflexión en el estudio. Este proyecto tiene como meta explorar la percepción de la montaña desde múltiples ángulos, forjando el paisaje externo a la vez que el espacio interno del individuo. Se aspira a establecer un universo pictórico que vincule la representación, la documentación y la experiencia personal, y que profundice en las emociones que el entorno evoca. La pintura actúa como una interfaz para interactuar con los elementos del paisaje y documenta la vivencia personal, los viajes y la percepción distintiva de diversos lugares, mientras que el trabajo reflexivo en el estudio proporciona un análisis más exhaustivo del tema desde varias perspectivas. El objetivo final es generar una nueva interpretación de las diferentes percepciones dentro del contexto cultural que refleja la historia de Sierra Nevada, utilizando el arte como un vehículo para conectarse con la montaña mediante el acto de pintar. Se pretende ofrecer una manera renovada de valorar y conservar la naturaleza a través de la pintura, fomentando un entendimiento más profundo del paisaje que promueva una renovada experiencia contemporánea.

Metodología

La metodología para seleccionar el objeto de estudio ha implicado una rigurosa investigación que aborda tanto enfoques globales como locales. Inicialmente, se realizó un análisis comparativo de las representaciones de la alta montaña europea, revisando las principales obras pictóricas desde el Renacimiento hasta el final del siglo XX. Este examen buscaba identificar las diversas percepciones y representaciones artísticas que se han desarrollado históricamente. Tras esta evaluación general, la investigación se centró específicamente en el macizo de Sierra Nevada en España. Este enfoque se decidió tras delimitar un caso de estudio que ofreciera la oportunidad de explorar en profundidad las características únicas y las particularidades de esta área montañosa. La elección de Sierra Nevada como objeto de estudio se justifica por su significativa importancia geográfica, cultural e histórica, así como por la diversidad y riqueza de representaciones artísticas que ha inspirado a lo largo de los siglos.

El enfoque metodológico de esta investigación ha seguido una progresión lógica, partiendo de un entendimiento global de los orígenes de la representación paisajística en regiones de alta montaña, para luego profundizar en la manera en que estas representaciones han sido transmitidas y adaptadas en el entorno particular de Sierra Nevada. Esta metodología

ha incluido una precisa delimitación geográfica del objeto de estudio, lo cual ha sido esencial para facilitar la realización de trabajos prácticos y permitir un análisis más minucioso y enfocado.

En la fase preliminar de la investigación, se ha llevado a cabo una meticulosa revisión de los discursos científicos, estéticos y culturales asociados a destacadas montañas occidentales, como los Alpes y los Pirineos. Esta revisión ha incluido un análisis detallado de sus representaciones artísticas, lo cual ha facilitado la identificación de temas y motivos recurrentes que han sido diseminados ampliamente a través de iniciativas culturales como el *Grand Tour* y la difusión de impresos culturales. Esta evaluación ha revelado cómo ciertas perspectivas y modos de interpretar la alta montaña se han propagado a lo largo de Europa, configurando un conjunto de retóricas, lenguajes estéticos, narrativas científicas y filosofías compartidas.

A medida que el estudio avanzaba, se fue reduciendo progresivamente el alcance del análisis, centrándose en un ámbito geográfico y plástico más local. Se delimitó el examen de la representación pictórica de la montaña a un ejemplo español, específicamente al caso de Sierra Nevada. Esta aproximación ha permitido profundizar en las particularidades y características propias de esta región montañosa, así como en las influencias culturales y estéticas que han configurado su representación artística a lo largo del tiempo.

Sierra Nevada, como sistema montañoso español, ha desempeñado un papel destacado a lo largo de la historia, especialmente debido a sus singulares características y a la rica tradición romántica de la ciudad de Granada y su Vega. Esta combinación ha generado una abundante producción de literatura, pintura, documentación y material iconográfico sobre el macizo. Ante esta diversidad de narrativas y representaciones, surgió el interés por investigar y analizar las diferentes formas de representación que las han generado. Este amplio abanico de interpretaciones de Sierra Nevada proporciona una oportunidad excepcional para explorar las posibles representaciones plásticas y establecer conexiones entre los discursos de conocimiento de otros sistemas montañosos extranjeros y las formas de conceptualización del paisaje en Sierra Nevada.

Siguiendo esta relación entre el conocimiento global de la montaña en el contexto epistémico occidental y su reinterpretación en el ámbito local de Sierra Nevada, se ha empleado una metodología de naturaleza inspiradora a lo largo de todo el trabajo. Mediante el método comparativo, se han estudiado las representaciones de Sierra Nevada en relación con las obras que se han convertido en verdaderos arquetipos para la representación de la montaña.

El análisis artístico de las obras que han contribuido a forjar la diversidad de representaciones sobre Sierra Nevada requiere un proceso que abarca desde la identificación y comprensión de los hechos geográficos del espacio hasta sus usos sociales y culturales, así como la interpretación de las representaciones y narrativas generadas a partir de estos usos. Este enfoque integral permite explorar la compleja interacción entre el entorno natural, las prácticas culturales y las representaciones artísticas, contribuyendo así a una comprensión más profunda del paisaje de Sierra Nevada.

Metodología teórica

El presente estudio adopta una perspectiva teórico-práctica con el propósito de examinar el significado del sentimiento estético asociado al paisaje de alta montaña y su representación pictórica. Se propone utilizar el arte del paisaje como vehículo para articular un discurso capaz de comunicar de manera efectiva la vivencia del paisaje en el entorno de alta montaña. En este sentido, se aborda el paisaje como objeto de estudio, combinando de forma equilibrada una intención explicativa y comprensiva. Este proceso transforma conceptos y conocimientos en texto e imagen, buscando crear un mosaico pictórico que sintetiza la pintura con el entendimiento profundo del territorio. Este mosaico refleja el conocimiento del paisaje, a la vez que busca capturar y transmitir la poética personal del investigador, articulando su visión única del entorno.

La primera sección de la investigación se adentra en la adquisición cultural del concepto de paisaje montañoso, resaltando su configuración estética que emerge como resultado de una construcción cultural llevada a cabo por la imaginación humana. Se examina la interacción entre la imagen y el paisaje, considerándola como una experiencia perceptiva que se interpreta emocionalmente para conferir significado a la montaña. Además, se analiza en detalle la práctica de la pintura de paisajes montañosos a lo largo de la historia, explorando las distintas perspectivas que han surgido. Se aborda el proceso de adquisición de conocimiento asociado a la invención del paisaje montañoso, el cual se materializa en la interpretación artística de la experiencia humana en este entorno. Se destaca la coherencia entre el modo en que la pintura documenta la experiencia del ser humano al explorar el territorio montañoso y cómo la imagen pictórica refleja la vivencia emocional de esa experiencia.

En el segundo punto de la primera parte de la investigación, se aborda el estudio del cosmos nevadense, buscando descifrar la configuración de la manifestación cultural en torno a Sierra Nevada. Se profundiza especialmente en el período del siglo XIX y principios del XX, época en la que se observa una notable actividad y representación en la pintura de paisajes de Sierra Nevada. Este análisis se enmarca en el contexto conceptual de la investigación y se centra en examinar el contenido de los testimonios de aquellos que han contemplado Sierra Nevada a través de actividades de exploración, cartografía y representaciones artísticas de sus paisajes. Se lleva a cabo un estudio detallado sobre las perspectivas de los artistas durante la llamada «época ilustre» de Sierra Nevada.

Este enfoque propone una visión que transita desde la concepción del paisaje como mera imagen hacia la comprensión del paisaje a modo de obra artística en sí misma. Por lo tanto, se considera fundamental el testimonio de la experiencia de pintar en el territorio de montaña por parte de los artistas, ya que constituye un componente esencial para entender el paisaje de alta montaña de Sierra Nevada. Estos artistas documentaron sus experiencias mediante diversos medios, incluyendo la escritura de relatos y la creación de dibujos, pinturas y fotografías. La investigación se dedica a interpretar estos testimonios visuales y escritos legados por los artistas con el objetivo de extraer la experiencia contenida en ellos y estudiar el conocimiento que transmiten sobre la vivencia del paisaje y su aplicación en el arte.

El tercer punto de la investigación se dedica al análisis del imaginario pictórico de Sierra Nevada. Para comprender este imaginario artístico, se lleva a cabo una selección y ordenación

de autores, cuyas obras son sometidas a un análisis e interpretación detallados. Esta tarea implica proyectar una variedad de perspectivas sobre el territorio y contribuye a la formación del paisaje cultural del cosmos nevadense. El análisis se centra en las imágenes y las palabras de los principales autores que han representado Sierra Nevada, con el fin de explorar cómo describen su experiencia del paisaje al plasmar sus vivencias por el territorio de Sierra Nevada.

Una vez que se ha asimilado el contenido de este análisis teórico, se empleará como guía en la experiencia y vivencia del paisaje durante la práctica artística. Este enfoque permite no solo comprender la diversidad de miradas sobre Sierra Nevada, sino también utilizarlas como inspiración y referencia en la creación de obras artísticas que reflejen la riqueza y complejidad del paisaje nevadense.

En este análisis histórico de Sierra Nevada, se ha llevado a cabo un reconocimiento visual del espacio geográfico bajo estudio, examinando las relaciones entre las tres principales unidades de paisaje implicadas: la ciudad, la Vega y Sierra Nevada. Como se demostrará en el transcurso de la investigación, la estrecha interconexión histórica de estos tres espacios ha sido esencial para la configuración de algunas de las representaciones más significativas del macizo. Para adquirir una comprensión del territorio, se ha llevado a cabo una exploración y evaluación constante en el terreno del impacto visual de los elementos paisajísticos. De esta manera, se ha obtenido una apreciación sólida de la importancia tanto de la impronta geográfica como artística del macizo.

En una fase secundaria del proceso investigativo, se ha emprendido una meticulosa indagación documental, focalizada en la adquisición de fuentes primarias disponibles en colecciones especializadas de bibliotecas, archivos locales en Granada, así como en repositorios digitales de relevancia histórica. Este riguroso procedimiento ha involucrado la identificación, recopilación, clasificación y análisis minucioso de los materiales pertinentes. Durante esta labor archivística, se ha llevado a cabo una evaluación exhaustiva de diversas tipologías de documentos, desde crónicas históricas hasta relatos de viajes, pasando por ensayos científicos, narrativas de expediciones geográficas, diarios de expediciones y registros periodísticos. De igual manera, se ha conferido especial énfasis a los recursos iconográficos, abarcando desde grabados insertos en crónicas de viaje hasta ilustraciones científicas y fotografías de expediciones, con particular atención a las representaciones pictóricas.

Sobre la base de este corpus documental, se ha realizado una contextualización histórica minuciosa, abordando aspectos como la temporalidad y espacialidad de los documentos, la autoría (con su correspondiente contextualización biográfica), el origen de los materiales, las circunstancias de su producción original y el valor intrínseco de cada obra. Adicionalmente, se ha complementado esta investigación con la consulta de fuentes secundarias, con el propósito de enmarcar los documentos primarios dentro del contexto más amplio de las transformaciones históricas experimentadas por Sierra Nevada, así como de su evolución en términos de conocimiento y comprensión a lo largo del tiempo.

En una etapa ulterior, tras un examen meticuloso de las fuentes primarias y un respaldo sustancial de la literatura secundaria pertinente, hemos transitado hacia la producción de obras pictóricas. Este tránsito ha sido fundamentado en la interpretación cuidadosa de los materiales documentales, tanto textuales como visuales, y en la propia experiencia como artista plástico. Cabe destacar que el análisis de los materiales gráficos ha requerido una aproximación

iconológica, la cual implica una interpretación del significado de la representación en conjunto con su análisis y contextualización. En nuestra investigación hemos aspirado a alcanzar una síntesis histórica que permita desentrañar las diversas dimensiones de significado (cultural, social y científica) asociadas al macizo de Sierra Nevada. A lo largo de este proceso metodológico, el análisis y la interpretación han interactuado de manera continua, complementándose mutuamente en la búsqueda de una comprensión profunda y multifacética del paisaje montañoso.

Metodología práctica

La investigación comprende una faceta práctica que se manifiesta en una inmersión directa en la realidad, configurando una experiencia en el paisaje de alta montaña de Sierra Nevada. Esta incursión en el terreno responde a una actitud moldeada por la cultura del arte del paisaje y se fundamenta en la reflexión contemporánea del artista, quien concibe el paisaje como una imagen o una representación, a la par que como un valor plástico y artístico en sí mismo. En esta perspectiva, esta tesis establece un vínculo entre el acto de pintar y la concepción del arte como una interacción con la naturaleza en su estado más puro, sin más intención que la presencia del individuo y la elección de la mirada en el acto de crear. Por otra parte, el trabajo práctico realizado en el estudio sigue un proceso creativo distinto, más reflexivo y prolongado en el tiempo, donde se busca entablar un diálogo con otros artistas y sus diversas visiones. De este modo, el trabajo práctico se vale del entorno de alta montaña para integrar al artista en una exploración destinada a conectar y comprender, a través de la experiencia del viaje en el paisaje, implícita tanto en la práctica de la pintura como en el estudio.

La investigación se enfoca en el estudio metodológico del paisaje desde la perspectiva de un pintor plástico, con un riguroso análisis que abarca tanto los aspectos teóricos como prácticos del arte en relación con el entorno natural. El objetivo central radica en comprender cómo el pintor plástico aborda el paisaje, desde la concepción inicial hasta la materialización de la obra artística, a través de un enfoque metodológico sistemático y reflexivo. En términos teóricos, se lleva a cabo una revisión exhaustiva de las corrientes estéticas, los paradigmas conceptuales y los marcos teóricos que influyen en la representación del paisaje en el arte plástico. Se examinan las diferentes perspectivas filosóficas y estéticas que han moldeado la comprensión del paisaje a lo largo de la historia del arte, así como las teorías contemporáneas que abordan la relación entre el ser humano y su entorno natural.

Por otro lado, en la parte práctica de la investigación, se desarrolla un enfoque metodológico basado en la experiencia directa del pintor en el paisaje de alta montaña. Se establecen protocolos y técnicas específicas para la observación, la captura de impresiones sensoriales y la traducción de estas experiencias en obras pictóricas. Este proceso implica una cuidadosa planificación y ejecución de la obra, así como una reflexión continua sobre el proceso creativo y el resultado final. Además, se emplean herramientas y tecnologías modernas, como la fotografía de paisajes, la documentación visual y la experimentación con diferentes medios y materiales artísticos, para enriquecer y complementar el proceso creativo del pintor. Se integran también métodos de análisis y crítica del arte, tanto históricos como contemporáneos, para

contextualizar y evaluar la obra en relación con otras representaciones del paisaje y los discursos artísticos previos.

Metodología expositiva

La práctica expositiva ha sido empleada como un recurso metodológico clave para esta investigación doctoral, combinando creación artística y análisis conceptual del paisaje de Sierra Nevada. Las exposiciones, tanto individuales como colectivas, han permitido aplicar y evaluar los principios teóricos desarrollados en el marco de este estudio, ofreciendo un espacio de validación práctica y de interacción crítica con diferentes audiencias.

En las exposiciones individuales, se buscó explorar una perspectiva autoral y específica mediante la representación pictórica de Sierra Nevada. Estas muestras han sido concebidas como laboratorios de experimentación visual, permitiendo analizar en profundidad la relación entre las nociones de paisaje y creación artística. Ejemplos relevantes incluyen:

- *Mirar Sierra Nevada* (2022): una exploración de las cumbres emblemáticas del Mulhacén, Veleta y Alcazaba desde una perspectiva contemporánea y cartográfica.
- *Viaje a la montaña, un mapa de piedra y agua* (2024): un diálogo entre arte, literatura y paisaje inspirado en el imaginario romántico.
- *Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje* (2024): una síntesis conceptual y práctica de los objetivos de esta investigación, con un enfoque en la evolución de la percepción artística de la montaña.

Las exposiciones colectivas han aportado un enfoque complementario al situar la obra dentro de un contexto interdisciplinar y de diálogo con otros creadores. La participación en certámenes como el *XV Concurso de Pintura, Granada Duende del Agua* (2021) o la muestra *Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea* (2024) ha facilitado la incorporación de perspectivas externas y la validación del enfoque investigativo desde marcos históricos, científicos y artísticos.

Estas actividades han cumplido varias funciones metodológicas:

1. Difusión: han actuado como plataformas para divulgar los resultados de la investigación a públicos especializados y generales.
2. Retroalimentación: las interacciones con críticos, artistas y espectadores han generado aportes valiosos para la revisión y enriquecimiento del enfoque teórico-práctico.
3. Experimentación: han permitido ajustar y afinar las estrategias visuales y conceptuales de representación del paisaje de Sierra Nevada.

En conjunto, el enfoque expositivo se integra en esta investigación como una herramienta metodológica que articula creación artística, análisis conceptual y validación práctica, consolidando un modelo interdisciplinar para el estudio del paisaje desde la perspectiva de las artes visuales.

Fuentes documentales

La metodología adoptada para esta investigación incluye una revisión minuciosa y detallada de diversas fuentes documentales. Este examen comprende una amplia gama de materiales, desde libros y artículos de revistas científicas hasta tesis doctorales, actas de congresos, recursos digitales, catálogos de exposiciones y contenidos audiovisuales. Este enfoque exhaustivo asegura una comprensión integral de los temas tratados, permitiendo un análisis profundo y bien fundamentado del objeto de estudio. La combinación de fuentes primarias y secundarias permite una aproximación completa y multidimensional a la temática, enriqueciendo así el análisis y la comprensión del fenómeno estudiado.

Se da prioridad a las fuentes primarias, que serán las obras literarias y las imágenes pictóricas generadas por los protagonistas del paisaje de Sierra Nevada. Estas fuentes de primera mano proporcionan una visión directa y auténtica de la experiencia del paisaje, tanto en su expresión escrita como en su representación visual. Se ha prestado especial atención a la localización y recopilación de estas obras, ya sea en forma de libros, catálogos de exposiciones o colecciones privadas, con el fin de acceder a una gama completa de testimonios y perspectivas. Por otro lado, las fuentes secundarias, o literatura crítica, complementan el análisis al ofrecer una contextualización y reflexión sobre los elementos que constituyen la experiencia del paisaje de la montaña. Se ha recurrido a obras que aborden el marco conceptual de la teoría del paisaje, proporcionando herramientas conceptuales y metodológicas para comprender el entorno natural y su representación artística.

Para esta fase inicial de la investigación, se ha realizado una minuciosa revisión bibliográfica, centrándose en obras relevantes que abordan la teoría del paisaje y su aplicación al contexto específico de la montaña. Autores prominentes como Alain Roger, Joan Nogué, Javier Maderuelo, Ortega Cantero y Martínez de Pisón han servido como pilares fundamentales para la construcción de un marco conceptual sólido desde el cual analizar las múltiples significaciones asociadas al paisaje montañoso. En particular, la obra de estos autores proporciona una base teórica que aborda tanto los aspectos físicos como estéticos del paisaje, permitiendo una comprensión integral de su génesis y desarrollo.

Asimismo, la literatura especializada en paisaje granadino y Sierra Nevada, con contribuciones destacadas de Fernández Lacomba, Gámiz Gordo, Cornejo Nieto y Titos Martínez, ha sido de vital importancia para contextualizar el estudio dentro de la cosmovisión específica de Sierra Nevada. Sus escritos ofrecen una perspectiva profunda sobre la relación entre el ser humano y el paisaje, a la vez que sobre el imaginario pictórico que ha contribuido a dar forma a esta relación a lo largo del tiempo.

La investigación también ha requerido una búsqueda activa y exhaustiva de recursos en una variedad de lugares y archivos especializados. Esto incluye la revisión y catalogación de documentos, así como la recopilación de imágenes que son fundamentales para el desarrollo del estudio. En primer lugar, se han realizado visitas a instituciones académicas y culturales clave en la ciudad de Granada, como el Museo de la Casa de los Tiros, donde se han consultado archivos y colecciones relacionadas con el paisaje de Sierra Nevada. Además, se ha aprovechado la disponibilidad de recursos en el Centro de Documentación e Interpretación del Parque Nacional de Sierra Nevada, y en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, y la

de Bellas Artes, para acceder a información específica y relevante para la investigación. Asimismo, se ha recurrido a la riqueza de los museos y galerías de arte de la ciudad, como la Fundación Rodríguez-Acosta o el Museo de Bellas Artes de Granada, donde se han examinado obras de artistas que han representado el paisaje de Sierra Nevada a lo largo del tiempo. También se han realizado visitas a anticuarios como Ruiz Linares y colecciones privadas, que han proporcionado acceso a materiales y documentos difíciles de encontrar en otros lugares.

Además de la consulta de fuentes físicas, se ha participado activamente en eventos académicos y culturales relacionados con el tema de investigación. Esto incluye la asistencia a seminarios, conferencias y exposiciones donde se han abordado temas relevantes para el estudio del paisaje de Sierra Nevada. Estos eventos han proporcionado importantes recomendaciones y han contribuido a ampliar el enfoque y la comprensión de diversas ideas relacionadas con la investigación. Destacando en primer lugar el Seminario MOC sobre Sierra Nevada 4º edición, dirigido por la Universidad de Granada en 2021. El término «MOC» hace referencia a «Miradas, Observaciones y Críticas», y el seminario se enfoca en explorar diferentes aspectos o módulos sobre Sierra Nevada:

- Módulo 1: Qué es Sierra Nevada. Coordinador: Manuel Titos Martínez.
- Módulo 2: Obras históricas y usos económicos. Coordinador: Manuel Titos Martínez.
- Módulo 3: El Medio Físico y Biológico. Coordinador: Antonio Castillo Martín.
- Módulo 4: Naturaleza y cultura en los paisajes de Sierra Nevada. Coordinador: Yolanda Jiménez Olivencia.
- Módulo 5: Sierra Nevada, Espacio Protegido. Coordinador: Javier Sánchez Gutiérrez
- Módulo 6: Disfrutar de la montaña: El deporte en Sierra Nevada. Coordinador: Justino Cebeira Fernández.
- Módulo Transversal: Narrativa literaria en torno a Sierra Nevada, Sierra Nevada en la poesía, Sierra Nevada en pintura, Sierra Nevada en fotografía. Coordinador: Manuel Titos Martínez.

Con motivo de la celebración del vigésimo quinto aniversario de la declaración de Parque Nacional de Sierra Nevada, evento de gran relevancia, se han realizado actividades y conferencias que han formado parte de esta celebración:

- *Sierra Nevada, otra puerta* de Andrés Ureña. Exposición de fotografía. Corrala del Carbón. Del 25 de enero al 29 febrero de 2024.
- *Sierra nevada, mapa de un paisaje* de Francisco Carreño. Exposición de pintura. Centro Cultural Gran Capitán, Sala del Ayuntamiento de Granada. Del 1 de febrero al 3 marzo de 2024.
- *Montañas al Sur, Sierra Nevada en la Mirada Europea*. Centro Cultural Caja Granada. Del 16 de abril al 4 de julio de 2024. Museo de Almería. Del 12 de julio al 29 de septiembre.
- *II Congreso Internacional de las Montañas de Sierra Nevada*. Palacio de Congresos de Granada. Del 7 al 9 de noviembre de 2024.

Para la segunda fase de la investigación, de naturaleza práctica, se ha diseñado un proceso que integra la experimentación y la materialización de un trabajo de campo y en el estudio, precedido por una reflexión detallada sobre la configuración del paisaje montañoso. Este procedimiento se ha concebido como homenaje a las travesías realizadas por los primeros

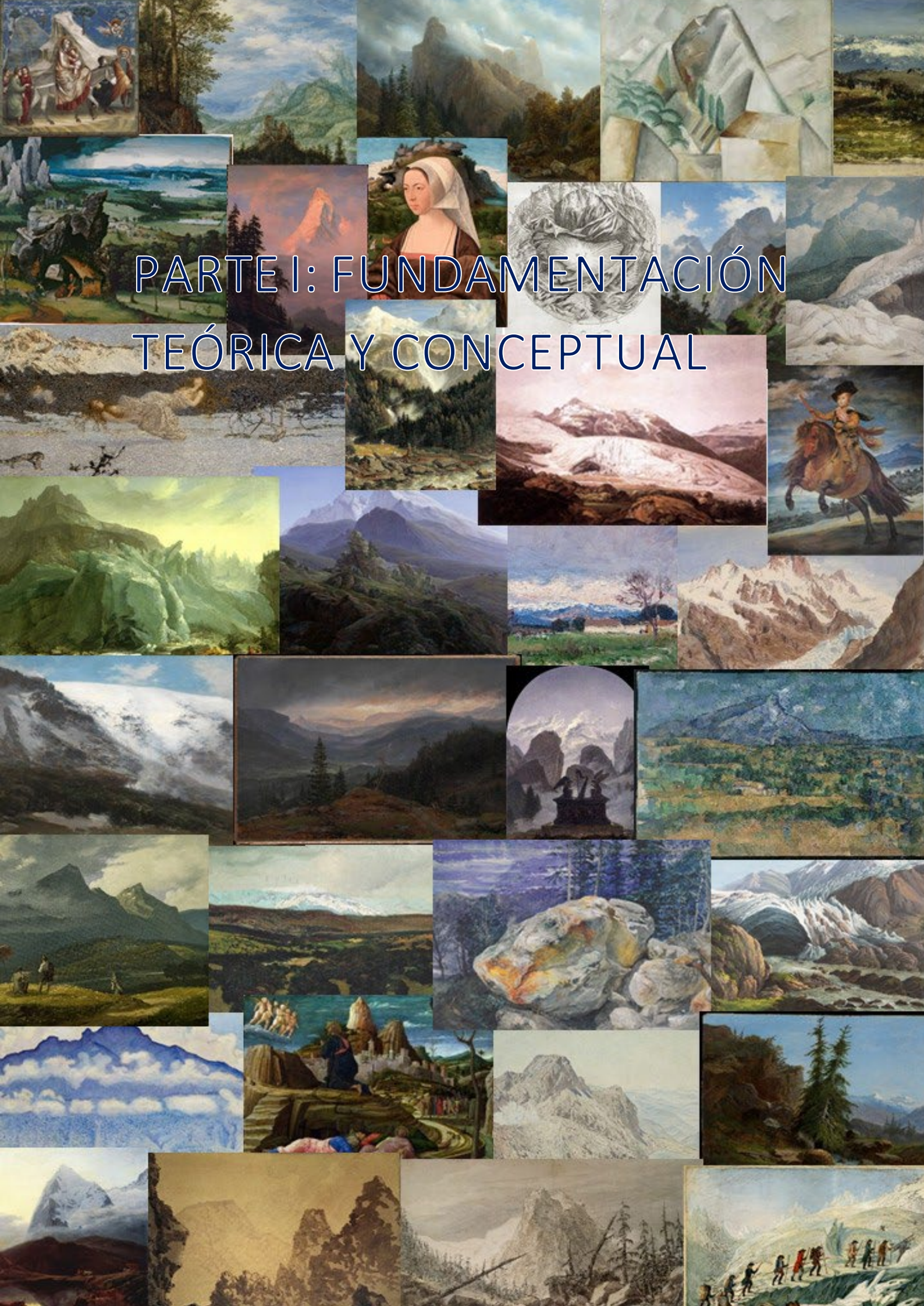
artistas en la región, cuyos viajes tuvieron un impacto significativo en la transformación simbólica del territorio. En esta etapa, se ha llevado a cabo un meticuloso estudio *in situ* de los lugares emblemáticos que marcaron la evolución del paisaje de montaña, incluyendo las cumbres más imponentes, la Vega Granadina y puntos estratégicos en la ciudad, como la Alhambra y sus miradores. Este enfoque permite una conexión directa con las experiencias vividas por los artistas en sus travesías, y sirve como fuente de inspiración para la creación artística.

El resultado de este proceso es la producción de una serie de obras pictóricas que capturan la esencia y la belleza del paisaje montañoso desde una perspectiva personal y poética. Cada obra refleja la interpretación única del autor sobre los paisajes explorados, y constituye una manifestación tangible de su experiencia y su visión del entorno natural. Para llevar a cabo el estudio de campo en esta segunda fase, se ha realizado una exhaustiva revisión mediante guías y mapas, tanto físicos como digitales. Este paisaje abarca una amplia gama de características, desde las altas cumbres de la cordillera hasta la Vega de Granada, pasando por la riqueza cultural y visual de la ciudad de Granada y su famosa Alhambra.

Las altas cumbres de Sierra Nevada, con picos que superan los 3.000 metros de altitud, representan una de las características más distintivas de esta región montañosa. Se han explorado minuciosamente estas elevadas elevaciones, desde las cumbres más emblemáticas hasta los rincones más remotos, para capturar la grandeza y la majestuosidad de este paisaje. La variación en la topografía y la vegetación a lo largo de estas alturas proporciona una riqueza visual y una diversidad de experiencias sensoriales que han sido documentadas y exploradas en detalle.

La Vega de Granada, ubicada a los pies de Sierra Nevada, es otro elemento fundamental del paisaje que ha sido objeto de estudio. Esta extensa llanura fértil es conocida por su tradición agrícola y sus características únicas, como los secaderos de tabaco. Estos secaderos, que se extienden a lo largo de la Vega, ofrecen una vista pintoresca y evocadora que ha sido capturada en las obras pictóricas resultantes de la investigación de campo. El contraste entre los campos verdes y los secaderos de tabaco crea una atmósfera única que refleja la interacción entre la naturaleza y la actividad humana en la región.

La ciudad de Granada, con su rica historia y arquitectura impresionante, ofrece un escenario urbano único para la exploración del paisaje. Se han identificado miradores estratégicos desde los cuales se pueden apreciar vistas panorámicas de Sierra Nevada y su entorno circundante. Estos miradores proporcionan una perspectiva única de la interacción entre la naturaleza y la cultura, y han servido como fuente de inspiración para las representaciones artísticas del paisaje. Finalmente, la Alhambra, el emblemático palacio y fortaleza ubicado en lo alto de la colina de la ciudad, ofrece vistas impresionantes de Sierra Nevada y sus alrededores. La combinación de la arquitectura histórica y los paisajes montañosos crea un paisaje visualmente cautivador que ha sido explorado y documentado en las obras pictóricas resultantes de la investigación.



PARTE I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUAL



Capítulo I

Sierra Nevada: paisaje, cultura y arte en la confluencia de lo natural y lo humano

Sierra Nevada: historia, cultura y ciencia

Nombres a través del tiempo: la evolución histórica

La historia de Sierra Nevada, uno de los conjuntos montañosos más significativos de la península ibérica, se refleja vívidamente en la variedad de nombres que ha recibido a lo largo de los milenios. El primer testimonio escrito que existe sobre Sierra Nevada se debe al geógrafo e historiador griego del siglo I a.C. Estrabón. Está incluido en el libro III de su Geografía dedicado a Iberia, donde refleja «su visión del territorio y de los pueblos que lo habitaban suponía una Bastetania que era esencialmente montañosa, y una percepción de Sierra Nevada integrada en todo el conjunto de las cordilleras penibéticas» (Gozalbes Cravioto, 2009: 50). Estrabón vuelve a tratar de esta extensa concatenación de sistemas montañosos, aunque en este caso le da un nombre preciso la *Orospeda*, una serie de montañas del propio territorio castellano, refiriéndose, posiblemente, a todo el conjunto que parte de las sierras de Alcaraz y Segura-Cazorla, con las montañas de Sierra Nevada y con la Serranía de Ronda (Gozalbes Cravioto, 2009: 52).

Más preciso en la denominación fue Caio Plinio, quien en el siglo I señaló el límite de las provincias Tarraconense y Bética, constituido por lo que hoy es Sierra Nevada y se refería como *mons Solorius* o *Solorio monte*. Esta terminología sería también empleada en el siglo IV por el cosmógrafo Julio Honorio y Rufo Festo Avieno (Gozalbes Cravioto, 2009: 54; Titos Martínez, 2021b: 7). La última mención antigua a Sierra Nevada es ya del siglo VII y pertenece al sabio obispo hispalense Isidoro: «al afirmar que el *monte Solorio*, deriva de *Sol Oriens*, porque brilla el sol en sus cumbres antes que asome por el horizonte; de la misma forma lo llaman los primeros autores islámicos de los que existe noticia» (Titos Martínez, 2003a: 10).

La herencia que recibió la literatura árabe, en cuyos textos y para referirse a Sierra Nevada se utiliza unas veces *Yabal al-Taly*, cuya traducción literal sería Monte de la Nieve, y otras *Yabal Sulayr* o solo *Sulayr*. El primero, es un topónimo árabe plenamente descriptivo el segundo es sencillamente la transcripción al árabe de su antiguo nombre latino *Solorius* o *Mons Solaris*, que en árabe se convertiría en *Sulayr* (Torres Palomo, 1968: 59-60; Titos Martínez 2021a:7). En tiempos de los cristianos comenzaron a llamar a estas montañas *Sierra Solera*, para pasar a denominarla pronto Sierra Nevada, herencia de la otra denominación árabe *Yabal al-Taly*, aunque la nominación tendría aún que competir con otras como *Sierra de la Helada*, a mediados del siglo XVIII en el caso de Antonio Ponz o Lafuente Alcántara (Titos Martínez, 2021b: 8).

Así, los nombres de Sierra Nevada han evolucionado desde *Oróspeda, Solorio* o *Sulayr* hasta llegar a su denominación contemporánea, *Sierra Nevada*. Cada nombre refleja una época y una visión particular de esta imponente cordillera, cuya historia y geografía han sido intrínsecamente ligadas al desarrollo cultural y natural de la región que domina.

Ascendiendo a través de la historia: los verdaderos exploradores de Sierra Nevada

Explorar las alturas de Sierra Nevada invita a una pregunta intrigante: ¿quién fue el primero en alcanzar sus cumbres? Contrario a lo que podría esperarse, la respuesta no se encuentra en un solo individuo con nombre y apellido. En realidad, los verdaderos pioneros de estas montañas fueron los pastores y manzanilleros de localidades como Güéjar, Trevélez, Bérchules, Capileira, Lanjarón y Monachil. Estos hombres y mujeres fueron los primeros en pisar cimas como el Mulhacén, el Veleta, la Alcazaba y el cerro del Caballo, mucho antes de que estos picos fueran oficialmente nombrados. Conocían íntimamente los senderos, barrancos, ventisqueros y precipicios, guiados no por la fama sino por la necesidad y el conocimiento transmitido de generación en generación (Titos Martínez, 1990: 19-20; Titos Martínez, 2021b: 8-9).

Sin embargo, la historia oficial rara vez reconoce a estos habitantes originarios. La capacidad de documentar sus logros ha sido históricamente un privilegio reservado a aquellos que sabían escribir, relegando a los verdaderos descubridores a un segundo plano. Este fenómeno no solo se limita a los hombres, pues incluso en el caso de las mujeres, la primera documentación conocida de una ascensión por una mujer a Sierra Nevada fue escrita por la británica Louisa Tenison en 1850 en su célebre libro *Castilla y Andalucía*, publicado en 1853 a su regreso a Gran Bretaña. Pero mucho antes, mujeres de la Alpujarra ya habían dejado sus huellas en estas montañas sin que quedara registro escrito de sus hazañas (Titos Martínez, 2021b).

Otro grupo fundamental en la historia de Sierra Nevada fueron los neveros. Estos hombres desempeñaron un papel crucial durante los meses de verano, cuando ascendían a las partes más altas de la montaña para recoger nieve que luego vendían en Granada. La nieve no solo servía como refrigerante, sino también como conservante y remedio medicinal, valorada tanto que el rey la había concedido en usufructo a la ciudad de Granada. A pesar de su importancia, el reconocimiento de los neveros es frecuentemente omitido en los relatos históricos, aunque su legado perdura en topónimos como el camino de los Neveros y la fuente de los Neveros. Su negocio perduró hasta la aparición de las primeras fábricas de hielo artificial en el siglo XX, marcando el fin de una era (Titos Martínez, 2014a: 31-32).

La narrativa de Titos Martínez está enriquecida con numerosas fotografías, grabados, pinturas y documentos históricos que proporcionan una visión profunda de la vida y los desafíos de los neveros, así como de la transformación de esta industria a lo largo del tiempo. En ella podemos recoger textos e imágenes históricas de autores como: Washington Irving, Richard Ford, Edmond Bossier, Théophile Gautier, Moritz Willkomm, Frank Pfendler D´Ottensheim o Lady Louisa Tenison, terminando con el ciclo de los viajeros románticos en que Gustavo Doré que inmortaliza «un gitano llamado Ramírez, describiendo Daviller con precisión pictórica» (Titos Martínez, 2014a: 104).

El denominado «camino de los neveros» constituye una ruta histórica que ha persistido a través del tiempo, sirviendo como el sendero más natural y concurrido para acceder a Sierra Nevada desde Granada. Este camino no solo facilitaba la aproximación a las montañas, sino que también, durante los meses de verano, permitía el tránsito hacia la Alpujarra, atravesando el paso de la Carigüela del Veleta, situado a más de tres mil metros de altitud. El recorrido comienza

en el Puente de Sebastiani, conocido también como Puente Verde, y se extiende a lo largo de la avenida de Cervantes. A medida que el camino se adentra en la montaña, pasa por lugares emblemáticos como las Conejeras, los Rebites, y el Contadero. Más adelante, el camino se enriquece con el frescor de la fuente de los Castaños, antes de llegar al Purche. La fuente del Muerto y otra pendiente conocida como la cuesta del Desmayo, en las estribaciones del Dornajo, ofrecen relatos del agotamiento que sufrían aquellos que transitaban esta ruta. Tras superar estas dificultades, el sendero atraviesa las Sabinas y los peñones de San Francisco, donde se puede observar la transición a un paisaje más agreste y montañoso. Finalmente, el camino de los neveros sigue la traza de lo que hoy es la carretera asfaltada hasta llegar al barranco de Cauchiles y, subiendo más, alcanza la cumbre del Veleta (Titos Martínez, 2014b).

Este camino histórico simboliza la conexión entre Granada y Sierra Nevada, mostrando como las antiguas rutas siguen influyendo en la actualidad. Las obras de Darío de Regoyos, *Camino de los Neveros I* y *Camino de los Neveros II* (1911), reflejan el legado cultural de Sierra Nevada, documentando la interacción humana con su geografía y su historia. A través de estas pinturas, Regoyos capta la esencia del paisaje y su impacto en la cultura local, evocando el paso de comerciantes, viajeros y neveros que dieron nombre a esta ruta.

Por otro lado, la Guerra de las Alpujarras, que tuvo lugar en Sierra Nevada durante la rebelión morisca del siglo XVI, inspiró una rica producción literaria. Autores como Diego Hurtado de Mendoza, Ginés Pérez de Hita y Luis Mármol Carvajal describieron los paisajes y costumbres de la región, enfocándose en los aspectos militares y políticos. Estos relatos reflejan cómo el conflicto afectó la vida cotidiana y la interacción entre grupos étnicos. En el siglo XVII, cronistas como Bermúdez de Pedraza y Henríquez de Jorquera profundizaron en los efectos a largo plazo de la rebelión sobre la estructura socioeconómica y cultural de la Alpujarra y Sierra Nevada (Titos Martínez, 1997: 30-36).

En la segunda mitad del siglo XVI, tanto Granada como Sierra Nevada se convirtieron en temas destacados en importantes obras artísticas. Entre ellas, el *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun, un atlas compuesto por seis volúmenes de vistas urbanas (1572-1617), inspirado en el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius (1570). Las ilustraciones fueron grabadas por Franz Hogenberg a partir de los diseños de artistas como Joris Hoefnagel, quienes documentaron paisajes urbanos, destacando Sierra Nevada como imponente telón de fondo desde la Vega, el valle del Genil o el valle del Darro. Otro artista clave fue Anton van den Wyngaerde, pintor y cartógrafo flamenco, quien, bajo el mecenazgo de Felipe II, realizó una extensa colección de vistas topográficas de ciudades españolas, incluyendo Granada y Sierra Nevada. Sus obras se caracterizan por su precisión y sobriedad, capturando la esencia arquitectónica y natural de estos lugares (Calatrava Escobar y Ruiz Morales, 2005; Gámiz Gordo, 2008).

En el siglo XVIII, Sierra Nevada atrajo interés científico gracias a exploraciones de geógrafos y botánicos. La primera descripción detallada del macizo aparece en *Cielo y suelo granadino* (1729-1734) de Francisco Fernández Navarrete, médico de Felipe V, publicada en 1997 por Antonio Gil Albarracín. La obra aborda el cielo, el suelo y los recursos naturales de Granada (Titos Martínez, 2003a: 16; Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 23). Además, Fernández Navarrete fue un destacado dibujante, usando tintas y aguadas en sus composiciones gráficas (Gámiz Gordo, 2008: 157).

La primera ascensión documentada a Sierra Nevada data de 1754, realizada por Antonio Ponz, autor ilustrado conocido por sus relatos de viajes, y es la primera narración del siglo XVIII sobre un viaje a la sierra (Titos Martínez, 1990: 28). Antes de convertirse en objeto de estudio para naturalistas como José Quer, Guillermo Bowles y otros, Ponz destacó la singularidad de Sierra Nevada, cuya ubicación cerca del Mediterráneo ha generado un hábitat único con numerosas especies endémicas. En 1804-1805, Simón de Rojas Clemente estudió su vegetación y realizó mediciones geodésicas, determinando que el Mulhacén, con 3.556 metros, es el pico más alto, superando al Veleta por 77 metros (Titos Martínez, 1990: 49; 2003a: 21). Sus descubrimientos marcaron un hito en la cartografía de la región.

El interés por Sierra Nevada continuó en el tiempo. Edmond Boissier, botánico suizo, residió en Granada en 1837 y publicó en 1845 *Voyage botanique par le Midi de l'Espagne*, obra clave en la botánica del siglo XIX, con doscientas ocho láminas botánicas y un catálogo de mil novecientas especies que trazan la geografía botánica del reino de Granada (Titos Martínez, 2003a: 23). Su reputación atrajo a científicos como Moritz Willkomm, quien visitó Sierra Nevada en varias ocasiones y publicó *Las Sierras de Granada* (1882), una mezcla de recuerdos y guía turística que incluye dibujos artísticos y botánicos de gran precisión (Titos Martínez, 2003a: 25).

En años posteriores, Sierra Nevada siguió siendo un laboratorio al aire libre para científicos alemanes. Entre ellos destaca Richard von Drasche, quien en 1878 publicó el primer análisis geológico global de la sierra, junto a botánicos como Karl Voigt y el geógrafo Johannes Rein, quien la estudió en 1892 (Titos Martínez, 2003a: 44-48). Sus investigaciones hicieron importantes aportes al conocimiento de este paisaje andaluz, consolidando su lugar en la historia científica de la montaña.

Entre 1830 y 1850, el romanticismo se consolida en Europa (Calvo Serraller, 1995a; 1995b: 139). Los numerosos viajeros ingleses y franceses que recorren España generan relatos de viaje característicos del paisajismo romántico, centrados en la descripción de la naturaleza, ciudades y gentes. La nueva valoración de la individualidad, el sentimiento, y las teorías sobre lo pintoresco y lo sublime, fomentan un creciente interés por las culturas exóticas y orientalistas. Granada, con su legado árabe-andalusí, se convierte en una de las zonas que mejor encarna los atractivos de este nuevo concepto de lo oriental (Vicente Galán y Henares Cuéllar, 1995: 35).

El viaje a Granada, con su exotismo y el marcado contraste de su geografía, ocupa un lugar crucial en la imaginación romántica. Bajo esta mirada, la imagen de Granada y la Alhambra no puede separarse del constante contraste con Sierra Nevada y la ciudad. Este triple contraste, que combina la diferenciación morfológica y orográfica con su condición de reliquia histórica, resalta la presencia de la Sierra, cuya altura y nieve crean un choque único entre lo alpino y lo tropical. Para los viajeros románticos, este contraste era una expresión singular de la magnificencia y excepcionalidad de la región (Galera Andreu, 1992: 11-14).

La afluencia de intelectuales, artistas y estudiosos durante esos años fue notable. Principalmente ingleses, franceses y alemanes, estos artistas retrataron Sierra Nevada de manera significativa utilizando técnicas como el grabado, la litografía, el dibujo y la pintura. Entre ellos destacan T. H. S. Bucknall Estcourt, Philibert Joseph Girault de Prangey, David Roberts, John Frederick Lewis, George Vivian, Marius Engalière, Eduard Wodick, Euard Gerhart, Heinrich von Reder, Fritz Bamberger y Franz von Lenbach. Estos artistas capturaron excepcionales vistas desde la montaña, la Vega granadina y diferentes puntos de la ciudad, como

el mirador de San Nicolás o el Jardín de los Adarves, lugares que Joaquín Sorolla reproduciría casi un siglo después (Galera Andreu, 1992; Vicente Galán, 1994; López-Burgos, 1997; Viñes Millet, 1982; Gebauer, 2000; Titos Martínez, 2003a; Titos Martínez y Piñar Samos, 2009; Cornejo Nieto, 2015; Moreno Torres, 2016).

Granada se convirtió en el epicentro de las peregrinaciones de artistas y viajeros, un lugar donde la línea entre realidad e invención se desdibujaba, atrayendo a muchos que deseaban pasar allí el resto de sus días. Entre los pioneros británicos que escalaron sus montañas destacan Sir Arthur de Capell Brooke, Samuel Cook, Richard Ford, Georges Dennis, William George Clark, Louisa Tenison y el sueco Engron Lundgren, junto a los franceses Charles Didier, Théophile Gautier y Alejandro Dumas. Este último visitó Granada en 1846 y escribió la novela *El bandido de Sierra Nevada*, publicada en 1853. En 1862, Gustavo Doré, junto con Charles Davillier, exploró Sierra Nevada y la Alpujarra, dejando una serie de valiosos dibujos de su viaje (Titos Martínez, 2003a: 26-31).

Estos viajeros extranjeros documentaron la belleza y los desafíos de Sierra Nevada mucho antes de que los autores locales comenzaran a apreciar las cualidades naturales y literarias de la montaña. No fue hasta finales del siglo XIX cuando escritores españoles de Guadix, como Torcuato Tárrago y Mateos y Pedro Antonio de Alarcón, empezaron a describir su majestuosidad. Tárrago y Mateos publicó varias ediciones de su novela de aventuras *A doce mil pies de altura* a partir de 1872, mientras que Alarcón, en 1874, publicó *La Alpujarra*, donde resaltó las excepcionales condiciones de visibilidad en Sierra Nevada, que, aunque esporádicas, magnificaban la grandeza del lugar (Titos Martínez, 2003a: 32-33).

La conexión científica entre Sierra Nevada y el mundo se consolidó en 1879 con la unión geodésica entre Europa y África, utilizando como referencia la cima del Mulhacén. Esta operación, dirigida por el coronel Carlos Ibáñez de Ibero, implicó más de un mes de observaciones para captar los destellos de luz desde África, permitiendo avances en el estudio de la forma y dimensiones de la Tierra, además de establecer la altura exacta del Mulhacén en 3.481 metros (Titos Martínez, 2003a: 33). Este logro dejó como legado el camino de ascenso al Mulhacén y las construcciones que han servido tanto de ermita para la Virgen de las Nieves como de refugio para montañeros.

A partir de 1882, la relación de Granada con Sierra Nevada experimentó una transformación significativa. Ese año marcó un punto de inflexión cuando la sociedad El Fomento de las Artes, bajo la dirección de Indalecio Ventura Sabatel, pionero del montañismo granadino, organizó una expedición a la sierra (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 46). Sabatel no solo pretendía explorar la montaña, sino además abrirla al turismo, promoviendo la construcción de senderos y albergues, formando guías y elaborando mapas. La excursión, que contó con más de veinte participantes, incluyó al alemán Máximo Hertting, cuyo relato, titulado *Sierra Nevada. Impresiones de un viajero alemán*, fue ampliamente difundido en *El Defensor de Granada* (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 51).

Seis años después, en 1888, Luis de Rute, ingeniero de caminos y miembro de la Institución Libre de Enseñanza, realizó una extensa excursión por Sierra Nevada. Rute compartió los conocimientos adquiridos a través de la publicación de su diario, artículos y conferencias, reflejando el enfoque educativo del montañismo impulsado por la Institución. Esta labor divulgativa fue clave para cimentar el «arranque del montañismo granadino» (Titos Martínez y

Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 59), que cobró fuerza en la década de 1890, gracias al apoyo del Centro Artístico y Literario de Granada. En 1891, este centro, bajo la dirección de Valentín Barrecheguren y Alberto Álvarez de Cienfuegos, organizó su primera excursión oficial a Sierra Nevada, iniciando una tradición que se consolidaría en los años posteriores. Fruto de estas expediciones fueron publicaciones como *La Suiza Andaluza* de Diego Marín y Elías Pelayo (1894 y 1895), que jugaron un papel crucial en el renacimiento del interés por el montañismo en la región (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 66).

En 1898, tras el cierre del Centro Artístico, surgió la sociedad *Diez Amigos Limited*, una de las primeras y más duraderas asociaciones montañeras de España. Esta sociedad mantuvo vivo el interés por el montañismo en Sierra Nevada, organizando expediciones que atrajeron a participantes locales e internacionales. Destacó el pintor José Ruiz de Almodóvar, quien, entre 1898 y 1913, retrató la sierra desde dentro y plasmó paisajes del interior de la montaña, dejando también escritos sobre sus impresiones de los ventisqueros, lagunas y las cumbres nevadas (Fernández Lacomba, 2007: 97; Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 218).

La culminación de esta época dorada del montañismo granadino llegó con la creación de la *Sociedad Sierra Nevada* en 1912 por iniciativa del gobernador civil Benito del Campo y Otero (Titos Martínez, 1990: 373), tras una exitosa ascensión al Mulhacén. Esta sociedad jugó un papel decisivo en la construcción de infraestructuras como carreteras y albergues, incluido el primer y notable albergue montañero de los Llanos de Otero o de las Cúpulas inaugurado en 1915 (Titos Martínez, 2014b: 61), que facilitó el acceso y la seguridad en la Sierra, abriendo nuevas posibilidades para el montañismo y el turismo deportivo.

A principios del siglo XX, la construcción del tranvía de Sierra Nevada (Titos Martínez, 1995) y el desarrollo de una carretera que permitía el acceso en coche hasta el pico del Veleta, junto con la construcción de un lujoso hotel y otros albergues, consolidaron a Sierra Nevada como un destino privilegiado para el montañismo y otros deportes de montaña (Titos Martínez, 2014b: 57-60). Estas iniciativas transformaron definitivamente la relación de Granada con su emblemática sierra, marcando el inicio de una era de acceso y disfrute sin precedentes para entusiastas de la montaña y turistas de toda España y más allá.

Características geológicas y la diversidad vegetal de Sierra Nevada

Geología de Sierra Nevada: una montaña joven

Sierra Nevada se erige como un majestuoso macizo montañoso que se extiende de oeste a este, delineando la frontera entre las provincias españolas de Granada y Almería. Este imponente accidente geográfico, cuya fisonomía es inconfundible, se eleva majestuosamente entre extensas llanuras y está enmarcado por caudalosos ríos: el Guadalfeo y el Andarax al sur, y el río Nacimiento al norte flanqueando las extensas llanuras de Guadix y la Vega de Granada. Situada en la latitud norte de 37 grados, Sierra Nevada se encuentra a menos de 35 kilómetros de las costas del mar Mediterráneo. Su impresionante altitud alberga notables picos, entre los que destacan el Mulhacén, con sus imponentes 3.479 metros; el Veleta, que se alza a 3.396

metros; y el Alcazaba, majestuosamente erguido a 3.369 metros sobre el nivel del mar. Estos forman parte de las cinco cumbres más elevadas de la península ibérica. Estas imponentes cumbres se suceden a lo largo de una línea que va desde el Picón de Jérez hasta el Cerro del Caballo, trazando una ruta conocida como la «Integral de Sierra Nevada», que ofrece a los intrépidos aventureros la posibilidad de recorrer unos cuarenta kilómetros y ascender la mayoría de estos emblemáticos picos, siguiendo los itinerarios que mejor se ajusten a sus preferencias (Ortega Vinuesa y Pelua García, 2012).

Sierra Nevada, catalogada como una montaña de formación relativamente reciente, emergió en el período del Mioceno, hace aproximadamente 15 millones de años (Ma), ascendiendo desde lo más profundo de un ancestral lecho marino. Este proceso de elevación fue el resultado de una considerable deformación de las rocas subyacentes. La intensificación de este proceso tuvo lugar hace unos 10 Ma, cuando grandes cantidades de conglomerados, erosionados del emergente macizo montañoso, se depositaron entre los sedimentos marinos de las cuencas circundantes, formadas posteriormente a la orogenia. A medida que Sierra Nevada se alzaba, estos materiales se integraban en la periferia del relieve montañoso. Sin embargo, las rocas encontradas en las cimas de Sierra Nevada tienen una antigüedad mucho mayor, datadas principalmente en el Paleozoico (entre 540 y 250 Ma) y el Mesozoico (entre 250 y 66 Ma), e incluyendo formaciones de rocas magmáticas. Estas rocas experimentaron cambios significativos debido a procesos de metamorfismo y deformaciones tectónicas durante la Orogenia Alpina, que se inició antes del Cenozoico (hace más de 66 Ma) y continuó hasta los primeros tiempos del Mioceno (entre 20 y 15 Ma) (Gómez Ortiz, 2002; Martín-Martín et al., 2008; Martín Algarra, 2021).

Estructura tectónica

La Sierra Nevada es una formación montañosa de compleja estructura tectónica, emergida durante el Mioceno, hace aproximadamente 15 Ma. Esta cadena montañosa representa un notable ejemplo de un gran pliegue antiforme, cuya cresta principal se extiende a lo largo de la sierra. El pliegue tiene una orientación predominante ENE-OSO, con flancos que inclinan hacia el norte y el sur. Sin embargo, su complejidad va más allá de un simple anticlinal, ya que comprende varias unidades tectónicas superpuestas, evidenciando un proceso geológico marcado por cabalgamientos y desplazamientos de sedimentos desde su lugar de origen. Estos procesos han dado lugar a la superposición de materiales geológicos antiguos sobre formaciones más recientes. La interacción entre las diversas capas geológicas en Sierra Nevada también se manifiesta a través de fallas normales, especialmente visibles entre las localidades de Padul y Nigüelas, y en la carretera que conecta Granada con la sierra. Estas fallas, relacionadas con la actividad sísmica reciente, señalan el contacto entre las capas del Mioceno y las rocas subyacentes más antiguas. A nivel geológico, bajo el Mioceno se encuentran dolomías y calizas marmorizadas que descansan sobre cuarcitas y filitas plateadas, pertenecientes al Triásico (250-200 Ma). Estas formaciones forman parte del Complejo Alpujárride, estructurado en tres niveles de conjuntos cabalgantes: Inferior, Intermedio y Superior. Lugares como los Cahorros o la Higuera muestran claramente cómo los esquistos oscuros del Paleozoico, metamorfizados a alta temperatura y presión, se superponen a dolomías del Triásico Superior, que han experimentado un metamorfismo de menor intensidad. Estas estructuras conforman la orla de relieves de la media montaña y se encuentran estratigráficamente sobre filitas del Triásico antiguo,

recubriendo a su vez carbonatos del Triásico Medio-Superior. Este complejo de superposiciones tectónicas complejas es característico de la región, evidente desde Lanjarón hasta Laujar de Andarax. Bajo el Complejo Alpujárride, se halla el Complejo Nevado-Filábride, que constituye las altas cumbres de Sierra Nevada. Este complejo está compuesto exclusivamente por rocas metamórficas, como esquistos, cuarcitas, calcoesquistos y mármoles, derivados de antiguos sedimentos arcilloso-arenosos, margosos y carbonatados. Además, incluye lentejones de anfibolitas, eclogitas y serpentinitas, así como gneises derivados de granitos y rocas volcánicas ácidas. Las formaciones Nevado-Filábrides se organizan en dos conjuntos litotectónicos principales: el conjunto del Veleta y el conjunto del Mulhacén, cada uno con características litológicas distintivas que reflejan la diversidad geológica de Sierra Nevada (Gómez Ortiz, 2002; Martín-Martín et al, 2008; Martín Algarra, 2021).

Características, edad y modo de formación de las rocas

Las rocas más antiguas de Sierra Nevada se caracterizan principalmente por esquistos de tonalidad oscura, casi negra, con una textura fina que ocasionalmente muestra pequeños granates incrustados. Estos esquistos se originan a partir de sedimentos ricos en materia orgánica que, durante el proceso de metamorfismo, se transformaron en grafito. Aunque no contienen fósiles, rocas similares encontradas en áreas cercanas, como la Sierra de Baza, han proporcionado conodontos con una antigüedad de aproximadamente 320 Ma, indicando su formación en entornos marinos abiertos. En las zonas más elevadas de Sierra Nevada, las cuarcitas son comunes, creando características geomorfológicas notables como los tajos en la cara sur del Picacho o los Peñones de San Francisco. Estas cuarcitas suelen estar atravesadas por venas de cuarzo que contienen minerales de hierro y cobre, como siderita, pirita, calcopirita y magnetita, acompañados a menudo por barita, minerales que históricamente han sido objeto de explotación en las Minas de la Estrella. Por otro lado, el conjunto del Mulhacén alberga esquistos negros paleozoicos que forman las cumbres más altas, como el Mulhacén y la Alcazaba, entre otros. Estos esquistos presentan minerales de mayor tamaño, como andalucita en forma de cruz, cloritoide de forma romboidal, granate y estaurolita, a veces dispuestos en la característica cruz de San Andrés. Estos minerales se formaron durante un episodio metamórfico de temperatura media-alta y baja presión asociado con la Orogenia Varisca, que también implicó la fusión parcial del material rocoso, generando pequeños cuerpos graníticos hace aproximadamente 300 millones de años, como los que se encuentran en el Prado del Cebollar frente a Capileira. Sin embargo, estas rocas fueron significativamente alteradas por la posterior Orogenia Alpina, que transformó sus minerales pre-Alpinos. Dentro del conjunto del Mulhacén, también se encuentran rocas mucho más recientes, como esquistos claros, metabasitas, cuarcitas y mármoles, visibles en el Puntal de la Caldera y en las caras norte del Mulhacén y la Alcazaba, así como peridotitas serpentinizadas del Cerro del Almirez. Estas formaciones reflejan una secuencia continua de deposición de sedimentos desde ambientes continentales hasta marinos durante la transición del Paleozoico al Mesozoico, destacando por su diversidad mineralógica y su importancia geológica (Gómez Ortiz, 2002; Martín-Martín et al., 2008; Martín Algarra, 2021).

Transformaciones de las rocas durante la orogenia alpina

Durante el periodo final del Mesozoico, específicamente en el Cretácico, la región de Sierra Nevada experimentó un proceso geológico crucial con el inicio del cierre de la cuenca de sedimentación. Este fenómeno estuvo estrechamente ligado a la dinámica global de la tectónica de placas. La convergencia de la placa africana hacia Europa y la península Ibérica, revirtiendo un alejamiento previo que se había iniciado en el Paleozoico, generó una significativa compresión de las cuencas oceánicas previamente abiertas. Esta compresión culminó en la subducción de la litosfera delgada y densa del conjunto de Mulhacén, arrastrando tanto el sustrato rocoso básico y ultrabásico como los sedimentos que se encontraban encima, desplazándolos bajo los terrenos Alpujárrides y el Complejo Maláguide, actualmente erosionados en la región de Sierra Nevada. Este desplazamiento tectónico forzó a la litosfera del Mulhacén a sumergirse a profundidades considerables, alcanzando entre 30 y 50 kilómetros, donde las condiciones de alta presión y temperatura moderada transformaron las rocas básicas en eclogitas y posteriormente en anfibolitas a medida que disminuía la presión. Simultáneamente, los sedimentos experimentaron un metamorfismo intenso, transformándose en esquistos, gneises, cuarcitas, calcoesquistos y mármoles, cada uno exhibiendo una diversidad mineralógica que refleja las condiciones metamórficas específicas a las que fueron expuestos. La deformación dúctil característica de los procesos a gran profundidad facilitó el plegamiento y desarrollo de foliación en las rocas de Sierra Nevada. Esta estructura, conocida como esquistosidad en el caso de los esquistos, se manifestó a través de la disposición en superficies planas, emergiendo por la reorientación y formación de nuevos minerales laminares, como las micas, resultado directo de la intensa deformación y el metamorfismo asociado. Sobre la zona de subducción, en los terrenos alpujárrides, se observó igualmente una intensa deformación, aunque las características litológicas distintas y una menor profundidad dieron lugar a formas de deformación más frágiles. Esto es evidente en las dolomías del Trevenque, las cuales, debido a la erosión, se desintegran en formaciones arenosas. Además, el cierre de las cuencas indujo un fenómeno de cabalgamiento tectónico que llevó a la superposición de sucesiones estratigráficas previamente adyacentes, generando láminas cabalgantes que se extendieron decenas de kilómetros desde el sureste hacia el noroeste. Así, las rocas que hoy se observan en el Trevenque, Alayos y otras áreas, se depositaron originalmente a cientos de kilómetros de su ubicación actual, reflejando la dinámica y la transformación histórica de esta impresionante región montañosa (Gómez Ortiz, 2002; Martín-Martín et al, 2008; Martín Algarra, 2021).

Relieve y glaciarismo en Sierra Nevada

Hacia el final del Mioceno Inferior, aproximadamente entre 15 y 20 Ma, las rocas de Sierra Nevada colisionaron con la placa de Iberia, provocando la deformación de los sedimentos depositados en su margen meridional, correspondientes a las Zonas Externas Béticas. Esta colisión inició la superposición del conjunto del Mulhacén sobre el del Veleta y desencadenó el abombamiento antiforme de la estructura tectónica subyacente. Durante este proceso, las unidades alpujárrides, situadas más arriba en la secuencia estratigráfica, experimentaron desplazamientos significativos hacia el oeste y suroeste, así como hacia el norte y sur, reflejando su adaptación a las nuevas condiciones estructurales. Los primeros indicios de la formación de relieves significativos en Sierra Nevada se remontan a hace unos 10 Ma. Previamente, durante

este periodo geológico, se depositaron arenas calcáreas y conglomerados ricos en moluscos, algas rojas, briozoos, balánidos y foraminíferos, evidenciando un ambiente marino de plataforma somera y dinámica. Estos sedimentos son visibles en la actualidad en localidades como la presa de Canales o el pueblo de Quéntar. La progresión hacia arriba en la columna estratigráfica muestra una transición a margas de ambientes más profundos y tranquilos, un testimonio de los cambios ambientales y climáticos que Sierra Nevada ha experimentado. Con la retirada del mar hace aproximadamente 7-8 Ma, el levantamiento continuo de Sierra Nevada y los procesos erosivos asociados comenzaron a modelar el paisaje actual. Los grandes abanicos aluviales que se formaron al borde de las cuencas continentales son evidentes en áreas entre Cenes y Pinos Genil, así como en las trincheras de la carretera de la costa entre el Padul y el río Dúrcal. Estos conglomerados, intercalados con paleosuelos rojos, indican períodos climáticos más cálidos y húmedos que los actuales. Durante el Plioceno y el Pleistoceno, se formó el conglomerado de la Alhambra, cuyos clastos y bloques son notablemente más redondeados que los de los conglomerados más antiguos, reflejando un reciclado de sedimentos que sufrieron dos ciclos de erosión, transporte y depósito. Esta reelaboración de materiales no solo remodeló el paisaje, sino que también concentró minerales más densos, como el oro, explotado en la región desde tiempos romanos. El relieve actual de Sierra Nevada, marcado por su abruptez y las altas cumbres, es el resultado de intensos procesos de erosión fluvial seguidos por glaciaciones durante el Cuaternario. Estas glaciaciones dejaron una huella profunda en el paisaje, formando circos, aristas, picos y valles en «u», que hoy día albergan lagunas rodeadas por morrenas terminales. Los depósitos en estas lagunas constituyen un archivo excepcional de los cambios ambientales a lo largo del tiempo, registrados precisamente con técnicas como la datación por radiocarbono, que revelan variaciones climáticas, incendios forestales, y la evolución de la actividad humana en el entorno de Sierra Nevada. Este panorama geológico y climático de Sierra Nevada ofrece una cápsula del tiempo sobre la historia natural de la región, a la par que provee un laboratorio natural invaluable para estudios de geología, clima y biología (Gómez Ortiz, 2002; Martín-Martín et al, 2008; Martín Algarra, 2021).

El Picacho del Veleta

El pico del Veleta, junto con su corral, constituye uno de los enclaves más emblemáticos y visitados de Sierra Nevada, destacando por su belleza, así como por su valor científico. Esta área es particularmente relevante en estudios geomorfológicos y glaciológicos. El Corral del Veleta se encuentra en la base de la alta pared del picacho y es un lugar donde aún se pueden observar procesos geomórficos periglaciares, como la formación de glaciares rocosos y figuras geométricas en la superficie. Estos fenómenos proporcionan datos valiosos para entender la dinámica reciente del paisaje de esta región montañosa. El picacho, situado a 3.396 metros sobre el nivel del mar, forma parte de la estructura anticlinal de Sierra Nevada y se proyecta hacia el norte. Desde su cima, se ofrece una vista panorámica excepcional que abarca extensas áreas de la sierra y más allá, hasta la costa granadina. Durante las glaciaciones del Cuaternario, el Picacho del Veleta sirvió como un punto central para la acumulación de hielo en los circos glaciares de su alrededor, como el propio Corral del Veleta y otros adyacentes. El Corral del Veleta es especialmente interesante desde el punto de vista geomorfológico. Hasta principios del siglo XX, albergó los últimos vestigios de los glaciares de Sierra Nevada, y durante la Pequeña

Edad del Hielo fue el sitio de un glaciar, lo que lo convierte en un testimonio crucial del pasado glaciar de la región (Gómez Ortiz, 2002: 24).

Esta combinación de elevación, historia geológica y procesos geomorfológicos activos hace del Picacho del Veleta y su corral puntos de interés crucial para el turismo y para la comunidad científica. En conjunto, Sierra Nevada no solo es un refugio de características glaciares sino también un espacio de interacción dinámica entre sus formas geológicas y el clima, lo que contribuye a un paisaje único y diverso en su estructura geológica.

Evolución florística y procesos geológicos en Sierra Nevada

La Sierra Nevada representa un excepcional mosaico de biodiversidad vegetal, cuyo origen y desarrollo se han visto influenciados por una serie de procesos geológicos y climáticos a lo largo de su extensa historia. Desde su emergencia en el Oligoceno, el macizo de Sierra Nevada ha sido escenario de una sucesión continua de floras y comunidades vegetales de diversas procedencias. Inicialmente, durante el Oligoceno y cuando Sierra Nevada aún formaba parte del extremo oriental de la placa ibérica, su flora estaba compuesta principalmente por elementos arctoterciarios provenientes de latitudes septentrionales de Europa. Esta flora, adaptada a condiciones más frías, encontró un refugio ideal en las alturas del emergente macizo montañoso, lo que explica la presencia actual de ciertos táxones en la alta montaña. Con el advenimiento del Mioceno, el clima global comenzó a experimentar una tendencia hacia la aridificación y el enfriamiento. Este cambio climático tuvo profundas repercusiones en la flora de la región, provocando la extinción de numerosas especies de la flora paleotropical de Iberia. Como consecuencia, se produjo una sustitución gradual por especies adaptadas a climas más fríos y secos, lo que se evidencia en la predominancia actual de floras arctoterciarias en la vegetación de la alta montaña de Sierra Nevada. Durante el Mioceno, el sureste peninsular experimentó un enriquecimiento de su flora con la llegada de elementos sabanoides, mientras que los bosques siempreverdes y semideciduos quedaron confinados a áreas con mayor disponibilidad de agua. A lo largo de la costa y en zonas de lagunas salobres, los manglares encontraron un hábitat favorable. El evento de la crisis salina del Messiniense, caracterizado por la desecación parcial del Mediterráneo, jugó un papel crucial al promover la formación de corredores terrestres que facilitaron la migración de especies desde áreas iranoturánicas y saharo-síndicas hacia Iberia. Esta migración contribuyó significativamente a la diversificación de la flora regional. La apertura del estrecho de Gibraltar en el Plioceno marcó la consolidación del clima mediterráneo, con sus características estacionales definidas. Este clima favoreció el desarrollo de una vegetación similar a la actual en estructura y composición, dominada por especies adaptadas a las estaciones marcadas y la sequedad estival. Finalmente, el Cuaternario fue testigo de la alternancia de períodos glaciales e interglaciales que, al proporcionar refugios temporales para diversas especies durante las épocas más frías, permitió la preservación de los táxones arctoterciarios y la extinción gradual de los últimos representantes de la flora paleotropical. El Holoceno, con su tendencia hacia un clima más cálido y húmedo, ha visto la expansión de los bosques de frondosas, especialmente de especies del género *Quercus*, que han ocupado grandes extensiones anteriormente dominadas por otras formaciones vegetales. La riqueza y variedad de la flora de Sierra Nevada refleja una larga historia de adaptaciones y transformaciones en respuesta a los cambios climáticos y geológicos, subrayando la complejidad

de los procesos que modelan la biodiversidad de este emblemático macizo montañoso (Alba-Sánchez et al, 2019: 67).

Geobotánica de Sierra Nevada

Sierra Nevada se erige como la cumbre preeminente de las Cordilleras Béticas, destacando no solo por su elevación, que supera los 1.000 metros respecto a las máximas alturas del resto del sistema montañoso, sino también por su riqueza biológica. Esta diversidad biológica es especialmente notable en sus laderas y sierras secundarias, convirtiéndola en un reservorio crucial de biodiversidad dentro de la península ibérica. La singularidad de Sierra Nevada se debe a una confluencia de factores geográficos y ambientales. Su elevada altitud y la variabilidad de sus sustratos geológicos, junto con la influencia predominante del clima mediterráneo, han forjado un paisaje donde la flora y la vegetación son los principales exponentes de su riqueza ambiental. Este espacio alberga 2.232 especies vegetales y cerca de 200 comunidades o asociaciones vegetales, destacando la presencia de más de 100 especies y unas 40 comunidades endémicas, particularmente en las zonas de alta montaña. Estos números subrayan la diversidad de Sierra Nevada, a la vez que su estatus como un centro crítico de biodiversidad vegetal. La complejidad climática y geológica de Sierra Nevada se refleja en sus patrones de precipitación y temperatura, que, junto con la presencia de sustratos específicos como dolomías y rocas ultrabásicas, contribuyen a una notable diversidad de tipos de vegetación. La región se caracteriza por más de treinta tipos de vegetación potencial, cada uno adaptado a condiciones climáticas y edáficas particulares. Estos tipos de vegetación forman teselas, áreas geográficas homogéneas en términos de precipitación, temperatura y sustrato, donde cada una sostiene comunidades de plantas que incluyen tanto la vegetación clímax como comunidades seriales secundarias.

Históricamente, Sierra Nevada ha sido objeto de estudios geobotánicos significativos, con pioneros como Clemente y Boissier, quienes delinearon zonas geográfico-botánicas y regiones de vegetación basadas en gradientes altitudinales y de vegetación. Actualmente, la clasificación se ha refinado en conceptos de pisos bioclimáticos, que describen tramos caracterizados por valores específicos de temperatura y precipitación. En Sierra Nevada se distinguen hasta cinco termotipos, desde el termomediterráneo hasta el crioromediterráneo, y cinco ombrotipos, desde condiciones áridas hasta húmedas, aunque los tipos seco y subhúmedo son los más prevalentes (Molero Mesa, 2021).

Sierra Nevada es un reflejo de la historia geológica y climática de la región, así como un laboratorio viviente para el estudio de la adaptación vegetal a condiciones medioambientales diversas y cambiantes. Su rica biodiversidad y la compleja interacción de factores geológicos y climáticos hacen de esta área un foco invaluable de estudios ecológicos y de conservación.

Desde mediados del siglo XVIII hasta la actualidad, Sierra Nevada ha sido un destino predilecto para numerosos botánicos, debido a su rica y variada flora. Esta región se distingue como el centro de diversidad vegetal más significativo de la región mediterránea occidental. Con un catálogo que incluye aproximadamente 2.100 especies de plantas vasculares, Sierra Nevada alberga casi el 30 % de la flora de la península ibérica, aunque sólo representa el 0.4 % de su territorio. Este porcentaje es aún más impresionante considerando que comprende el 7 % de la flora de la Región Mediterránea, ocupando menos del 0.01 % de su superficie. Además, la

singularidad de la flora de Sierra Nevada no radica únicamente en la cantidad de especies, sino en la alta proporción de plantas endémicas. Actualmente, se conocen más de ochenta especies vegetales exclusivas de esta área, constituyendo entre el 30 y 40 % de la vegetación en las zonas más altas del macizo. Esta proporción se incrementa hasta el 80 % en hábitats específicos como los cascajares y tajos rocosos, destacando la exclusividad de la flora en comparación con la suma de especies endémicas de varios países europeos como Austria, Dinamarca, Suecia, Polonia, Alemania, Reino Unido y Bélgica (Blanca, 2002: 27).

Las adaptaciones de la flora a las variadas condiciones ambientales de Sierra Nevada son un claro reflejo de la interacción entre vegetación y altitud. A medida que se asciende en la montaña, se observan cambios significativos en la temperatura, precipitación, fuerza del viento, evaporación, duración de la capa de nieve y radiación solar, lo que conduce a una diversidad de formas de vida vegetal notablemente adaptadas a sus nichos específicos. En Sierra Nevada, esta adaptación se manifiesta en una zonación vertical distintiva. Las zonas más bajas, conocidas como el piso *termomediterráneo*, albergan especies adaptadas a climas cálidos y escasez de heladas, típicamente mediterráneas, y se encuentran predominantemente en la vertiente sur de la montaña, en las Alpujarras bajas. Entre las especies representativas de este piso se incluyen el algarrobo (*Ceratonia siliqua*), los naranjos (*Citrus spp*.), y otras plantas como el tomillo andaluz (*Tymbra capitata*) y la zarzaparrilla (*Smilax aspera*). Estas especies coexisten con cultivos tradicionales y otras plantas naturalizadas como la chumbera (*Opuntia ficus-indica*) y la pita (*Agave americana*), que se han adaptado bien a las condiciones locales. A medida que se incrementa la altitud, las condiciones se vuelven más severas, similar a las encontradas en latitudes árticas, dando lugar a comunidades de plantas que pueden soportar condiciones extremas. Esto resulta en una diversidad florística que es rica y única, destacando a Sierra Nevada como un centro de diversidad vegetal crítico en la Región Mediterránea occidental. Con cinco de los seis pisos de vegetación reconocidos en esta región, Sierra Nevada ofrece un laboratorio natural para el estudio de la adaptación y la biodiversidad vegetal (Blanca, 2002: 28).

En el piso *mesomediterráneo*, los bosques de encinas (*Quercus rotundifolia*) predominan, representando el ecosistema mediterráneo clásico, con inviernos suaves, aunque con heladas ocasionales, y veranos secos y calurosos que duran de dos a cuatro meses. Esta estación seca coincide con altas temperaturas, aumentando la evapotranspiración y sometiendo a las plantas a una notable escasez de agua. Aunque algunas especies del piso mesomediterráneo se extienden hasta el *termomediterráneo*, es en este nivel donde se encuentran la mayoría, incluyendo especies como el pino carrasco (*Pinus halepensis)* y la coscoja (*Quercus coccifera*). Las adaptaciones de las plantas a este entorno desafiante son evidentes, especialmente en su resistencia al estrés hídrico estival. Las especies xerófitas, que dominan este piso, muestran adaptaciones como hojas esclerófilas, pequeñas, duras y con una cutícula gruesa que minimiza la pérdida de agua. Los estomas de estas plantas están adaptados para reducir la transpiración, y frecuentemente se encuentran hundidos en cavidades o cubiertos por pelos, como en la encina y el acebuche (*Olea europaea var. sylvestris*), lo que ayuda a mantener la humedad cerca de la superficie de la hoja. Muchas de estas plantas también presentan hojas con bordes curvados hacia abajo para proteger los estomas y una coloración pálida que refleja la radiación solar, minimizando el sobrecalentamiento. Algunos ejemplos incluyen el romero (*Rosmarinus officinalis*) y la jarilla (*Cistus clusii*). Además, ciertas especies xerófitas tienen la capacidad de almacenar agua en sus tejidos durante los breves períodos de lluvia, como las

suculentas, o han modificado sus hojas en espinas para reducir la superficie transpiradora y disuadir a los herbívoros, un rasgo notable en la chumbera (*Opuntia ficus-indica*) (Blanca, 2002: 28-29).

El piso supramediterráneo de Sierra Nevada, situado en la media montaña, se caracteriza por un clima donde el déficit hídrico del verano se ve atenuado gracias a mayores precipitaciones y la frecuente presencia de nieblas, lo cual reduce la evaporación. Esto transforma el clima de este nivel, donde el frío se convierte en el factor limitante más que la sequía estival. En este entorno, la vegetación predominante es la de hoja caduca, adaptada para perder sus hojas en otoño y entrar en reposo durante el invierno, reanudando su crecimiento en primavera. Este piso no se caracteriza por un cinturón continuo de bosques caducifolios debido a la sequedad estival que aún persiste, limitando su expansión a zonas específicamente húmedas y sombrías como la vereda de la Estrella y los barrancos de Monachil y Genil, además de áreas elevadas de las Alpujarras donde las condiciones de humedad y niebla son más frecuentes. Durante la primavera, estos bosques rebrotan, dotando al paisaje de un vibrante verde claro que oscurece en el verano, cuando la actividad vegetativa alcanza su apogeo. En otoño, estas mismas montañas se transforman con tonos amarillos, ocres, dorados y marrones a medida que las hojas se desprenden de los árboles. Entre las especies representativas de este piso se encuentran el roble melojo (*Quercus pyrenaica),* diversos tipos de mostajos y arces, cerezos silvestres, y la madreselva arbórea. También se hallan algunas especies perennes como el pino negral y el resinero, y otras como el tejo y el quejigo, este último semicaduco, evidenciando adaptaciones al frío de la región (Blanca, 2002: 29-30).

El piso *oromediterráneo* de Sierra Nevada se distingue por sus condiciones ambientales extremas, que influyen notablemente en las adaptaciones vegetales presentes. En este nivel, predominan las especies no arbóreas, con excepciones como el pino silvestre (*Pinus sylvestris*), que resiste bien el frío con su follaje acicular. La nieve, un elemento clave en este ecosistema, no solo afecta la duración del período vegetativo activo de las plantas por su persistencia, sino que modifica también físicamente la vegetación debido a su peso y la acción abrasiva de las ventiscas. A pesar de estos desafíos, la nieve también juega un papel protector al mitigar los efectos del frío y la desecación, y proveer agua durante su deshielo, lo cual es crucial para la supervivencia de la flora en este piso. Bajo la superficie de la nieve, las temperaturas son menos severas, permitiendo que algunas especies puedan sobrevivir y florecer bajo estas condiciones. La flora predominante en este piso incluye especies adaptadas a estas condiciones severas, como plantas pulviniformes y hemicriptófitos, cuyas estructuras compactas y formas de cojín minimizan la pérdida de calor y protegen del viento y la radiación solar intensa. Estas adaptaciones son ejemplos de cómo la vida vegetal en Sierra Nevada ha evolucionado para optimizar su supervivencia y reproducción en un ambiente que impone límites significativos debido a la nieve y las bajas temperaturas. Entre las especies representativas de este entorno se encuentran el enebro de montaña (*Juniperus communis subsp. alpina*) y la sabina rastrera (*Juniperus sabina*), así como una variedad de piornos y otras plantas adaptadas que conforman un paisaje único adaptado a las duras condiciones del piso *oromediterráneo*. Estas plantas no solo sobreviven, sino que forman un ecosistema robusto que resiste las fluctuaciones extremas del clima en Sierra Nevada (Blanca, 2002: 30).

En el piso *crioromediterráneo* de Sierra Nevada, conocido también como «desierto de frío» por su apariencia desoladora desde las alturas, las condiciones extremas definen el ciclo

de vida de las plantas adaptadas a este entorno. La persistencia de la nieve durante siete a diez meses al año restringe severamente el período activo de crecimiento vegetativo. En este paisaje, la nieve no solo desafía la supervivencia de las plantas por su peso y acción abrasiva durante las ventiscas, sino que además juega un papel crucial al actuar como aislante contra el frío extremo y al proporcionar humedad durante el deshielo. La flora adaptada a estas condiciones incluye hemicriptófitos que encuentran refugio entre las rocas o desafían las condiciones abiertas y ventosas en canchales y crestas rocosas. Las estrategias de polinización son rápidas y eficientes, utilizando el viento predominante o adaptándose para atraer a los pocos insectos disponibles mediante flores vistosas y coloridas. Plantas como la genciana de los Alpes (*Gentiana alpina*) invierten una cantidad considerable de energía en el desarrollo de flores grandes para maximizar sus posibilidades de reproducción en un período vegetativo acortado. Este piso alberga una diversidad notable de especies endémicas, que alcanzan concentraciones de biodiversidad excepcionales en condiciones específicas como los canchales, donde pueden representar hasta el 80 % de la flora local. Especies como la manzanilla real (*Artemisia granatensis*), la zamárraga (*Erigeron frigidus*), y la violeta de Sierra Nevada (*Viola crassiuscula*) son ejemplos de esta rica biodiversidad adaptada. Además, en ciertos microhábitats donde la acumulación de agua del deshielo es más probable, como en los «borreguiles», se desarrollan prados ricos en especies vegetales que pueden almacenar agua y soportar las condiciones secas una vez que el agua superficial ha desaparecido. Estos prados, favorecidos por la acumulación de agua debido a la suavidad de las pendientes o su cercanía a arroyuelos y lagunas, proporcionan un alivio crucial a la sequía impuesta por las duras condiciones climáticas. En estos espacios, la vegetación es exuberante y diversa, destacando las gramíneas como el cervuno (*Nardus stricta*) y diversas especies de Festuca, como *F. iberica* y *F. frigida*. Además, la flora incluye *Agrostis nevadensis* y varias especies de cárices (*Carex spp.*), que son típicas de ambientes húmedos y fríos. Entre las plantas más notables se encuentran también las gencianas, como *Gentiana sierrae* y *G. alpina*, conocidas por sus brillantes flores azules que son un espectáculo visual en el paisaje alpino. Las saxifragas, como *Saxifraga stellaris*, y los ranúnculos, como *Ranunculus acetosellifolius*, añaden diversidad a estos prados con sus peculiares formas y adaptaciones a las condiciones de alta montaña. La presencia de la campanita de los borreguiles (*Campanula herminii*) y la verónica (*Veronica turbicola*) agrega más color y textura a estos ricos tapices vegetales. Los «borreguiles» son cruciales para la biodiversidad de Sierra Nevada, a la vez que son indicativos de las intrincadas adaptaciones de las plantas a ambientes extremos, donde la capacidad para aprovechar períodos breves de agua líquida determina la supervivencia. Estas áreas verdes, rodeadas de terrenos áridos y rocosos, proporcionan un estudio fascinante sobre la resiliencia y la adaptabilidad de la flora alpina (Blanca, 2002: 31).

Las aguas de Sierra Nevada

Fuentes y agua como recurso

El macizo de Sierra Nevada, con una extensión de unos 2.000 km², es crucial para la hidrología del sur de España, proporcionando aproximadamente 750 hectómetros cúbicos de agua al año. El 65 % de su superficie drena hacia la Cuenca Hidrográfica del Sur y el 35 % hacia

la del Guadalquivir, con un predominio de recursos hídricos superficiales debido a la impermeabilidad del terreno. Las precipitaciones sólidas, principalmente nieve acumulada por encima de los 2.000 metros, son esenciales para el ciclo hidrológico, aportando un 30 % del caudal en la vertiente occidental durante el deshielo, que ocurre entre abril y julio. En contraste, el deshielo en la vertiente oriental es más temprano, entre febrero y abril.

La cantidad de precipitación varía según la altitud, con las cumbres recibiendo hasta 1.300 mm anuales, mientras que las zonas más bajas del sector oriental apenas alcanzan los 500 mm. Históricamente, el agua se regulaba mediante acequias, y actualmente, se complementa con embalses y técnicas tradicionales como los careos, que mejoran la recarga de manantiales.

Sierra Nevada también destaca por la calidad de sus aguas, tanto superficiales como subterráneas, algunas de ellas mineromedicinales. Las aguas de Lanjarón y las ferruginosas de Fuente Agria en Pórtugos y Sonsoles en Pampaneira son especialmente valoradas por sus propiedades medicinales y su uso en balnearios y embotelladoras (Martín-Martín et al., 2008: 34)

Lagunas y ríos

Lagunas y ríos de Sierra Nevada son elementos clave en su dinámica hidrológica y paisajística, alimentados principalmente por la fusión de nieve, precipitaciones y aportes subterráneos. Las primeras formaciones acuáticas, como las lagunas glaciares, borreguiles y chancales, se encuentran a más de 2.600 metros de altitud, siendo vestigios de la última era glacial. En la vertiente occidental del macizo se han identificado setenta y cuatro lagunas, muchas de ellas protegidas dentro del Parque Nacional debido a su valor ambiental y científico. Estas lagunas, en su mayoría pequeñas y poco profundas, son temporales, aunque algunas cuentan con emisarios permanentes (Castillo, 2021).

Distribuidas entre el pico del Caballo y el picón de Jérez, las lagunas cubren un área aproximada de 100 km², destacando el valle de Trevélez por albergar el mayor número. La laguna del Corral, a 3.086 metros, es la más elevada, mientras que lagunas como las de Lavaderos de la Reina y Carnero se encuentran entre las más bajas, con altitudes cercanas a los 2.600 metros. Las lagunas más grandes, como la Caldera (25.000 m²) y la Larga (22.000 m²), tienen una superficie media de 3.000 m², con cuencas vertientes modestas de 230.000 m². La profundidad de las principales lagunas, estimada entre 10 y 15 metros, es insuficiente para generar termoclinas, como ocurre en los lagos de los Pirineos o Alpes. La mayoría son de origen glaciar y de circo, con emisarios temporales, excepto unas pocas que mantienen flujo constante en verano (Castillo, 2009: 23-25; Castillo, 2013: 33-36).

Este análisis destaca la singularidad de las lagunas de Sierra Nevada, enfatizando su importancia tanto desde una perspectiva ambiental como paisajística, y su protección dentro del Parque Nacional subraya su valor ecológico y científico. Las lagunas y lagunillos más importantes de Sierra Nevada se enumeran a continuación por valles (Castillo, 2009: 26-27; Castillo, 2013: 37):

- Valle del Dílar: 1. Laguna-embalse de las Yeguas (de Dílar/ de los Borreguiles), 2-10. Lagunillos de la Virgen y de la Ermita (de Dílar/ de la Virgen), 11. Lagunillo Misterioso (del Cartujo/ del Carnero), 12. Laguna del Carnero, 13. Laguna de la Mula (del Carnero).

- Valle del Genil: 14. Lagunillo del San Juan, 15. Laguna del Corral (de los Corrales/ del Guarnón), 16. Lagunillo del Corral, 17-18. Lagunillos del Valdeinfierno (del Cardeal), 19-20. Lagunas Larga y de la Gabata (lagunilla de Laguna Larga/ la Chica), 21-22. Lagunillos de Juego de Bolos (del Mulhacén), 23. Laguna de la Mosca (del Mulhacén/ del Genil), 24. Lagunillo de la Atalaya, 25. Laguna de los Lavaderos de la Reina (del Trigo/ de Covatillas), 26. Lagunillo de los Lavaderos de la Reina (de Covatillas).

- Valle del Trevélez: 27. Laguna de Peñón Negro, 28. Lagunillo de Peñón Negro (de Chorreras Negras), 29. Laguna Hondera (de Siete Lagunas), 30. Lagunillo del Borreguil (de Siete Lagunas), 31. Laguna del Borreguil (de Siete Lagunas), 32. Lagunillo del Tanto (de Siete Lagunas), 33. Lagunillo Altero (de la Cueva) (de Siete Lagunas), 34. Laguna Altera (de Siete Lagunas), 35. Lagunillo de Tajos Coloraos (de Siete Lagunas), 36. Laguna del Tajos Coloraos (de la Cornisa) (de Siete Lagunas), 37. Laguna de la Loma de Culo Perro (de los Colores) (de Siete Lagunas), 38-39. Lagunillos del Goterón, 40-42. Lagunas de las Calderetas (de Calvache), 43. Laguna de Vacares (de Bacares), 44. Laguna de la Mojonera, 45-46. Lagunillos de Juntillas, 47. Chancales de Juntillas, 48. Laguna de Juntillas, 49. Laguna del Puerto de Trevélez (del Horcajo/ de Cerro Pelado) (fuera del mapa).

- Valle del Poqueira: 50. Laguna de Aguas Verdes (del Veleta/ del Picacho/ de los Vasares del Veleta/Verde), 51. Charca del Veleta (lagunillo del Veleta/ de los Vasares), 52-53. Lagunillos del Púlpito (de los Raspones/ de los Vasares/ del Veleta), 54. Laguna de las Cabras, 55. Lagunillo de Río Seco (de la Estrella), 56-57. Lagunas de Río Seco y Baja de Río Seco, 58. Laguna de la Caldera, 59-60. Laguna de la Caldereta y lagunillo de la Calderilla, 61. Laguna del Maiano (de la Lobera), 62. Lagunillo del Majano.

- Valle del Lanjarón: 63. Laguna de Lanjarón (de Baró/ de las Tres Puertas), 64. Lagunillo de Lanjarón, 5. Lagunillo de Charca Pala, 66-69. Charcas de Taios Altos (de Peñón Colorao), 70. Laguna de Tajos Altos (de Peñón Colorao/ de Bolaños), 71. Laguna Cuadrada (de las Tres Puertas/ de las Puertas), 72. Laguna de Najera, 73. Laguna del Caballo.

- Valle del Dúrcal: 74. Lagunillo del Puesto del Cura (de los Nacimientos/ del Cabrero).

Los ríos que nacen en los circos glaciares de Sierra Nevada son los más caudalosos del macizo, alimentados principalmente por el deshielo primaveral. A pesar de las diferencias regionales, todos comparten características comunes: cursos de agua de alta pendiente, con caudales mínimos en invierno y máximos durante el deshielo. Sus aguas, puras y desmineralizadas, fluyen desde las montañas esquistosas hacia cañones en la orla carbonatada, destacando lugares como los Cahorros del río Monachil y el desfiladero de los Alayos por su belleza escénica.

En las cuencas orientales, de menor altitud y precipitación, los ríos son más modestos, con deshielos tempranos y menos intensos. En contraste, en el sector occidental, los ríos son

más caudalosos, siendo el Genil el más importante, seguido del Poqueira y el Trevélez (Castillo, 2021).

Sierra Nevada es una fuente vital de recursos hídricos, esenciales para la biodiversidad y las comunidades humanas. La gestión sostenible de estos recursos es crucial para garantizar su preservación para futuras generaciones, contribuyendo al equilibrio entre la riqueza natural y el entorno cultural de la región.

La diversidad paisajística de Sierra Nevada entre la naturaleza y la intervención humana

La variedad de paisajes en Sierra Nevada

La diversidad paisajística de Sierra Nevada es el resultado de una compleja interacción entre las características naturales del macizo y las transformaciones realizadas por las civilizaciones que lo han habitado a lo largo del tiempo. Estos paisajes, organizados en diversas tipologías, reflejan una relación dinámica entre los elementos naturales y las intervenciones humanas, y constituyen un registro invaluable de esa interacción. El estudio de estos paisajes es fundamental para comprender y preservar tanto el entorno natural como su evolución histórica (Jiménez Olivencia, 1991; 2021).

Jiménez Olivencia (1991; 2021) subraya la relevancia de los paisajes culturales en la vertiente sur de Sierra Nevada, especialmente en la comarca de la Alpujarra, donde los sistemas agroforestales predominan. Estos paisajes, configurados por técnicas agrícolas y de gestión forestal de origen árabe-medieval, son ejemplos vivos de la adaptación humana al entorno. Su evolución está profundamente vinculada a las prácticas agrarias y arquitectónicas tradicionales, que han modelado el paisaje actual. En la actualidad, el turismo ejerce una influencia significativa en la valoración y conservación de estos paisajes, planteando tanto oportunidades como retos en términos de sostenibilidad y preservación de la identidad cultural de la región (Jiménez Olivencia, 2021).

Sierra Nevada, con su imponente relieve, diversidad ecológica y variedad de sustratos rocosos, se presenta como un mosaico paisajístico extraordinario. Cada valle, cumbre y llanura narra una historia ecológica singular, esculpida por factores naturales y también por siglos de intervención humana. Elementos como las terrazas de cultivo, acequias y senderos reflejan una profunda transformación del entorno natural, en la que la actividad humana ha dejado una huella duradera. Esta interacción entre naturaleza y cultura ha dado lugar a la formación de dieciocho unidades paisajísticas, clasificadas en cinco grandes categorías (Jiménez Olivencia, 1991: 23; 2021).

Unidades de paisaje

La alta montaña de Sierra Nevada, entre los 2.000 y 3.482 metros (Mulhacén), constituye un escenario dinámico y variado. A partir de los 2.700 metros, se observan crestas, circos glaciares, lagunas y bloques erráticos, configurando un paisaje vigoroso con contrastes entre

hielo y agua. Las cimas presentan una compleja composición visual, marcada por colores fríos y una topografía escarpada. A menor altitud, el paisaje oromediterráneo ofrece lomas, arroyos y barrancos con vegetación característica como borreguiles y piornos, cuya floración primaveral contrasta con la aridez circundante y las amplias vistas panorámicas hacia el Mediterráneo y los Llanos del Marquesado (Jiménez Olivencia, 2021).

Por debajo de los 2.000 metros, los valles occidentales, desde el río Aguas Blancas hasta el Torrente de Nigüelas, destacan por ecosistemas exuberantes alimentados por precipitaciones. Las terrazas de regadío con castaños, nogales y cerezos generan un dinámico juego de luces y sombras, enriquecido por los contrastes estacionales. Este entorno combina barrancos, gargantas y el impacto humano en el paisaje, como en el Trevenque y los Alayos de Dílar, subrayando su importancia estética y la necesidad de conservación (Jiménez Olivencia, 2021).

En las laderas meridionales, los paisajes alpujarreños combinan terrazas agrícolas heredadas del sistema de riego islámico con barrancos y suaves relieves interfluviales. Las acequias y el «careo» crean patrones visuales únicos, mientras los castaños, nogales y olivos añaden una rica paleta cromática que varía estacionalmente. Los pueblos alpujarreños, con sus arquitecturas tradicionales, aportan un contraste humano al paisaje, mientras que los pinares y bosques de encinas y robles en las zonas altas ofrecen un espectáculo visual en otoño, realzando la interacción entre tradición y naturaleza (Jiménez Olivencia, 2021).

La vertiente norte, entre los 850 y los 2.000 metros, se caracteriza por pinares y campos agrícolas que se transforman estacionalmente, creando un mosaico de texturas y colores. Espacios como la Dehesa del Camarate destacan en otoño con tonalidades vibrantes. La intervisibilidad entre la montaña y el llano amplía las perspectivas panorámicas, mientras elementos patrimoniales como el Castillo de La Calahorra y las vegas de castaños añaden valor histórico al paisaje (Jiménez Olivencia, 2021).

El extremo oriental, de clima semiárido, presenta paisajes moldeados por precipitaciones esporádicas. Los tonos terrosos de las ramblas y barrancos contrastan con los cultivos de olivos, almendros y viñedos, que reflejan la adaptación al entorno árido. La flora autóctona, como el esparto y la retama, junto a las vegas estrechas, crea un fuerte contraste visual entre agua y tierra. Este paisaje mediterráneo, marcado por la resiliencia, ofrece un escenario único donde convergen belleza y dureza, invitando al artista a explorar la interacción entre luz, formas y colores (Jiménez Olivencia, 2021).

Metodologías de observación del paisaje en Sierra Nevada

La tesis doctoral *Observatorios de Paisaje en Espacios Naturales Protegidos: Implementación en el Espacio Natural de Sierra Nevada* de Andrés Caballero Calvo, dirigida por Yolanda Jiménez Olivencia, desarrolla una metodología para el monitoreo del paisaje en áreas protegidas. El proyecto culmina en la creación de un Observatorio de Paisaje en Sierra Nevada, que registra cambios mediante una red de puntos de observación periódica, basándose principalmente en fotografía terrestre, técnica con raíces en el siglo XIX.

El estudio identifica y cartografía unidades operativas de paisaje a través de fotointerpretación y análisis prospectivos basados en documentos de planificación, incorporando la participación comunitaria para garantizar implicación local. Esta investigación aporta tanto al ámbito académico como a la gestión y conservación del paisaje, proporcionando un marco útil para mi proyecto al vincular el análisis paisajístico con técnicas artísticas.

Sectores de paisaje

Las *Cumbres Occidentales* de Sierra Nevada, situadas por encima de los 2.000 metros, exhiben una notable diversidad bioclimática, abarcando las zonas Oro y Crioromediterráneas. Estas cumbres se distinguen por su impresionante morfología glacial, que incluye valles y circos formados por procesos glaciares. La vegetación, adaptada a condiciones extremas, cuenta con especies resistentes como el *Pinus uncinata,* que prospera hasta los 2.500 metros. En esta área también destacan la estación de esquí, Pradollano, así como otras infraestructuras gestionadas por Cetursa (Caballero Calvo, 2015: 155-161). Este sector ofrece un escenario dramático de contrastes extremos, donde la roca y el hielo coexisten, creando una sinfonía visual de violetas, blancos puros y grises sombríos.

Las *Cumbres Orientales* se distinguen notablemente de sus contrapartes occidentales en términos de paisaje y condiciones climáticas, alcanzando una altitud máxima de 2.748 metros en el pico de San Juan. En estas cumbres, la vegetación y la geología son indicativas de un ambiente predominantemente Oromediterráneo, con una influencia glacial menos marcada y un clima más seco debido a la transición atlántico-mediterránea (Caballero Calvo, 2015: 161-163). Con altitudes menos pronunciadas y pendientes más suaves, estas cumbres despliegan un lienzo de verdes intensos y tonos terrosos, donde los pinares se entremezclan con sabinares y enebrales, creando un mosaico que captura la diversidad y la transición del paisaje.

El *Extremo Oriental* de Sierra Nevada se distingue por un clima notablemente más árido en comparación con el resto de la cordillera, influenciado por los vientos de levante que traen aire seco y cálido. En esta zona, la vegetación está dominada por formaciones xerofíticas como tomillares y romerales, mientras que la agricultura se concentra en cultivos terrazados diseñados para adaptarse a las condiciones áridas (Caballero Calvo, 2015: 163-166). Este clima semidesértico convierte a este sector en un fascinante estudio de formas y tonalidades áridas. Los tonos terrosos de las plantas xerofíticas y los matices ocres de las cárcavas componen una paleta de colores limitada pero intensamente rica en texturas.

La *Vertiente Norte* de Sierra Nevada abarca la cara norte de la montaña, ofreciendo una rica diversidad de pisos bioclimáticos y una amalgama de comunidades vegetales que reflejan un claro gradiente climático y ecológico. Aunque la repoblación con coníferas ha modificado parte del paisaje, áreas como la Dehesa del Camarate siguen siendo ejemplos destacados de rica biodiversidad (Caballero Calvo, 2015: 167-171). El verdor de los pinares de repoblación contrasta con los vibrantes colores otoñales de los bosques caducifolios en la Dehesa del Camarate. Este sector proporciona el escenario perfecto para capturar la transición de las estaciones y la interacción dinámica de la luz con la diversidad vegetal.

El *Sector Calcáreo*, dominado por calizas y dolomías, exhibe un paisaje de tipo «alpino» caracterizado por su topografía agreste y la erosión activa que limita la formación de suelos

profundos. Como resultado, la vegetación climácica es escasa, predominando los encinares sobre los materiales calcáreos (Caballero Calvo, 2015: 171-174). Este relieve abrupto y marcado crea un paisaje de fuertes contrastes, donde predominan los blancos brillantes y los grises intensos. Este sector ofrece una fascinante exploración de la luz y la sombra, planteando un desafío para los artistas que buscan capturar la dureza y la belleza cruda de este terreno singular.

La *Alpujarra Occidental*, marcada por un clima más influenciado por el Atlántico que por el Mediterráneo, se distingue por su rica biodiversidad y un paisaje agrícola profundamente transformado por sistemas de terrazas y acequias que denotan una adaptación meticulosa al entorno natural (Caballero Calvo, 2015: 175-179). La diversidad de tonos verdes en las terrazas agrícolas y los castañares ilustra vívidamente la interacción entre el ser humano y la naturaleza. Este sector ofrece una oportunidad única para relatar historias de tradición y transformación, utilizando el intenso verdor y las texturas variadas de los cultivos como metáforas de vida y resistencia.

La *Alpujarra Oriental*, notablemente más seca y cálida que su contraparte occidental, enfrenta significativos desafíos de desertificación y erosión. En esta región, la agricultura se sustenta principalmente en cultivos de secano, como olivos y almendros, que están bien adaptados a las condiciones áridas (Caballero Calvo, 2015: 179-182). Los paisajes, dominados por pinares y matorrales xerófilos, reflejan un entorno más áspero. La paleta de colores en esta área es predominantemente de tonos secos y polvorientos, ofreciendo un lienzo ideal para explorar temas de adaptación y resiliencia ante condiciones adversas.

Paisaje y protección

El Espacio Natural Sierra Nevada, compuesto por un Parque Nacional y un Parque Natural, cubre aproximadamente 172.000 hectáreas y se extiende por sesenta municipios en Almería y Granada. Está regulado por el marco normativo del Decreto 238/2011 del Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía, que articula el Plan de Ordenación de Recursos Naturales y los Planes Rectores de Uso y Gestión[1]. Estos planes facilitan una zonificación que integra los principios de desarrollo sostenible y conservación. Históricamente, desde finales del siglo XIX, las áreas protegidas como Sierra Nevada han sido fundamentales para la conservación de la naturaleza, evolucionando desde la salvaguarda de las maravillas naturales hasta abordar el cambio climático y proteger ecosistemas vulnerables. El Congreso Mundial de Parques de 2014 en Sídney destacó la importancia de la interacción entre parques, personas y el planeta en este contexto[2]. Reconocida como Reserva de la Biosfera por la UNESCO y parte de la Red Natura 2000 desde 1986, Sierra Nevada es célebre por su rica biodiversidad y un modelo de gestión que armoniza la conservación con el progreso socioeconómico. La gestión del espacio se organiza en

[1] Junta de Andalucía. (2011). *Decreto 238/2011, de 12 de julio, por el que se establece la ordenación y gestión de Sierra Nevada*. Recuperado de https://www.juntadeandalucia.es.

[2] Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico (MITECO). (s.f.). *Publicaciones. Letra M*. Recuperado de https://www.miteco.gob.es; Parques Nacionales Naturales de Colombia. (s.f.). *El Congreso Mundial de Parques de la UICN 2014 inició en Sydney*. Recuperado de https://old.parquesnacionales.gov.co/portal/es/el-congreso-mundial-de-parques-de-la-uicn-2014-inicio-en-sydney/.

tres pilares fundamentales: la participación social, la colaboración interinstitucional y la transferencia de conocimiento científico, con el Consejo de Participación y la Carta Europea de Turismo Sostenible como instrumentos clave en la gobernanza del territorio, promoviendo un turismo que respeta y realza el patrimonio natural y cultural. Los retos contemporáneos de Sierra Nevada incluyen el cambio global y la presión para adaptar las prácticas de gestión a nuevas realidades ambientales, buscando fortalecer la resiliencia ecológica y equilibrar la conservación con usos productivos del territorio. Además, se promueve la participación comunitaria en los beneficios derivados de la conservación, enfrentando desafíos como la despoblación y la transformación económica. Sierra Nevada sirve de modelo de cómo las áreas protegidas pueden adaptarse a los desafíos modernos, funcionando como laboratorios de sostenibilidad y ejemplos de conservación, investigación y educación ambiental en el Antropoceno (Sánchez Gutiérrez, 2019: 11-18; 2021).

En términos de biodiversidad, Sierra Nevada destaca como un epicentro de biodiversidad en el Mediterráneo, con más de 150 comunidades vegetales y 2.354 especies de flora, representando el 32 % de la flora vascular española. Este santuario ecológico fomenta la conservación a través de iniciativas como el Plan de Conservación y Recuperación de Especies y la actividad de dos jardines botánicos, esenciales tanto para la educación como para la conservación activa de la biodiversidad. La región también sostiene una rica diversidad faunística, incluyendo 297 especies de vertebrados y aproximadamente 18.000 invertebrados, con esfuerzos conservacionistas abarcando desde la protección de aves rapaces hasta mamíferos carnívoros. Los esfuerzos de gestión forestal están centrados en la naturalización de pinares y la preservación de vegetación autóctona, enfrentando desafíos como incendios, plagas y enfermedades mediante prácticas sostenibles y adaptativas definidas por los Planes de Ordenación de los Recursos Naturales (Henares Civantos, 2020; 2021).

La gestión del Espacio Natural de Sierra Nevada integra la conservación ambiental con el desarrollo socioeconómico y el uso público, asegurando la sostenibilidad de las actividades en la región y la protección de su riqueza natural y cultural, estableciendo un equilibrio entre la conservación y el acceso público, modelando así un turismo sostenible y una gestión ambiental integrada que sirve como referente en la gestión de espacios naturales (Lara López, 2021).

Desde mediados del siglo XX, la intervención humana ha transformado los ecosistemas globales a un ritmo sin precedentes, impactando negativamente el equilibrio ecológico y los servicios ecosistémicos vitales para el bienestar humano y el desarrollo sostenible. Sierra Nevada, como destacado ecosistema montañoso mediterráneo, no solo contribuye a la biodiversidad y conservación natural, sino que también mejora las condiciones socioeconómicas de las comunidades locales. Sus ecosistemas ofrecen servicios esenciales de abastecimiento, regulación y culturales, jugando un rol crucial en la regulación del ciclo hidrológico y la captura de carbono, además de fomentar la polinización y el control biológico de plagas, esenciales para la agricultura sostenible. Además, Sierra Nevada es un centro para el turismo y la educación ambiental, fortaleciendo la conexión cultural con la naturaleza. Este enfoque multifuncional subraya la importancia de una gestión adaptativa que proteja sus ecosistemas en un contexto global cambiante, asegurando que continúen proporcionando servicios críticos para la humanidad (Cabello Piñar, 2021).

El término «Cambio Global» encapsula las profundas transformaciones antropogénicas que afectan la estructura y la funcionalidad del planeta, instigando a su vez iniciativas internacionales enfocadas en su estudio y vigilancia. En este contexto, Sierra Nevada se erige no solo como un bastión de biodiversidad y patrimonio natural, sino también como un núcleo esencial de investigación. Los estudios sobre las repercusiones del cambio global en sus ecosistemas son numerosos y destacados, siendo el *Observatorio de Cambio Global Sierra Nevada: metodologías de seguimiento* (Aspizua et al., 2012) un referente significativo que proporciona un análisis exhaustivo de las técnicas de seguimiento ambiental aplicadas en la región. Dichos esfuerzos de monitoreo son cruciales para la recolección de datos esenciales sobre los impactos del cambio global, ofreciendo una plataforma sólida para la toma de decisiones orientadas a la gestión adaptativa y la conservación. El abanico de protocolos implementados por el Observatorio aborda desde la climatología hasta la biodiversidad, incluyendo la monitorización de la salud de los ecosistemas acuáticos y especies particulares de flora y fauna. Las metodologías empleadas abarcan desde la teledetección y modelización climática hasta el análisis de series históricas de vegetación mediante ortofotografías y documentos arcaicos, pasando por estudios paleoecológicos que reconstruyen la historia ambiental de Sierra Nevada.

Además, el estudio *La huella del cambio global en Sierra Nevada: Retos para la conservación* (Zamora et al., 2015) explora el impacto del cambio climático y otros desafíos ambientales en la región. Este análisis detallado incluye aspectos diversos como la vegetación, fauna, cambios en el uso del suelo y los recursos hídricos, evaluando su evolución y proyectando su futuro en términos de adaptabilidad y resiliencia ecológica. Este informe no solo resalta la relevancia de Sierra Nevada como área protegida y punto crítico de biodiversidad en el contexto mediterráneo, sino también su función como laboratorio natural para la investigación de los efectos del cambio global. Esto facilita el desarrollo de estrategias de conservación adaptativas que integran el conocimiento científico con la gestión del área protegida, fomentando prácticas sostenibles y la participación comunitaria. Este enfoque holístico es vital para asegurar la conservación de sus ecosistemas únicos frente a los desafíos del cambio climático y otras presiones ambientales. Sierra Nevada, además, sirve de modelo para otras regiones en como los sistemas naturales pueden ser vigilados y administrados de manera efectiva bajo el paradigma del cambio global.

Por lo tanto, la gestión conservacionista contemporánea exige un enfoque más dinámico y adaptativo, extendiendo los límites tradicionales de la administración para responder de manera efectiva a las variaciones ambientales. Sierra Nevada opera como un observatorio de cambio global, utilizando sus gradientes altitudinales para evaluar la sensibilidad ambiental y experimentar con nuevas estrategias de conservación y gestión que tienen aplicabilidad a nivel mundial (Zamora Rodríguez, 2021).

La Integral y otras rutas sobre Sierra Nevada

Guías de montaña

La evolución de las guías de montaña de Sierra Nevada se remonta a 1923 con la publicación de la *Guía Alpina de Sierra Nevada* (Rojas y Fernández Durán, 1996) por el director de excursiones de la «Sociedad Sierra Nevada» Rafael María de Rojas. Esta obra pionera, una de las primeras en su género, proporcionó cinco itinerarios detallados, recomendaciones sobre equipo necesario y datos geográficos que, aunque no siempre precisos, establecieron un fundamento sólido para futuras exploraciones en esta región montañosa de España. La influencia de Rojas en el desarrollo del montañismo local ha sido decisiva y duradera.

En 1931, D. Fidel Fernández amplió considerablemente el conocimiento sobre la región con su obra *Sierra Nevada*, narrando su expedición minuciosa desde Granada hasta la Alpujarra en seis partes: De Granada al Veleta, El Picacho del Veleta, Las Crestas de la Divisoria, El Mulhacén, De Mulhacén a Cerro Chullo y El Regreso (Fernández Martínez y Fernández Rubio, 1992). Este relato, que abarca la mayoría de las cumbres de la cordillera penibética, ofreció una perspectiva rica y evocadora del macizo, enriqueciendo enormemente el patrimonio cultural y natural de Sierra Nevada.

Avanzando en el tiempo, otras figuras contribuyeron significativamente a esta literatura montañera. Notablemente, en 1971, la obra *Sierra Nevada* del Padre Ferrer se convirtió en un texto referencial al ser declarada de Interés Nacional por el Ministerio de Turismo de España, consolidando a Sierra Nevada como un destino montañista de primera categoría.

En 1963 y posteriormente en 1987, *Sierra Nevada, guía montañera* de Pablo Bueno, publicada por la Universidad de Granada, se distinguió por su descripción de sesenta y cinco itinerarios. Este manual no solo sirve como una guía práctica para los excursionistas, sino que igualmente invita a los lectores a sumergirse en las majestuosas alturas de la sierra, guiándoles por sus múltiples paisajes y cimas.

Por otro lado, la publicación de 1983, *Sierra Nevada Inédita* de Aurelio del Castillo y Antonio Castillo, destacó por su meticulosa descripción de itinerarios alpinos, así como también por su apasionado llamado a la conservación de estos espacios naturales únicos.

El libro *Los tresmiles de Sierra Nevada y otras excursiones de un día* de Ortega y Pelua (2012) marcó un hito por su enfoque innovador y práctico. Diferenciándose de otras guías, este texto se especializa en cómo alcanzar las cimas de los veintinueve tresmiles de la región, todos accesibles en excursiones diurnas, sin necesidad de pernoctar en el camino.

Más recientemente, *Disfrutar por los caminos de Sierra Nevada. Guía de recorridos* de Muñoz Iranzo y Cuartero Zueco (Volúmenes I y II, 2015 y 2017), ha aportado una visión moderna y exhaustiva sobre las rutas de senderismo de la región. Estas guías conducen a los montañeros por caminos únicos y menos transitados, a la par que valoran el uso de topónimos tradicionales y comparten experiencias personales y relatos de los habitantes locales, enriqueciendo significativamente la experiencia de sus lectores.

Finalmente, la labor divulgativa realizada por la Junta de Andalucía y los Parques Natural y Nacional de Sierra Nevada ha sido esencial. Desde su fundación hace más de tres décadas, estas entidades han publicado numerosas guías y documentos que han promovido activamente la exploración y comprensión de esta impresionante joya natural, ayudando a que tanto los residentes como los visitantes puedan disfrutar plenamente de las maravillas que este paisaje montañoso ofrece.

Sierra Nevada del Padre Ferrer

La obra *Sierra Nevada* del Padre Ferrer, publicada en 1971 y declarada de Interés Nacional por el Ministerio de Turismo[3], es fundamental para comprender el desarrollo del montañismo y el turismo de montaña en España, particularmente en la región de Sierra Nevada. En un contexto de creciente interés por las actividades al aire libre durante las décadas de 1960 y 1970, este libro llegó en un momento clave, convirtiéndose en una de las primeras guías exhaustivas sobre la región. Con su enfoque detallado en la geografía, flora, fauna y rutas de senderismo, llenó un vacío en la literatura especializada.

El libro abarca una amplia variedad de temas, desde la geología hasta la botánica y zoología, proporcionando no solo un conocimiento profundo de la montaña, sino también consejos prácticos para los excursionistas. Esto lo convirtió en un recurso imprescindible para montañistas y para académicos. La designación de *Sierra Nevada* como obra de Interés Nacional refleja su valor recreativo, educativo y cultural, consolidando su importancia en la documentación y preservación del conocimiento sobre uno de los ecosistemas más diversos y ricos de España.

Además, *Sierra Nevada* del Padre Ferrer desempeñó un papel crucial en la promoción de la conciencia ambiental en una época en la que el impacto del turismo comenzaba a notarse en los entornos naturales. Antes de su publicación, la falta de guías específicas para esta región era evidente. El libro llenó esa laguna informativa, a la vez que se estableció como recurso esencial para aquellos interesados en explorar Sierra Nevada de manera segura y responsable, sentando las bases para un turismo más consciente y sostenible.

La combinación de rigor científico y accesibilidad en su narrativa ha asegurado que la obra sea valorada por un amplio público, desde científicos y académicos hasta montañistas y aficionados a la naturaleza. Su enfoque pionero en la creación de una guía comprensiva inspiró numerosas publicaciones posteriores y estableció un estándar para futuras guías de montaña en España. Por todo ello, *Sierra Nevada* del Padre Ferrer sigue siendo una referencia ineludible para quienes se interesan en la historia natural y el montañismo en esta emblemática región de España.

[3] Real Academia de la Historia. (s.f.). *Manuel Ferrer Muñoz*. Recuperado de https://dbe.rah.es/biografias/11008/manuel-ferrer-munoz.

Rutas

Dentro del libro, el Padre Ferrer nos ofrece una serie de rutas de baja montaña ofreciéndole «al lector amante de Sierra Nevada, como el mejor recuerdo de mis marchas por la Sierra» (Ferrer, 1971: 139; 137-148): 1. Camino de los neveros, 2. El Purche, 3. El Calar de Güéjar, 4. Río de Aguas Blanquillas, 5. Collado de Matas Verdes, 6. Los Poyos de Monachil, 7. La cara sur del Cerrajón, 8. Pico de la Carne, 9. Cerro del Tamboril, 10. El Pico de la Virgen -Alayos-, 11. Corazón de Sandía, 12. Monte Hueco, 13. Picacho Alto, 14. Nieve de los Alayos, 15. En el Trevenque hay un Belén, 16. Un mirador sobre el Río Dílar, 17. Fuente Fría, 18. La Dehesilla, 19. San jerónimo, 20. Fuente Fría, 21. La Deshesilla, 22. San Jerónimo. Dentro de las rutas de alta montaña nos ofrece varios itinerarios (Ferrer 1971: 197-203):

- De Güéjar Sierra al Puntal del Contadero y Hoya de Juntillas: 1. Ruta del Río Maitena, 2. Ruta de la Loma de los Cuartos.
- Cuencas del Río Genil: 1. Ruta del Charcón a Cueva Secreta, 2. Ruta del calvario a Vacares, 3. Ruta del Guarnón al corral del Veleta, 4. Ruta de Cueva Secreta a Laguna Larga o al Corral de Valdeinfierno, 5. Ruta de Cueva Secreta a Laguna del Mulhacén o de la Mosca, 6. Ruta de Güéjar Sierra al Collado de las Sabinas, 7. Ruta del Hotel del Duque a la Hoya de la Mora y Collado de San Francisco, 8. De la Confluencia del San Juan con el Genil a la Loma del San Juan.
- De Granada al Veleta: 1. Ruta de los Neveros, 2. Ruta de la Loma de Dílar.
- Cerro del Caballo y otras rutas: 1. De Nigüelas al Caballo, 2. De Dílar a la Dehesa, 3. De Dúrcal a la Sierra, 4. De Lanjarón al Caballo, 5. De Soportújar al Tajo de los Machos, 6. De Soportújar por el Camino Forestal hasta el Río Lanjarón, 7. De Capileira al Mulhacén, 9. De Trevélez al Mulhacén, 10. De Trevélez a Siete Lagunas, 11. De Trevélez al Collado de Vacares.

Además, nos complementa con la «línea de cimas superiores a los 3.000 metros» (Ferrer 1971: 205-209) desde el Pico del Cuervo al Cero del Caballo con rutas y pasos superiores a los 2.700 metros: 1. Desde Juntillas a Vacares, 2. De Vacares a Siete Lagunas, 3. De Siete lagunas al collado del Ciervo, 4. De la Laguna de la Mosca (Hoya del Mulhacén) a Laguna Larga, 5. De Laguna Larga a la Divisoria del Río Seco, 6. Del Collado del Ciervo a Río Seco, 7. De Río Seco al Veleta, 8. Del Veleta a Elorrieta, 9. Del Elorrieta al Caballo.

Mapa Aéreo

El capítulo «Mapa Aéreo» de la obra del Padre Ferrer destaca por su enfoque visual y cartográfico, convirtiendo este libro en una referencia pionera para la representación y exploración de paisajes montañosos. Dicho capítulo se caracteriza por incluir sesenta y dos fotografías aéreas en vertical que cubren exhaustivamente la Sierra Nevada. Estas imágenes se complementan con hojas de acetato traslúcido que se superponen sobre las fotografías, marcadas en color rojo los detalles de los accidentes geográficos más relevantes, los ríos, los caminos y los sitios más emblemáticos de la región. Esta metodología ofrece una perspectiva detallada y única del terreno, mejorando notablemente la interpretación cartográfica del espacio.

La utilización de fotografía aérea vertical es particularmente valiosa en cartografía por proporcionar una visión objetiva y menos distorsionada del paisaje, en contraste con las fotografías oblicuas. Esta orientación vertical facilita la correlación con mapas topográficos y mejora la legibilidad de las características geográficas.

Una de las innovaciones más destacadas del capítulo es la incorporación de las hojas de acetato, que permiten superponer información adicional sobre las fotografías, creando un mapa interactivo y dinámico. Estas hojas no solo enriquecen el contenido visual con información crítica sobre puntos de interés y localizaciones clave, sino que permiten también a los usuarios una inmersión más profunda en el estudio del terreno.

Además, las hojas de acetato, marcadas con los puntos más significativos de Sierra Nevada, son herramientas invaluables para senderistas, montañistas y geógrafos. Facilitan la orientación y la planificación de rutas, mejorando la experiencia de exploración en esta región montañosa. Esta funcionalidad hace del capítulo «Mapa Aéreo» una componente esencial para aquellos interesados en comprender y navegar a través de Sierra Nevada de manera efectiva y enriquecedora.

Más allá de su valor práctico y educativo, el «Mapa Aéreo» también ofrece una plataforma única para la exploración artística. Al proporcionar una representación visual directa y manipulable del paisaje, invita a los artistas plásticos a explorar nuevas formas de interpretación y representación del entorno natural. Esta interacción entre cartografía y arte visual no es un concepto nuevo; tiene sus raíces en las prácticas de artistas y cartógrafos desde el Renacimiento, cuando mapas y vistas panorámicas se enriquecían con elementos estéticos para capturar la majestuosidad del mundo físico.

Para un artista plástico, cada fotografía y cada transparencia del «Mapa Aéreo» pueden servir como una ventana a la diversidad y belleza de Sierra Nevada, invitando tanto a la representación literal del paisaje como a interpretaciones más abstractas y expresivas. Las posibilidades de superposición de las hojas de acetato permiten jugar con la percepción del espacio y la profundidad, explorando la textura, el color y la forma de manera que pueden ir más allá de la simple fotografía aérea o el mapa tradicional. Históricamente, la interacción entre la cartografía y el arte ha permitido a los observadores ubicarse dentro de un espacio geográfico, así como experimentar y comprender ese espacio de manera emocional y estética.

En el siglo XVI, la cartografía y la pintura no estaban claramente diferenciadas como disciplinas independientes. Según Maderuelo (2020: 162), aunque las miradas del pintor y del cartógrafo no se confundían, tampoco estaban completamente separadas. Ambos compartían el objetivo común de representar el mundo en que vivían, aunque desde perspectivas distintas. Los cartógrafos se aproximaban a la representación del mundo desde una perspectiva cenital, utilizando convenciones gráficas para ilustrar características como la altura de montañas, la profundidad de los acantilados o la extensión de las llanuras. Por otro lado, los pintores, más interesados en la narración de historias que en la precisión topográfica, adoptaban un enfoque más subjetivo, privilegiando la mimesis visual y el punto de vista del observador humano. Este enfoque permitía una representación más emocional y personal del espacio.

En este sentido, el «Mapa Aéreo» se posiciona como un puente entre estas disciplinas antiguas y las modernas técnicas de representación, ofreciendo a los artistas y cartógrafos modernos un medio para explorar Sierra Nevada a través de una lente que es tanto científica

como profundamente artística, proporcionando herramientas para reinterpretar el paisaje de formas que resuenen tanto con la precisión geográfica como con la visión artística.

Guía montañera, de Pablo Bueno

En la publicación de la Universidad de Granada, *Sierra Nevada, Guía montañera*, Pablo Bueno Porcel (1993) ofrece una exploración exhaustiva de esta región montañosa. A lo largo de sus numerosas ediciones, la guía ha evolucionado para incluir hasta sesenta y cinco itinerarios que abarcan desde senderismo en baja y media montaña hasta escaladas invernales de alta montaña. Cada ruta detallada en el libro invita a los lectores a experimentar virtualmente las cumbres de Sierra Nevada, y proporciona también un contexto enriquecedor que incluye descripciones sobre la situación geográfica, la formación tectónica y el clima de la región. Este compendio se ha convertido en una herramienta esencial para los entusiastas del montañismo y aquellos interesados en las características naturales y científicas de Sierra Nevada (Bueno Porcel, 1993: 563-568).

En su obra más reciente, *Guía de Montaña (baja, media y alta) de Sierra Nevada* (Bueno Porcel, 2003), Pablo Bueno Porcel actualiza y refina su original *Sierra Nevada, Guía montañera* lanzada por primera vez en 1963. Esta revisión moderna ha consolidado la guía como una referencia invaluable para montañeros de diversas generaciones. La edición actual presenta mejoras notables en cuanto a formato y practicidad, transformándola en un verdadero «libro de campo» ideal para llevar en la mochila durante excursiones. Además de actualizar los veintiocho itinerarios clásicos, esta guía adapta su contenido para enriquecer y facilitar la experiencia al aire libre, estableciéndose como un recurso esencial para aventureros y entusiastas del paisaje de Sierra Nevada.

Este libro presenta un exhaustivo mapa de rutas y un análisis profundo de la orografía de Sierra Nevada, describiéndola como una cadena montañosa que se extiende unos 80 kilómetros desde Dúrcal en Granada hasta Ohanes en Almería. La configuración del relieve se articula a lo largo de un eje axial que distingue claramente entre las vertientes atlántica y mediterránea, definiendo la estructura geográfica y geológica de la región. La vertiente sur se caracteriza por sus lomas suaves y aplanadas, mientras que la norte exhibe un terreno más accidentado con escarpes profundos y pronunciados. El trayecto montañoso comienza en Dúrcal, ascendiendo a través de formaciones como la loma del Perro y Lanjarón, culminando en el pico del Caballo a 3.015 metros. La ruta se extiende hacia el noreste, cruzando puntos elevados como Tajos Altos y el Pico del Veleta, girando luego hacia el este para pasar por el Mulhacén, la cima más alta de la península. El itinerario se dirige al noreste hasta el Puntal de Vacares, y luego al norte, pasando por una serie de picos y lomas hasta llegar a Ohanes. Este recorrido no solo resalta la diversidad topográfica y la riqueza geológica de la zona, sino que enfatiza igualmente las estribaciones y contrafuertes que se desprenden del eje principal, los cuales son esenciales para la biodiversidad y las características hidrográficas de Sierra Nevada (Porcel, 2003:23-27).

Los itinerarios montañeros están divididos en dos categorías: baja y media montaña, así como alta montaña, proporcionando una rica variedad de experiencias paisajísticas y desafíos

físicos en Sierra Nevada. A continuación, se exploran algunos de los recorridos más destacados (Porcel, 2003: 563-566):

Baja y Media Montaña

1. La fuente del Hervidero y el canal de la Espartera: un camino que conecta la fuente con el canal, ofreciendo un paisaje relajante y accesible para todos los niveles de excursionistas.
2. El Tamboril del Huenes: itinerario desde el canal de la Espartera hasta el Tamboril del Huenes, con un regreso a Monachil que combina vistas montañosas con la tranquilidad de los caminos forestales.
3. El pico de la Carne y el cerro Gordo: un recorrido desde el canal de la Espartera hasta el pico de la Carne, prosiguiendo hacia fuente Fría y finalizando en Monachil, ideal para aquellos que buscan desafíos moderados y gratificantes vistas.
4. Cortijuela y collado de Matas Verdes: desde el collado de Matas Verdes hacia Granada, este trayecto ofrece múltiples rutas que incluyen pasajes por prados y puntos de interés histórico como el cortijo de San Jerónimo.
5. Recorrido a la Cortijuela por Aguas Blanquillas - Laguna del Carnero: partiendo del canal de la Espartera, esta ruta pasa por el cortijo de la Cortijuela y explora los arenales del Trevenque y el Barranco de Aguas Blanquillas, culminando en la serena Laguna del Carnero.
6. El pico del Trevenque: conocido como la *cuerda* del Trevenque, este itinerario destaca por sus impresionantes formaciones arenosas y vistas panorámicas desde la cumbre.
7. Los Alayos de Dílar: una ascensión desafiante desde el canal de la Espartera hasta el pico Corazón de la Sandía, ofreciendo varios caminos que atraviesan paisajes geológicos únicos y vistas expansivas.
8. El cerro de la Boca de la Pescá: este recorrido lleva desde la Boca de la Pescá hasta La Zubia, proporcionando una ruta pintoresca ideal para una excursión de un día.
9. Al Purche por los Cahorros de Monachil: esta ruta conecta el Purche con Granada, pasando por el camino de los Neveros y el Cementerio de los Esquiadores, combinando historia local con belleza natural.
10. Por el camino de los Neveros al Purche, Dornajo, Cerrajón y Diechar-San Jerónimo: un itinerario completo que explora la diversidad del paisaje montañoso, ideal para los entusiastas del senderismo que buscan experiencias más extensas.
11. La carretera de Sierra Nevada - Güéjar Sierra: este tramo cuenta con el histórico ferrocarril eléctrico de Sierra Nevada, ofreciendo una perspectiva única sobre el desarrollo y la accesibilidad de esta región montañosa.

Alta montaña

12. La vereda de la Estrella: desde Güéjar Sierra-Maitena a Cueva Secreta, este camino es conocido por su belleza natural y vistas espectaculares.
13. Ruta a los Albergues desde el Hotel del Duque: incluye las ascensiones a peña del Perro y peña del Tesoro, terminando en el Albergue San Francisco y el Universitario.

14. Puntal de Vacares por la loma del Calvario: una ruta que ofrece vistas panorámicas y un camino exigente a través de la Loma del Calvario.
15. Puntal de Vacares por el Aceral: desde el puntal de Vacares hasta Maitena, esta ruta combina desafío físico con la rica historia del área, pasando por la Cuesta de los Presidiarios.
16. Al corral del Veleta por el Guarnón: un recorrido que parte del corral del Veleta, ideal para quienes buscan explorar profundamente el corazón de la Sierra.
17. El Mulhacén por el Valdecasillas: desde Cueva Secreta hasta el pico más alto de la península, el Mulhacén, pasando por la majada del Palo, el prado de las Víboras y la laguna de la Mosca.
18. La laguna Larga y crestones de Río Seco por el Valdeinfierno: esta ruta destaca por sus formaciones rocosas y lagunas de alta montaña.
19. A los Albergues por el Castañar de Güéjar Sierra: desde Güéjar Sierra hasta el Collado de las Sabinas, una ruta que ofrece tranquilidad y vistas impresionantes.
20. Desde los Albergues a la laguna de las Yeguas y al picacho del Veleta: un camino que permite a los visitantes disfrutar de los amaneceres y la rica tradición de la Virgen de las Nieves.
21. Desde los albergues al cerro de los Machos: explora una de las áreas más remotas y menos transitadas, ofreciendo paz y una conexión íntima con la naturaleza.
22. Refugio de Elorrieta y cerro del Caballo: combina vistas al río Lanjarón con una ruta histórica que atraviesa antiguas veredas.
23. Desde el Veleta al Mulhacén por la Divisoria: una ruta clásica que conecta dos de las cimas más emblemáticas de Sierra Nevada.
24. Al Mulhacén por Veta Grande desde los Crestones de Rioseco a Cueva Secreta por la laguna Larga: un itinerario desafiante que atraviesa paisajes variados y ofrece vistas espectaculares.
25. La Alcazaba: accesible a través de múltiples rutas como el Gran Espolón y la Vía Siete Lagunas, esta es una de las montañas más desafiantes de Sierra Nevada.
26. La Alcazaba por el Gran Espolón - Güéjar Sierra: un recorrido que ofrece desafíos técnicos y una inmersión en los escarpados relieves de la montaña.
27. De Trevélez a la cañada de Siete Lagunas: una ruta que invita a descubrir los valles y lagunas ocultas en la profundidad de la Sierra.
28. Travesía invernal en Sierra Nevada: desde Granada a Trevélez por el Puntal de Vacares y la Alcazaba, este itinerario es ideal para los entusiastas del alpinismo que buscan experiencias extremas en condiciones invernales.

Estos itinerarios ofrecen una inmersión en la majestuosidad de la Sierra Nevada, a la vez que desafían a los montañeros con su diversidad de terrenos y la riqueza de sus paisajes. Cada ruta ha sido diseñada para proporcionar una experiencia única y profunda, invitando a los montañeros a conectar con la naturaleza y la historia de la Sierra Nevada de manera personal y enriquecedora.

Sierra Nevada Inédita

Sierra Nevada Inédita, de Aurelio del Castillo Amaro y Antonio Castillo Rodríguez, emerge como una obra fundamental en su primera edición, al ofrecer una detallada exploración de itinerarios alpinos y subrayar la importancia de la conservación del macizo. Este trabajo pionero destaca por su aporte informativo, así como por su llamado activo a proteger la integridad natural de Sierra Nevada (Castillo Amaro y Castillo Rodríguez, 1983: 227-235).

La guía presenta quince itinerarios de baja montaña, que incluyen las rutas: 1. El Trevenque, 2. Boca de la Pescá, 3. Collado del Pino, 4. Cueva Secreta, 5. Haza Mesa, 6. Choza del Tío Papeles, 7. Buitreras, 8. La Toma. 9. Fuente Fría, 10. Nacimientos del Río Dúrcal, 11. Los Alayos, 12. Silleta del Padul, 13. Valle del Lanjarón, 14. Los Cahorros, 15. Cerro Huenes-Pico de la Carne. Cada ruta está cuidadosamente descrita para ofrecer a los montañeros una experiencia completa y enriquecedora.

Para los entusiastas de la alta montaña, el libro detalla doce itinerarios exigentes y una ruta Integral que conecta varios puntos clave de la sierra: 1. Puntal de Vacares, 2. Los Machos - Veleta (por el Guarnón), 3. La Alcazaba, 4. El Mulhacén, 5. Laguna Larga, 6. Veleta - Los Machos (por los Albergues), 7. Elorrieta, 8. Picón de Jérez. Siete Lagunas, 10. El Caballo (por Lanjarón), 11. El Caballo (por Nigüelas), 12. Recorrido de Las Lagunas, INTEGRAL: Caballo – Veleta, Veleta - Siete Lagunas, Siete Lagunas – Vacares, Vacares - Picón de Jérez. Estos itinerarios están complementados con una tabla de combinaciones para maximizar las posibilidades de exploración en la región (Castillo Amaro y Castillo Rodríguez, 1983: 108-109).

Adicionalmente, la obra cubre travesías de esquí y rutas de escalada, proporcionando información vital sobre los principales refugios y pueblos serranos, lo que la convierte en una guía indispensable para los amantes de las actividades al aire libre en Sierra Nevada.

Los tresmiles de Sierra Nevada

Los tresmiles de Sierra Nevada y otras excursiones de un día (Ortega y Pelua, 2012) se distingue como una obra significativamente innovadora y atractiva en la literatura sobre montañismo. Aunque comparte el propósito común de explorar las rutas más emblemáticas de Sierra Nevada, este libro resalta por ofrecer un enfoque novedoso. Se diferencia principalmente porque detalla cómo conquistar las cimas de los veintinueve tresmiles de la región, todos accesibles en excursiones diurnas sin la necesidad de pernoctar. Esta particularidad permite a los excursionistas llevar menos peso, ya que no se requiere equipo para pasar la noche, como tiendas, sacos de dormir o aislantes.

Los autores subrayan que, aunque algunas rutas son extensas y exigen un buen estado físico, no se necesita ser excepcionalmente atlético para emprenderlas. Advierten, sin embargo, sobre la importancia de conocer las propias limitaciones y capacidades físicas. A pesar de las dificultades que puedan presentar algunas de estas rutas, especialmente aquellas que transcurren sobre nieve —condición que puede incrementar el esfuerzo necesario—, Ortega y Pelua aseguran que la mayoría de los itinerarios son accesibles para quienes estén dispuestos a

enfrentar el desafío, demostrando así que incluso las excursiones más arduas pueden ser completadas en un solo día (Ortega y Pelua, 2012: 18).

¿Cuántos tresmiles tiene Sierra Nevada? Esta pregunta aparentemente simple tiene una respuesta compleja que el libro de Ortega y Pelua aborda detalladamente. Aunque la Integral de Sierra Nevada, un itinerario de 25 km a más de 3.000 metros de altura sugiere la posibilidad de múltiples tresmiles, las cifras oficiales del Parque Nacional oscilan entre quince y veinte, basándose en mapas topográficos de Andalucía y vértices geodésicos. Sin embargo, los autores, tras un riguroso análisis bibliográfico y cartográfico, proponen que existen hasta veintinueve tresmiles. Esta cifra se ajusta incluyendo cumbres no claramente definidas, considerando como un solo tresmil aristas compuestas por sucesiones de elevaciones menores, como los tajos de la Virgen y del Nevero, o los crestones de Río Seco. La estructura del libro sigue un enfoque geográfico, comenzando por el extremo occidental y terminando en el oriental, ofreciendo trece rutas adicionales de baja y media montaña que, aunque no alcanzan los tresmiles, son de gran valor escénico y deportivo. La selección de rutas es subjetiva, elegida por los autores basándose en su atractivo personal. Los mapas utilizados provienen del Instituto Geográfico Nacional (IGN), orientados con el norte hacia arriba, simplificando la navegación sin necesidad de brújula en cada capítulo. Las discrepancias en la nomenclatura de ciertos picos y caminos entre diversas fuentes son también abordadas, proporcionando claridad y consistencia donde es posible. Las alturas listadas provienen del IGN, aunque pueden variar ligeramente respecto a otras fuentes. Este meticuloso trabajo cartográfico asegura que los montañeros puedan confiar en la precisión y utilidad de la guía al explorar los tresmiles de Sierra Nevada (Ortega y Pelua, 2012: 31-33).

El libro se estructura en dos secciones principales: «Los tresmiles de Sierra Nevada» y «Otras excursiones de un día». Cada sección no solo detalla rutas específicas, sino que proporciona también una extensa gama de recomendaciones prácticas y conocimientos esenciales para los excursionistas. Estos consejos abarcan desde la preparación adecuada para enfrentar la sensación térmica y el viento, hasta la elección de ropa técnica apropiada. Asimismo, se abordan temas cruciales como el mal de montaña, los efectos de la radiación ultravioleta que aumenta con la altitud, la fatiga muscular, los calambres y el agotamiento. Además, el libro enriquece la experiencia del lector con información detallada sobre la flora y fauna locales, así como sobre características geológicas y humanas significativas como minas, canteras, embalses, lagunas y las históricas acequias de la región.

Las rutas que ofrece para los «Tresmiles de Sierra Nevada» son las siguientes: 1. Pico del Caballo, 2. Tajos Altos y Tozal del Cartujo, 3. Cerrillo Redondo, pico del Tajo de los Machos, 4. Tajos de la Virgen por la arista del Cartujo, 5. Veleta, cerro de los Machos, 6. Raspones de Río Seco, crestones de Río Seco, 7. Puntal de la Larga y ruta de las Lagunas, 8. Juego de Bolos. 9. Puntal de la Caldera, Mulhacén, 10. Puntal de Siete Lagunas, peñón del Globo, puntal de la Cornisa, Alcazaba y puntal del Goterón, 11. Puntal de las Calderetas y la gran travesía, 12. Puntal de Vacares, pico del Cuervo, pico de la Justicia. Los Lavaderos de la Reina, 13. Cerro del Mojón Alto o Atalaya, 14. Puntal de los Cuartos, puntal de Cobatillas, cerro Pelao, 15. Puntal de Juntillas, 16. Picón de Jérez.

En cuanto a «Otras excursiones de un día»: 17. Integral de los Alayos, 18. Circuito del Trevenque, 19. Chorreras del Molinillo, 20. Loma de Dílar y Radiotelescopio, 21. Peñones de San Francisco y monte Ahí de Cara, 22. Cortijo del Hornillo y loma de San Juan, 23. Loma del Lanchar,

24. Cueva Secreta por el barranco del Aceral, 25. Peña Partida y loma de Maitena, 26. Alto de San Juan, 27. Morrón del Mediodía, 28. Chullo y Laguna Seca, 29. Cerro del Almirez.

Esta guía es un recurso para planificar rutas de montaña, al mismo modo que una fuente de conocimiento integral que realza la apreciación del entorno natural y cultural de Sierra Nevada.

Otras propuestas de rutas

En este apartado, exploramos rutas alternativas en Sierra Nevada, descritas en la obra *Disfrutar por los caminos de Sierra Nevada. Guía de recorridos,* coescrita por Antonio Muñoz Iranzo y Jesús Cuartero Zueco. Esta guía se divide en dos volúmenes: el primero, *Del Tocón de Quéntar a Soportújar (Granada)*, nos adentra en un territorio de Sierra Nevada lleno de contrastes y diversidad, desde bucólicos rincones y escarpadas solanas hasta amplios cascajares y delicados borreguiles, junto con lagunas cristalinas y valles glaciares suaves. Al transitar por sus lomas pedregosas y aparentemente desérticas, se descubren pequeñas flores de colores lilas, púrpuras, blancos, amarillos y violáceos, que sobreviven en las condiciones más adversas. Las cumbres, por encima de los 3.000 metros, ofrecen un vergel sorprendente, donde otros montes solo muestran piedra (Muñoz y Cuartero, 2015).

El volumen segundo, *De Pampaneira a Laroles y de Huéneja a La Peza (Granada)*, se centra en el corazón de Sierra Nevada, la zona de las cimas más altas que muestra notables contrastes geográficos entre el sur de la Alpujarra y el norte del Marquesado del Zenete. Aquí, la sierra desciende en lomas suaves que dividen profundos valles fluviales, contrastando con las abruptas caídas hacia los vallecitos norteños que confluyen en la llanura del Marquesado. Los pueblos del norte se sitúan donde la montaña se encuentra con la llanura, mientras al sur, se acurrucan en las laderas, agrupados alrededor de manantiales y rodeados por estrechos bancales, conectados históricamente por veredas que solo eran transitables tras el deshielo (Muñoz y Cuartero, 2017).

Ambos volúmenes, no solo guían al montañero por estas rutas únicas, ofreciendo mapas detallados y croquis tridimensionales, sino que también buscan revelar los secretos de Sierra Nevada. Los lectores podrán penetrar en sus valles, recorrer las lomas, visitar lagunas y cascadas, y disfrutar de una flora única. Además, la guía enfatiza el uso de topónimos tradicionales y comparte experiencias personales y relatos de personas que han habitado estos parajes, aportando una dimensión humana e histórica que enriquece la experiencia de los usuarios de estas guías. Este enfoque distintivo añade un valor informativo y personal a la aventura de descubrir Sierra Nevada.

El capítulo denominado «El Montañismo: Excursiones impactantes por Sierra Nevada» de la obra de Muñoz y Cuartero (2021), ofrece un detallado repertorio de rutas de senderismo que destacan por sus características singulares. Subraya el texto la existencia de diversos

senderos de gran recorrido, como el Sulayr (GR-240), que bordea la Sierra Nevada a media altura, proporcionando una visión panorámica excepcional[4].

Otros senderos, como el GR-7, E-4, cruzan la Sierra Nevada, enlazando pueblos y comunidades más que adentrándose en las profundidades montañosas[5]. De manera similar, el GR-142 conecta las localidades de las Alpujarras[6], mientras que el GR-140 recorre partes de Sierra Nevada en sus etapas iniciales[7].

A pesar de que los senderos de gran recorrido conectan etapas de manera continua, no son los más adecuados para explorar los rincones más aislados de Sierra Nevada. En contraste, los Senderos de Pequeño Recorrido (PR) y Senderos Locales (SL), incluyendo el mismo Sulayr, ofrecen una penetración más profunda en los valles y cumbres, permitiendo una conexión más íntima con los paisajes naturales de la región. Estas rutas están meticulosamente documentadas tanto por la Junta de Andalucía[8] como por la Federación Andaluza de Montaña[9], proporcionando itinerarios detallados que enriquecen la experiencia de los aficionados al montañismo.

Muñoz y Cuartero (2021) han compuesto una guía exhaustiva de senderismo en Sierra Nevada, destacando no solo la impresionante belleza natural del área, sino también su rica diversidad ecológica y cultural. A continuación, se exploran algunas de las rutas más emblemáticas que capturan verdaderamente la esencia distintiva de Sierra Nevada, ilustrando la profundidad y el encanto de esta región montañosa:

1. Lavaderos de la Reina: esta ruta es célebre por su paisaje idílico de cascadas y su rica flora alpina. Formando parte del sendero Sulayr GR-240, ofrece una experiencia de inmersión en la naturaleza que es tanto visual como auditivamente impresionante. El arroyo Covatillas juega un papel crucial en la configuración del paisaje, creando un espectáculo de cascadas que fluyen entre bloques de piedra y extensas áreas nevadas. Los tajos Negros de Covatillas proporcionan un telón de fondo dramático, enmarcando la vibrante escena acuática y subrayando la interacción dinámica entre los elementos geológicos y acuáticos.
2. Collado de Vacares: situado como un mirador natural, el collado de Vacares sirve como un divisor entre las cuencas hidrográficas del Atlántico y del Mediterráneo. La ruta no solo ofrece panorámicas espectaculares, especialmente de la laguna de Vacares, sino que también permite a los excursionistas experimentar la variada geografía y los fenómenos hidrológicos de la región. Durante el invierno, la ruta se transforma en un paisaje de majestuosidad invernal, con la laguna a menudo oculta bajo la nieve, revelando su esplendor azul intenso solo con la llegada del deshielo.

[4] Web oficial de turismo de Andalucía. (s.f.). *Sendero Sulayr - GR 240*. Recuperado de https://www.andalucia.org/es/rutas-sendero-sulayr-gr-240.
[5] Web oficial de turismo de Andalucía. (s.f.). *Sendero Europeo Peloponeso - Tarifa - GR-7, E-4*. Recuperado de https://www.andalucia.org/es/rutas-sendero-europeo-peloponeso-tarifa-gr-7-e-4.
[6] Web oficial de turismo de Andalucía. (s.f.). *Sendero de la Alpujarra - GR 142*. Recuperado de https://www.andalucia.org/es/rutas-sendero-de-la-alpujarra-gr-142.
[7] Senderos GR. (s.f.). *GR 140 - Sendero Almería*. Recuperado de https://www.senderosgr.es/gr-140-sendero-almeria.
[8] Junta de Andalucía. (s.f.). *Inicio - Ventana del Visitante*. Recuperado de https://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/portal/web/ventanadelvisitante.
[9] Federación Andaluza de Montañismo y Escalada (FADMES). (s.f.). *Senderos | Directorio*. Recuperado de https://www.fadmes.es/senderos.

3. Robledal del Cortijo del Hornillo: este camino histórico ha sido utilizado por la comunidad local durante siglos, reflejando la interacción entre el ser humano y la naturaleza. La ruta pasa por un bosque diverso y bien conservado, rico en especies arbóreas autóctonas, que ofrece un testimonio vivo de la gestión sostenible y la biodiversidad del área. El sendero no solo es un viaje a través de la flora impresionante, sino también una exploración de la historia cultural de la región.
4. Laguna de las Cabras: escondida en un valle recóndito, la laguna de las Cabras es un santuario de tranquilidad. La ruta ofrece un escape del ajetreo diario y permite a los visitantes sumergirse completamente en un paisaje alpino sereno. La laguna actúa como un espejo natural que refleja las cimas escarpadas, proporcionando un espacio perfecto para la contemplación y el descanso.
5. Chorreras del Molinillo: conocida por sus cascadas dinámicas, esta ruta encapsula la fuerza y la serenidad del agua en movimiento. El sendero ofrece vistas espectaculares de las cascadas que caen sobre rocas escarpadas, creando un ambiente místico y visualmente impresionante, ideal para los amantes de la geografía fluvial y los entusiastas de la naturaleza.
6. Barranco de la Rambla: este amplio barranco es notable por sus extensas formaciones de grava y su entorno relajante. Ofrece una experiencia de caminata única, donde el suelo de grava actúa como un colchón natural, y la flora adaptada al entorno árido añade profundidad y contraste al paisaje rocoso.
7. Chorreras Negras: esta ruta se adentra en uno de los entornos más pintorescos de Sierra Nevada. El recorrido sigue el río Culo Perro, cuyas aguas forman cascadas impresionantes que proporcionan un espectáculo de agua y sonido, destacando la potencia y belleza de los procesos naturales en la montaña.
8. Barranco Salazar: este valle es un testimonio de la belleza serena y la fuerza de la naturaleza, donde el sonido del agua y la exuberante vegetación crean un refugio pacífico y terapéutico, ideal para la introspección y el disfrute de la naturaleza en su forma más pura.
9. Loma del Alguacil: ofrece vistas panorámicas de las cumbres de Sierra Nevada y un recorrido a través de un paisaje que combina belleza natural, importancia ecológica y relevancia cultural, inspirando tanto la aventura como una profunda apreciación del entorno natural.

Cada ruta descrita ofrece una ventana a la majestuosidad de Sierra Nevada, y refuerza, asimismo, la necesidad de conservación y apreciación cuidadosa de estos entornos naturales.

La ciudad y la Vega: Sierra Nevada como telón de fondo

> «La Ciudad de Granada se asienta al pie de Sierra Nevada, entre dos colinas que, separadas por el valle Darro, abren sus ojos a la amplia vega que el Genil atraviesa» (Gallego Burín y Gallego Roca, 1982: 41)

La evolución de la ciudad y trayectoria histórica de Granada

Granada se presenta como un tapiz urbano y natural donde historia y geografía se entrelazan de forma inseparable. Esta ciudad, rica en patrimonio arquitectónico y enclavada en un emplazamiento natural privilegiado, ofrece una panorámica paisajística única que ha jugado un papel crucial tanto en su asentamiento inicial como en su desarrollo subsiguiente (Bosque Maurel, 2011: 9).

Desde sus inicios, Granada ha capitalizado sus ventajas defensivas naturales y su valle fértil, factores que garantizaron su supervivencia, a la vez que catalizaron su prosperidad. La Vega de Granada ha sido fundamental en el desarrollo de la ciudad, funcionando como núcleo esencial para la actividad agrícola, así como en la creación de un paisaje característico. Hasta tiempos recientes, la estructura urbana de Granada y los elementos naturales de su entorno estaban estrechamente integrados, según documenta Isac (2007: 9-10). Esta fusión entre lo urbano y lo natural ha forjado la identidad distintiva de la región, resaltándola como un lugar donde la naturaleza y la intervención humana coexisten en armonía.

La configuración urbana de Granada ha sido profundamente moldeada por su herencia árabe, evidente en los remanentes arquitectónicos y urbanísticos que se entrelazan con adaptaciones históricas sucesivas, incluyendo influencias cristianas. Estas capas de historia se superponen en un entorno meticulosamente configurado por interacciones entre humanos y la naturaleza a través de los siglos. Desde la perspectiva de la Vega, particularmente desde el oeste, se puede apreciar la ruta histórica de acceso a la ciudad, al mismo tiempo que una vista que ha sido capturada e inmortalizada en innumerables grabados y representaciones artísticas a lo largo de la historia, como detallan Calatrava y Ruiz (2005: 27-42).

Este enfoque resalta la simbiosis entre Granada y su entorno natural, con la ciudad asentada sobre la fértil Vega de Granada, y enmarcada por el imponente telón de fondo de Sierra Nevada. Esta conexión visual entre arquitectura y topografía define el carácter de Granada, y potencia también su belleza única. La relación entre la ciudad y su paisaje no se limita a lo exterior; dentro de Granada, la fusión del entorno natural y urbano se manifiesta en sus calles y plazas, realzando su singularidad visual.

La topografía de Granada, caracterizada por colinas y valles fluviales, influye en su desarrollo urbano y ofrece vistas panorámicas desde distintos puntos de la ciudad, subrayando el modo en que el entorno ha modelado su estructura y crecimiento. Situada entre Sierra Nevada al este y la Vega al oeste, Granada se ha expandido principalmente a lo largo de un eje norte-sur. Esta disposición geográfica ha condicionado el desarrollo urbano y favorecido su crecimiento longitudinal, con la arquitectura integrada al paisaje en ambas direcciones.

El paisaje urbano de Granada destaca por su belleza a la par que actúa como un testimonio histórico. Cada edificio y contorno del terreno cuenta una parte de su historia, desde palacios y edificios religiosos hasta infraestructuras modernas, reflejando su evolución. La vista desde la Vega ofrece una imagen de gran belleza, que captura además la historia, cultura y vida de la ciudad.

Orígenes de la Ciudad

Granada, situada en un enclave geográfico privilegiado, ha visto como su ubicación estratégica ha influido decisivamente en su desarrollo y prosperidad a lo largo de los siglos. La fertilidad de la Vega y el relieve de la ciudad han proporcionado tanto ventajas defensivas como sustento, aspectos clave en su historia. Aunque los orígenes de Granada son objeto de debate, con teorías que sitúan el asentamiento Iberorromano de Iliberri o Ilíberis tanto en el Albaicín como en Sierra Elvira, recientes descubrimientos respaldan la ubicación en el Albaicín (Isac, 2007: 13; Bosque Maurel, 2011: 26).

Tras su fundación en época romana, Granada sufrió inestabilidad y conflictos bélicos que limitaron su desarrollo urbano. Sin embargo, con el surgimiento de la dinastía Zirí en el siglo XI, la ciudad fue convertida en capital del reino de taifas, lo que marcó el inicio de su florecimiento. Este proceso se intensificó bajo los nazaríes en el siglo XIII, cuando Granada se consolidó como un centro de cultura y arquitectura islámica. Durante este periodo, la Alhambra se transformó de fortaleza a palacio real (Bosque Maurel, 2011: 34), y la ciudad experimentó un significativo crecimiento demográfico debido a la migración musulmana que huía del avance cristiano en el norte. Mientras tanto, el Albaicín se consolidaba como un barrio densamente poblado de calles estrechas, en contraste con el esplendor palaciego de la Alhambra.

El centro comercial y espiritual de la ciudad giraba en torno a la Mezquita Mayor, rodeada por la Madraza y el bullicioso barrio de la Alcaicería, epicentro del comercio, con infraestructuras como el Corral del Carbón que servían como alhóndigas (Isac, 2007: 15). Fuera de las murallas, la ciudad se expandía hacia los arrabales, integrándose con la riqueza agrícola de la Vega, donde las huertas y palacios de recreo marcaban una transición entre lo urbano y lo rural. Este dinamismo comercial, impulsado en gran medida por la seda, fortaleció el papel de Granada en el intercambio internacional (Isac, 2007: 18).

El siglo XV fue una era de esplendor cultural y arquitectónico, reflejada en la estructura urbana de Granada, que fusionaba su herencia islámica con necesidades defensivas y estéticas. Este periodo no solo amplió la ciudad físicamente, sino que enriqueció también su identidad y legado, huellas que siguen presentes en la arquitectura y planificación urbana contemporáneas.

La Granada cristiana

Tras la conquista castellana, Granada experimentó profundas transformaciones destinadas a sustituir su legado islámico por una identidad cristiana. Las antiguas murallas, innecesarias en tiempos de paz, fueron consideradas obstáculos para la expansión urbana hacia la Vega. Este proceso dio lugar a la creación de nuevos barrios centrados en torno a iglesias y conventos, en un esfuerzo por borrar los vestigios islámicos. Se transformaron mezquitas en iglesias, y se erigieron grandes obras como la Catedral, la Capilla Real y el Sagrario sobre la antigua Mezquita Mayor de la medina islámica. Estas transformaciones quedaron reflejadas en la *Plataforma de Ambrosio de Vico*, con el objetivo de consolidar una nueva imagen cristiana de la ciudad (Calatrava y Ruiz, 2005: 50).

Granada se convirtió en un símbolo importante, siendo el último reducto árabe y el punto de partida de Cristóbal Colón, gracias a los Reyes Católicos. La cristianización se

materializó con edificaciones emblemáticas, como la Capilla Real y la Catedral, cuya construcción comenzó en 1523 (Bosque Maurel, 2011: 54), reforzando el nuevo estatus de la ciudad como centro espiritual y administrativo del reino. Además, la creación de la Chancillería y el Hospital Real consolidaron su rol político.

Sin embargo, la convivencia inicial de musulmanes, judíos y cristianos fue breve. Las crecientes tensiones religiosas culminaron con la expulsión de los judíos, marcando el inicio de una política de uniformidad religiosa que transformó el paisaje urbano. La arquitectura islámica, irregular y orgánica, fue reemplazada por un urbanismo más simétrico y ordenado, con la creación de plazas y calles alineadas. El barrio del Albaicín, habitado principalmente por moriscos, se despobló tras la expulsión de sus residentes, y las barreras culturales impidieron que los nuevos colonos cristianos se asentaran allí, provocando su deterioro.

La expansión urbana continuó con la construcción de conventos y la reconfiguración de espacios públicos. Destacan plazas como Bib-Rambla y Plaza Nueva, esta última construida sobre el río Darro. Estas transformaciones no solo respondieron a necesidades funcionales, sino además a la intención de adaptar la ciudad a su nuevo papel como centro cristiano administrativo y cultural.

Durante los siglos XVI y XVII, Granada experimentó una profunda transformación arquitectónica y urbanística, reflejando los cambios políticos y religiosos del periodo. La nueva configuración de la ciudad afirmaba el control sobre un espacio previamente islámico, a la vez que redefinía su identidad.

En el siglo XVIII, la vida cultural y social de Granada mantuvo una notable continuidad respecto al siglo anterior, con pocos cambios significativos. La economía local seguía en declive, consolidándose un modelo rentista entre la oligarquía. A pesar de ser un centro administrativo con una notable estructura eclesiástica, judicial y militar, Granada no logró capitalizar las reformas borbónicas que beneficiaron a otras ciudades españolas. Su crecimiento urbano fue modesto, y la ciudad permaneció estancada, sin expandirse significativamente más allá de los límites establecidos por la *Plataforma de Vico*, como muestra el plano de Dalmau (Calatrava y Ruiz, 2005: 63).

La Granada Romántica

Desde la publicación del plano de Dalmau en 1796, y a lo largo del siglo XIX, Granada vivió una edad de oro en la representación pictórica y gráfica, en particular durante el Romanticismo, cuando las artes visuales y la literatura de viajes se entrelazaron. Figuras como Swinburne, Townsend y Alexandre Laborde sentaron las bases para que viajeros y artistas románticos, tanto extranjeros como españoles, difundieran una imagen mítica de la ciudad. Entre 1820 y 1870, se produjo una vasta colección de ilustraciones que evocaban el pasado árabe de Granada con un enfoque orientalista. A partir de mediados del siglo XIX, la fotografía emergió como un medio influyente, documentando la arquitectura y vida cotidiana, lo que consolidó la identidad visual de Granada en la memoria colectiva (Calatrava y Ruiz, 2005: 91).

Durante este siglo, Granada inició importantes transformaciones urbanas, intensificadas en el siglo XX. Estas reformas comenzaron con la ocupación francesa durante la Guerra de la Independencia y continuaron con la reorganización territorial de 1833, impulsada por Javier de

Burgos. Las desamortizaciones de 1836 y 1855 alteraron significativamente la propiedad y uso del suelo, facilitando la expansión urbana. El auge de la industria azucarera a finales del siglo XIX impulsó una especulación inmobiliaria que perduró hasta la posguerra, entre 1940 y 1950, rediseñando el tejido urbano (Bosque Maurel, 2011: 82). Sin embargo, Granada permaneció al margen de los procesos industriales que transformaron otras ciudades, manteniendo una estructura social profundamente agraria durante décadas (Isac, 2007: 34).

Granada se consagró como ciudad romántica en el imaginario colectivo, vista como un lugar cuyo pasado —marcado por monumentos en ruinas— era más interesante que su presente o futuro. Mientras esta visión romántica arraigaba en la sociedad, una emergente burguesía promovía una reforma estructural, buscando transformar la ciudad en un espacio más moderno y saludable. Esta visión liberal contrastaba con el encanto nostálgico de las ruinas históricas, que poco a poco dio paso a la demolición y a la renovación urbana, impulsada por figuras del reformismo liberal como Ángel Fernández de los Ríos (Isac, 2007: 31).

La Gran Vía

Con la llegada del siglo XX, Granada se embarcó en un proceso de modernización urbana, cuyo punto culminante fue la construcción de la Gran Vía, iniciada en 1895 y finalizada en 1903 (Isac, 2007: 79). Este proyecto, concebido como un bulevar que atravesaría el antiguo núcleo medieval, simbolizó el esfuerzo por adaptar la ciudad a las nuevas demandas de una burguesía emergente, aunque carecía de un plan de expansión preexistente. La transformación continuó de forma orgánica, extendiéndose desde los barrios existentes y reemplazando viviendas tradicionales por edificios multifamiliares. La demolición de murallas y antiguas puertas permitió una expansión más fluida, pero a menudo desorganizada. La Gran Vía se consolidó como el eje principal, rediseñando la configuración urbana y marcando una ruptura con el pasado medieval, orientando a Granada hacia una modernización significativa (Bosque Maurel, 2011: 95).

Este cambio afectó la estructura física de Granada, y reflejó también el deseo de redefinir la ciudad en términos sociales y culturales. La expansión hacia la Vega y la reestructuración del centro histórico alrededor de la Gran Vía introdujeron un nuevo paradigma de crecimiento urbano que influiría en el desarrollo de la ciudad durante el siglo XX. La creación del camino de Ronda como vía perimetral fue un hito clave en la expansión hacia la Vega, pero no se integró adecuadamente con la importancia histórica y paisajística de este espacio periférico (Isac, 2007: 101).

Durante este periodo, se enfrentaron dos visiones urbanísticas opuestas. Los defensores de una Granada romántica, influenciados por figuras como Ángel Ganivet, veían en los planes de expansión una amenaza para la identidad histórica de la ciudad. En contraposición, otros abogaban por romper con el pasado medieval y transformar el espacio urbano en una fuente de valor económico, maximizando la rentabilidad del suelo. Esta tensión definió gran parte del debate sobre el crecimiento urbano de la ciudad, destacando su monumentalidad a expensas de su pintoresquismo. Las regulaciones urbanísticas a menudo oscilaban entre una estricta aplicación de normativas y la renuncia al control público en favor de intereses privados.

Antonio Gallego Burín, alcalde de Granada entre 1938 y 1951, jugó un papel crucial en el equilibrio entre la modernización y la conservación del patrimonio. Durante su mandato, se

llevaron a cabo proyectos significativos, como las obras en la Manigua en 1940, y, tras su nombramiento como director general de Bellas Artes en 1951, impulsó la creación del Festival de Música y Danza de Granada en 1952 (Isac, 2007: 113).

Desde la década de 1950 hasta 1975, bajo la alcaldía de Manuel Sola Rodríguez Bolívar, Granada experimentó un auge especulativo que transformó radicalmente su tejido urbano. Aunque se inició con el Plan de Ordenación Urbana de 1951, el desarrollismo de las décadas de los sesenta y setenta desvió las directrices originales, provocando una expansión acelerada y la destrucción de zonas medievales, renacentistas y barrocas (Bosque Maurel, 2011: 108-109).

La llegada de la España de las autonomías trajo un enfoque renovado en la gestión urbanística de Granada. En 1994, el Avance del Plan General identificó varios desafíos clave, como la obsolescencia del Plan de 1985, la desconexión entre la ciudad y la Vega, y la necesidad de un modelo estructural claro para las áreas de expansión al norte y sur. Además, se subrayó la importancia de integrar la Universidad como motor cultural y económico y la necesidad de una intervención cuidadosa en el casco histórico. Aunque algunos de estos problemas persisten, el equilibrio entre la preservación del legado histórico y las demandas contemporáneas sigue siendo un reto central para el desarrollo de Granada en el siglo XXI (Bosque Maurel, 2011: 129).

El momento presente

A comienzos del siglo XXI, el turismo se ha consolidado como la principal fuerza económica y social en Granada, superando a otros sectores por su amplio alcance y profundo impacto. Con su legado histórico, belleza arquitectónica única, riqueza artística y paisajes naturales, Granada se ha convertido en un destino de referencia mundial. Para muchos visitantes, Granada simboliza la historia del último reino musulmán en Occidente, atrayendo a un flujo constante de turistas, como lo demuestran los numerosos relatos de viajes que han enaltecido la ciudad a lo largo del tiempo. Aunque el turismo ya era significativo en el periodo de posguerra, su crecimiento ha ido en paralelo al desarrollo económico de la Unión Europea.

La Alhambra y el Generalife, inscritos como Patrimonio de la Humanidad en 1984, son los principales focos de interés, pero también se ha incrementado el atractivo del Albaicín, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1994, y de otros monumentos como la Catedral, la Capilla Real, la Madraza y los monasterios de San Jerónimo y la Cartuja.

Granada también ha visto un auge en el turismo cultural y profesional, evocando a los viajeros románticos del pasado. Este interés ha sido reforzado por eventos como el Festival Internacional de Música y Danza, iniciado en 1952, y la apertura de infraestructuras como el Palacio de Exposiciones y Congresos en 1992, el Parque de las Ciencias en 1995 y el Museo Memoria de Andalucía en 2009. Además, instituciones culturales como las casas-museo dedicadas a Federico García Lorca y el Centro José Guerrero han ampliado la oferta cultural de la ciudad.

El entorno natural de Granada, especialmente Sierra Nevada, añade un atractivo adicional. Declarada Reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1986, Parque Natural en 1989 y Parque Nacional en 1999, Sierra Nevada no solo ofrece oportunidades para el turismo deportivo, sino que complementa igualmente el patrimonio cultural de la ciudad.

Este crecimiento turístico y cultural se enmarca en una expansión urbana sin precedentes, que ha dado lugar a un área metropolitana en constante crecimiento. No obstante, esta expansión presenta desafíos, poniendo en riesgo aspectos del legado urbano y paisajístico de Granada, particularmente la relación simbiótica entre la ciudad, la Vega que propició su desarrollo, y Sierra Nevada, que sigue siendo su majestuoso telón de fondo (Bosque Maurel, 2011: 81).

Lo que nuestros ojos ven: vistas pintorescas desde la ciudad

Granada ofrece una confluencia impresionante de historia, arte y naturaleza, brindando vistas espectaculares de Sierra Nevada desde diversos puntos estratégicos. Este entrelazado de cultura y paisaje natural proporciona un escenario único que invita a residentes y visitantes a explorar y experimentar la profundidad y diversidad del entorno. La importancia de estos paisajes y su observación desde Granada se detalla profundamente en la obra *Sierra Nevada. Lo que nuestros ojos vieron* de Ferrer y Fernández Durán (2003). Este libro destaca la inigualable belleza de la Sierra Nevada, así como también incita al lector a interactuar de manera activa con este entorno. Eugenio Fernández Durán describe el macizo no como un mero espectáculo a ser observado, sino como un espacio de desafíos y descubrimientos personales, promoviendo una relación transformadora y profunda con la naturaleza. Además, nos invita a adentrarnos y explorar este macizo nevado como espectador, y también como participante que se enfrenta a los desafíos de la naturaleza y descubre su verdadero ser y potencial (Ferrer y Fernández Durán, 2003: 6).

Ferrer, por su parte, profundiza en la expresividad de las imágenes utilizadas en el libro, sugiriendo una interacción más íntima y meditativa con el entorno: «Todo ese mundo subyacente de inquietudes, bellezas y deseos es lo que hemos querido ofrecer en esta obra, no con palabras sino con imágenes... Estas imágenes hablarán por sí mismas, situando al observador en un balcón privilegiado» (Ferrer y Fernández Durán, 2003: 12). Este enfoque visual busca incentivar al lector a sumergirse mental y emocionalmente en la Sierra Nevada, invitando a cerrar los ojos y dejar que la imaginación recorra libremente los paisajes capturados en las fotografías.

Desde la ciudad de Granada, diversos enclaves proporcionan perspectivas únicas de la Sierra Nevada, transformándose no solo en puntos de observación, sino también en espacios para la reflexión y conexión personal con la naturaleza. Estos lugares capturan la belleza física del paisaje y ofrecen, asimismo, una plataforma para el encuentro entre el patrimonio cultural y el esplendor natural. Entre los más destacados se encuentran los que mencionamos a continuación.

Mirador de San Nicolás

El mirador de San Nicolás, situado en el Albaicín, es el más icónico de Granada y ofrece una vista privilegiada de la Alhambra con Sierra Nevada como fondo. La composición de este paisaje, especialmente al atardecer, ha cautivado a artistas desde el siglo XIX, cuando pintores como David Roberts inmortalizaron la interacción entre los cálidos tonos de la Alhambra y las

cumbres nevadas. Este punto de observación permite contemplar el contraste entre lo natural y lo construido, al mismo tiempo que invita a explorar la relación entre luz y sombra, la estación del año y el efecto del tiempo sobre el paisaje. La atmósfera cambiante a lo largo del día convierte a este mirador en un tema recurrente para pintores paisajistas, proporcionando una paleta de colores y matices que enriquece el proceso creativo.

Mirador de San Cristóbal

Ubicado también en el Albaicín, el mirador de San Cristóbal ofrece una perspectiva panorámica de la ciudad, enmarcada por Sierra Nevada. Aquí se aprecia de manera clara la fusión entre el paisaje urbano y la naturaleza circundante, un elemento que ha servido de inspiración para artistas, quienes captaron la singular interacción entre la arquitectura histórica y el entorno natural. Las variaciones de luz a lo largo del día permiten al observador apreciar cómo el paisaje se transforma, destacando las texturas y los colores de los tejados granadinos en contraste con las montañas. Este mirador simboliza la armonía entre lo construido y lo natural, y es un espacio idóneo para estudiar como los elementos urbanos y paisajísticos se entrelazan en la obra de artistas plásticos.

Jardín de los Adarves

El jardín de los Adarves, en la Alhambra, es un lugar donde se combina la serenidad del entorno con la monumentalidad del patrimonio histórico. Desde su posición elevada, se puede observar tanto la ciudad de Granada como el horizonte de Sierra Nevada, enmarcando un paisaje que ha inspirado a numerosos pintores. La variación de la luz diurna en este enclave ofrece a los artistas múltiples oportunidades para captar la riqueza cromática y la interacción entre elementos arquitectónicos y naturales. Pintores como Beruete y Sorolla encontraron en estos jardines una fuente de inspiración inagotable, debido a la variedad de texturas y contrastes que ofrecen. Además de su valor estético, el jardín de los Adarves también proporciona un espacio para la reflexión sobre la historia andalusí, permitiendo a los artistas integrar pasado y presente en sus creaciones.

Llano de la Perdiz

El Llano de la Perdiz, situado en las proximidades de la Alhambra, constituye un enclave privilegiado para la contemplación artística, ofreciendo amplias vistas de la ciudad y de Sierra Nevada. Su posición elevada permite una perspectiva panorámica única que integra la monumentalidad arquitectónica de la Alhambra con la vastedad del macizo montañoso, subrayando el contraste entre la obra humana y la majestuosidad de la naturaleza. Este espacio resulta especialmente inspirador para artistas interesados en explorar las relaciones entre perspectiva, profundidad y luz, siguiendo el legado de maestros como Joaquín Sorolla y John Singer Sargent, célebres por su tratamiento de la luz mediterránea. La dinámica lumínica del Llano, con cambios pronunciados a lo largo del día, enriquece el proceso creativo mediante contrastes cromáticos que invitan a la experimentación plástica.

Los miradores y jardines de Granada no solo ofrecen vistas excepcionales, sino que son testimonio de la profunda interacción entre el patrimonio cultural y el entorno natural. Estos enclaves, además de ser puntos de observación privilegiada, constituyen escenarios donde los artistas plásticos han encontrado inspiración para explorar la relación entre lo construido y lo natural, la luz y el paisaje, y la percepción del tiempo a través de sus representaciones. A lo largo de los siglos, estos lugares han nutrido a creadores visuales que, mediante sus obras, han inmortalizado la esencia de Granada y Sierra Nevada. De este modo, los miradores representan puntos estratégicos desde los cuales observar el paisaje, del mismo modo que son espacios de creación artística, donde la fusión entre historia y naturaleza cobra vida en el lienzo.

La Vega de Granada

La humanización del paisaje en la Vega de Granada: regadío, agricultura y transformación territorial

En el paisaje mediterráneo, el regadío se presenta como un elemento diferenciador, aportando un marcado contraste de verdor en un entorno generalmente árido. Las condiciones climáticas y geográficas han sido determinantes en la configuración agrícola de estas tierras, donde la escasez de precipitaciones y las sequías estivales solo pueden ser contrarrestadas mediante un uso intensivo del agua. Este sistema de regadío no ha permitido únicamente el asentamiento humano en estas regiones, sino que ha transformado tierras estériles en áreas fértiles, lo que ha incrementado la densidad poblacional y profundizado la humanización del paisaje. La Vega de Granada se erige como un caso paradigmático en este contexto, situada en una depresión tectónica en las Cordilleras Béticas y beneficiada por las aguas procedentes de Sierra Nevada, lo que ha permitido un extenso regadío que sustenta una intensa actividad agrícola (Ocaña Ocaña, 1974: 3).

El contraste entre la Vega de Granada, con sus fértiles suelos arcillosos y limosos, y las montañas calizas que la rodean, secas y deforestadas, ilustra claramente la influencia del regadío en la humanización del paisaje. A pesar de las condiciones climáticas impuestas por la continentalidad de la región, el aporte hídrico procedente de las montañas, especialmente a través del río Genil, es crucial para la agricultura de la zona. Este recurso ha permitido el desarrollo de una agricultura intensiva en el núcleo de la Vega, especialmente en el tramo entre Granada y Fuente Vaqueros, formando el área de mayor concentración de cultivos (Ocaña Ocaña, 1974: 4).

La configuración geográfica de la Vega la diferencia claramente de las áreas circundantes, en términos de prácticas agrícolas y, del mismo modo, en la distribución del uso del suelo entre regadío y secano. La intervención humana ha sido decisiva, en lo que respecta a la densidad poblacional y la explotación agrícola, a la vez que en la estructura social de la comarca, donde coexisten pequeños agricultores y la burguesía urbana. Esta interacción entre la ciudad de Granada y su Vega refleja un proceso continuo de humanización del paisaje, en el que el agua juega un papel esencial tanto en el desarrollo agrícola como en la configuración estética del entorno (Ocaña Ocaña, 1974: 5).

La Vega de Granada, ubicada dentro de la depresión de Granada, exhibe las características típicas de una cubeta sedimentaria delimitada por montañas. La presencia imponente de Sierra Nevada al sur y las sierras calizas al norte y al oeste marcan un contraste geográfico claro. La disposición orográfica, con altitudes que varían desde los 600 metros en el centro de la Vega hasta más de 2.000 metros en las sierras circundantes, otorga a este paisaje una estructura de relieves suaves en la llanura central, interrumpida solo por formaciones montañosas como la Sierra Elvira (Ocaña Ocaña, 1974: 9). Esta variación en el relieve, junto con la presencia de materiales blandos depositados desde el Terciario y Cuaternario, ha permitido una erosión sostenida que, a lo largo del tiempo, ha modificado significativamente la morfología de la región, sin que se pierda su unidad como paisaje (Ocaña Ocaña, 1974: 10).

En términos de vegetación, la Vega de Granada ha sufrido profundas transformaciones debido a la intervención humana. Desde la época musulmana, la introducción del regadío ha transformado la llanura en un paisaje agrícola casi exclusivamente dedicado al cultivo. Las zonas más fértiles, antiguamente cubiertas por una densa vegetación autóctona, han sido sustituidas por cultivos intensivos. La única vegetación original que perdura se encuentra en las zonas más marginales y de difícil acceso, donde subsisten matorrales y encinas dispersas (Ocaña Ocaña, 1974: 61). En los márgenes más elevados de la depresión, se han llevado a cabo proyectos de repoblación forestal, con resultados desiguales, dependiendo de la adecuación del suelo y de las condiciones climáticas (Ocaña Ocaña, 1974: 62).

La Vega de Granada constituye un ejemplo emblemático de como la acción humana ha modelado el paisaje natural a lo largo de los siglos. La dependencia del agua en un entorno mediterráneo árido ha sido clave para la transformación agrícola de la región, creando un paisaje caracterizado por la intervención humana y la adaptación ambiental. La relación entre las montañas que la rodean, el sistema de regadío y la estructura agrícola de la Vega es un testimonio del profundo impacto que el uso del agua ha tenido en la configuración del paisaje y en la historia agraria de la comarca.

La vega granadina ha experimentado transformaciones socioeconómicas y culturales que han modificado profundamente la relación de sus habitantes con el entorno. Este espacio, donde convergen territorio, paisaje e identidad, refleja dos visiones en tensión: una percepción rural y bucólica frente a una realidad cada vez más influenciada por infraestructuras y desarrollos periurbanos. Estas perspectivas coexisten en el imaginario colectivo, subrayando la compleja dinámica de cambio y la multiplicidad de identidades que cohabitan en el territorio.

Los entornos rurales son valorados positivamente por su tranquilidad y beneficios ambientales, en contraste con la vida urbana acelerada. No obstante, una visión crítica emerge en torno al abandono y el declive agrícola, lo que refleja una creciente desconexión afectiva con el territorio. La proximidad a Sierra Nevada contribuye a enriquecer la valoración del paisaje, consolidando su papel como elemento identitario clave para la Vega.

El debate contemporáneo sobre identidad y territorio, más allá de lo histórico, se vincula directamente con la defensa de la calidad de vida, la diversidad social y los valores democráticos. Este diálogo pone en primer plano la construcción social y cultural del espacio, exigiendo una reevaluación crítica de las nociones de «territorio» y «paisaje» desde una perspectiva identitaria (Zapiain Aizpuru, 2011: 79-108).

Recorridos por la Vega de Granada

Senderos e historias por la Vega de Granada de Antonio Gil García (2014) sirve como una exhaustiva guía de viaje que invita a los lectores a explorar la rica diversidad de la región. A través de caminatas y recorridos, esta obra descubre los evocadores paisajes, los monumentos históricos, las tradiciones locales y los fascinantes relatos que cada pueblo ofrece. El libro destaca «100 km de pueblo en pueblo», una serie de rutas meticulosamente trazadas que enlazan puntos de interés cultural e histórico esenciales. Se presentan diez itinerarios cuidadosamente seleccionados que no solo permiten conocer en profundidad la Vega, sino que también permiten admirar Sierra Nevada como impresionante telón de fondo.

Granada – Purchil

El trayecto de Granada a Purchil refleja la conexión visual y simbólica entre la ciudad y Sierra Nevada, transitando por paisajes que combinan elementos urbanos, fluviales y rurales. Desde Puente Verde hasta el Paseo de la Bomba, el entorno fusiona historia, arte y naturaleza, mientras que el cruce del río Genil por el Puente Romano resalta el diálogo entre arquitectura y paisaje, con hitos como la Lonja y la ermita de San Sebastián, que aportan un contraste visual ideal para la representación artística.

Siguiendo el curso del río hacia la Vega, la interacción entre los ríos Monachil y Genil y pequeños puentes, como el del río Beiro, configuran un paisaje sereno, enmarcado por Sierra Nevada, que inspira la captura plástica de los flujos acuáticos y el fondo montañoso. Al llegar a Vegas del Genil y Purchil, el entorno adquiere un carácter rural, destacando texturas y colores del paisaje agrícola, siempre bajo la presencia de la sierra como telón de fondo (Gil García, 2014: 57).

Purchil - Ambroz - Belicena - Santa Fe

El recorrido de Purchil a Santa Fe ofrece una rica diversidad paisajística que conecta el entorno rural con el desarrollo urbano, siempre enmarcado por Sierra Nevada. Desde la iglesia de Purchil hasta el cortijo de San Ignacio y el campo de fútbol, el paisaje agrícola contrasta con la imponente silueta de la sierra, reflejando la cotidianidad de la Vega. Paradas como el Cortijo de las Monjas en Ambroz y la Ermita de los Marqueses de las Torres de Orán integran arquitectura histórica con campos abiertos, creando una composición visual variada.

En el tramo hacia Belicena y Santa Fe, cortijos como Casablanca evidencian la interacción entre lo natural y lo construido, destacando la fusión de la vida comunitaria con el paisaje agrícola. La transición hacia Santa Fe, marcada por la segunda circunvalación, introduce elementos urbanos que reflejan el desarrollo de la región. La llegada a Santa Fe, con hitos como la ermita de los Gallegos y el arco de Granada, combina tradición e historia con modernidad, ofreciendo un interesante contraste visual (Gil García, 2014: 86).

Santa Fe - El Jau - Romilla - Chauchina - Cijuela

El recorrido de Santa Fe a Cijuela ofrece una diversidad de paisajes que ilustra la interacción entre naturaleza y actividad humana, siempre en conexión con Sierra Nevada. Desde el Arco de Granada hasta el Arco de Loja, el trayecto inicial a través de la calle Real destaca por su carácter histórico, con una arquitectura urbana que testimonia el pasado y se enmarca en la omnipresente silueta de la Sierra. La avenida de América, proyectada como sede de un futuro Museo de Ciencias Naturales, introduce un contraste entre modernidad y herencia histórica, reflejando el dinamismo del entorno.

El contraste entre lo industrial y lo rural se acentúa en áreas como El Jau, donde naves industriales interactúan con el entorno natural, mientras Sierra Nevada añade profundidad al horizonte. Al cruzar el arroyo del Salado y adentrarse en Chauchina, el paisaje se vuelve más rural, destacando la serenidad de los campos y elementos históricos como el cortijo y la iglesia, que enriquecen el marco visual La ruta culmina en Cijuela, pasando por Romilla, donde confluyen núcleos urbanos, zonas industriales y paisajes agrícolas. Sierra Nevada, presente a lo largo de todo el trayecto, unifica estas facetas del paisaje, actuando como símbolo de continuidad y permanencia (Gil García, 2014: 118).

Cijuela - La Paz - Fuente Vaqueros

El recorrido de Cijuela a Fuente Vaqueros despliega una variedad de paisajes que destacan la conexión visual y simbólica con Sierra Nevada. Desde el ayuntamiento de Cijuela, la ruta por la calle Real refleja la vida cotidiana del pueblo a través de su tejido urbano y acequias, siempre enmarcados por la presencia imponente de la Sierra. Este tramo inicial permite captar la relación entre comunidad y entorno natural.

Al cruzar el río Genil hacia Fuente Vaqueros, el paisaje se abre para mostrar la confluencia del Genil con el río Cubillas, un escenario ideal para representar la serenidad de los cursos de agua, con Sierra Nevada como fondo. La transición hacia la aldea de La Paz destaca la fertilidad de la Vega y su estrecha relación con los ríos, ofreciendo vistas panorámicas que combinan elementos acuáticos y agrícolas.

El antiguo paseo del Tranvía evoca la historia regional, brindando una oportunidad para explorar la evolución del paisaje desde infraestructuras históricas hasta el presente. Finalmente, el recorrido culmina en Fuente Vaqueros, junto a la estatua de García Lorca, donde el legado cultural se fusiona con el paisaje, conectando naturaleza, historia y arte (Gil García, 2014: 134).

Fuente Vaqueros - Anzola - Pinos Puente

El recorrido de Fuente Vaqueros a Pinos Puente presenta una rica diversidad de paisajes que reflejan la conexión visual y simbólica con Sierra Nevada. Desde la plaza del Doctor Pareja en Fuente Vaqueros, el paseo de la Reina y el camino del Cuarto de los Manzanos ofrecen escenas de la vida cotidiana en la Vega, con la Sierra como fondo imponente que añade un carácter majestuoso al entorno.

El trayecto hacia el cortijo El Rancho y el arroyo de la Barra revela campos tranquilos y elementos acuáticos que destacan la fertilidad de la Vega y la relevancia del riego en la agricultura local, ideal para explorar la interacción entre agua y tierra. Al cruzar el río Cubillas hacia Valderrubio, se combinan vistas fluviales con arquitectura rural, subrayando la armonía entre naturaleza e intervención humana.

En Pinos Puente, el paisaje incluye alamedas, pozos y el cruce del río Frailes, donde la interacción entre el agua y las construcciones tradicionales resalta la importancia del entorno fluvial en la vida rural. El cruce de las vías del AVE y la carretera de Córdoba marca una transición gradual hacia un paisaje más urbanizado, representando el cambio entre lo rural y lo urbano (Gil García, 2014: 171).

Sierra Elvira - Atarfe

El recorrido de Sierra Elvira a Atarfe ofrece una diversidad paisajística que refleja la interacción entre naturaleza e intervención humana, con Sierra Nevada como telón de fondo constante. Inicia en los alrededores de los baños de Sierra Elvira, atravesando estructuras industriales como la chimenea azucarera y los cilindros de la cementera, que contrastan con el entorno natural. Este diálogo entre lo industrial y lo natural crea composiciones visuales que destacan por su riqueza y complejidad, enmarcadas por la imponente Sierra Nevada.

Avanzando entre olivos hacia el Tajo Colorao, las vistas panorámicas desde su cima combinan vegetación mediterránea, formaciones rocosas y la lejana Sierra Nevada, subrayando el contraste entre el paisaje local y la magnitud montañosa. El descenso hacia Sierra Elvira, atravesando barrancos y llegando a un pinar, revela una transición visual entre paisajes áridos y frondosos, marcada por la diversidad ecológica y la serenidad del entorno.

La ruta hacia el Torreón, el cerro del Tajo y la ermita de los Tres Juanes ofrece amplias vistas que integran elementos arquitectónicos y vastos paisajes naturales, equilibrando detalles construidos con la inmensidad del entorno. Finalmente, el descenso hacia Atarfe culmina con la transición al espacio urbano, cerrando el recorrido con una rica diversidad de escenarios (Gil García, 2014: 200).

Peligros - Pulianas - Pulianillas - Jun

El recorrido de Peligros a Jun ofrece una diversidad paisajística que explora la interacción entre entornos urbanos, rurales y naturales, siempre enmarcados por la constante presencia de Sierra Nevada. Desde el parque Blas Infante y el templo de San Ildefonso en Peligros, los primeros tramos destacan por su valor histórico y cultural, reflejando la vida urbana local con la montaña como fondo que añade profundidad y dramatismo al paisaje.

La subida por la calle Pintor Velázquez hacia el camino del cementerio marca una transición gradual entre lo urbano y lo rural, ideal para representar el contraste entre ambos mundos. Al pasar el cementerio y continuar junto a la autovía hacia Guadix, el paisaje se abre, integrando infraestructura moderna y entorno natural, ofreciendo una reflexión visual sobre el impacto humano en el territorio.

El cruce del barranco del Purcal y la llegada al Cortijo Nuevo presentan un paisaje rural con alamedas y campos cultivados, donde la silueta de Sierra Nevada proporciona continuidad y grandeza. Al acercarse a Pulianas, el recorrido retoma un carácter urbano con la iglesia de San José como punto central, permitiendo explorar la relación entre arquitectura local y naturaleza.

El puente sobre el arroyo Juncaril y el templo de la Virgen de los Remedios en Pulianillas integran elementos fluviales y religiosos, creando escenas que combinan agua, arquitectura y paisaje natural. Estos momentos destacan la armonía entre los elementos construidos y el entorno natural, siempre bajo la presencia de Sierra Nevada. Finalmente, el cruce hacia Jun concluye el recorrido con un paisaje que mezcla lo urbano y lo natural, subrayando la integración de infraestructuras modernas con el contexto histórico (Gil García, 2014: 218).

Jun – Güevéjar

El recorrido de Jun a Güevéjar despliega una diversidad de paisajes que destacan la interacción entre entornos urbanos, rurales y naturales, en conexión constante con Sierra Nevada. Desde el pabellón de las Artes y la avenida de Granada, pasando por el parque Lundenia y la plaza de la Iglesia, el tramo inicial captura la vida urbana de Jun, con la silueta de Sierra Nevada como fondo que aporta profundidad y grandeza al paisaje.

Al salir de Jun por el camino del Tejar y cruzar el barranco del Juncaril, el entorno adquiere un carácter más natural, con puentes y vegetación que invitan a explorar la serenidad del paisaje. La ascensión hacia el acueducto y el depósito de agua ofrece vistas panorámicas que combinan estructuras históricas con el paisaje natural, destacando la omnipresencia de Sierra Nevada en el horizonte. En el Parque de Invierno de Nívar, el trayecto alcanza un punto de observación privilegiado para representar la amplitud del entorno y la montaña dominante.

El descenso paralelo a la autovía introduce contrastes entre infraestructura moderna y naturaleza, mientras que el tramo entre olivos y las encinas referenciales aporta un ambiente rural tranquilo. Las cuencas de los barrancos del Fardes y del Purcal añaden interés geomorfológico y fluvial, ofreciendo una rica interacción entre agua, tierra y vegetación. Finalmente, el suave descenso hacia Güevéjar culmina en la plaza de la iglesia, donde elementos urbanos y naturales se fusionan en una composición armoniosa (Gil García, 2014: 239).

Güevéjar - Nívar - Alfacar

El recorrido de Güevéjar a Alfacar presenta una rica diversidad de paisajes que destacan la conexión visual y simbólica con Sierra Nevada. Desde la plaza del ayuntamiento de Güevéjar y a través de la calle Iglesia hasta la salida por la calle Málaga, los primeros tramos reflejan la vida local en un entorno urbano, enmarcado por la imponente silueta de Sierra Nevada que añade profundidad al paisaje.

La ascensión al Castillejo brinda excepcionales vistas panorámicas, combinando vegetación mediterránea, formaciones rocosas y la presencia lejana de la montaña. Este contraste entre lo inmediato y lo majestuoso ofrece un rico potencial visual. El descenso hacia Nívar, pasando por el cementerio y el ayuntamiento, introduce un entorno rural tranquilo,

donde la armonía entre la arquitectura local y la naturaleza se convierte en un elemento clave para la representación artística.

A lo largo del camino entre encinas y olivos hacia el río, el paisaje despliega una gama de texturas y colores mediterráneos, ideales para explorar la riqueza de la flora en relación con Sierra Nevada como fondo constante. Este tramo permite capturar la interacción entre los elementos naturales y la montaña, que domina la composición.

La llegada a Alfacar, pasando por áreas semiurbanas como el parque infantil y el campo de fútbol, marca una transición fluida hacia un entorno donde naturaleza y arquitectura coexisten en equilibrio. La bifurcación de rutas hacia Alfacar o la acequia ofrece perspectivas alternativas del paisaje circundante, ampliando las posibilidades de representación (Gil García, 2014: 264).

Fuente Grande - Víznar - El Fargue - Granada

El recorrido de Fuente Grande a Granada brinda una rica diversidad de paisajes que destacan la conexión entre la naturaleza y la historia del entorno granadino, enmarcados por la majestuosa presencia de Sierra Nevada. Comenzando en Fuente Grande, en Alfacar, el manantial y las escaleras que ascienden hacia la carretera ofrecen una escena inicial de vitalidad natural. Estas primeras etapas son ideales para captar la frescura del paisaje, con Sierra Nevada como un fondo imponente que añade profundidad y contexto visual.

La transición hacia el parque de García Lorca y la carretera hacia Víznar presenta un contraste entre la vegetación densa y los espacios abiertos, mientras que la acequia de Aynadamar y el barranco de Víznar añaden texturas naturales que guían la mirada hacia la silueta de la montaña. El paso por los monolitos sentimentales y el molino de las Pasaderas introduce un componente histórico, permitiendo a los artistas explorar la interacción entre la historia y la naturaleza, con Sierra Nevada como testigo silencioso en el horizonte.

Cruzando la autovía hacia el mirador del Pino y el barranco del Beiro, el paisaje se abre a vistas panorámicas que permiten representar la amplitud del entorno. El descenso hacia El Fargue, junto al muro de la fábrica de pólvora, añade un contraste industrial al recorrido, destacando la coexistencia de elementos patrimoniales y naturales. La visita a la ermita del Santo Cristo y el cruce de la antigua carretera de Murcia permiten capturar escenas de la vida rural y religiosa, siempre enmarcadas por la presencia constante de Sierra Nevada.

Finalmente, el trayecto hacia la Abadía del Sacromonte y los descensos por la cuesta del Chapiz hasta el río Darro y la plaza Nueva en Granada concluyen en un entorno urbano lleno de historia y cultura. La representación de estos paisajes puede centrarse en la suave transición entre lo rural y lo urbano, destacando la armonía entre los elementos históricos y naturales que definen el paisaje granadino (Gil García, 2014: 319).

Conclusiones

Esta sección de la tesis integra las reflexiones individuales de los capítulos previos, articulando una síntesis que abarca las múltiples perspectivas sobre Sierra Nevada. Este macizo montañoso, con su complejidad geológica, riqueza ecológica, trascendencia cultural y resonancia artística, se alza como un referente multidimensional. Más allá de su existencia física, Sierra Nevada se proyecta en los dominios de la percepción humana, la creatividad artística y la sostenibilidad, convirtiéndose en un símbolo de interacción entre naturaleza y cultura.

A través de los nombres que ha recibido a lo largo de la historia, Sierra Nevada se revela como un espacio semántico cargado de significados cambiantes, que reflejan las dinámicas culturales, científicas y artísticas de cada época. Desde los primeros exploradores hasta los pintores románticos y los científicos contemporáneos, esta montaña ha generado una multiplicidad de narrativas que la consolidan como un punto de confluencia entre lo natural y lo cultural. La figura de los pastores y neveros, históricamente invisibilizados, se entrelaza con los testimonios de artistas y viajeros, revelando una polifonía de voces que enriquecen el imaginario colectivo de este paisaje.

Desde una perspectiva geológica y ecológica, Sierra Nevada emerge como un laboratorio natural, donde las fuerzas tectónicas, los glaciares antiguos y la diversidad vegetal confluyen en un mosaico que evidencia los procesos de transformación del planeta y la vida. Este macizo, testigo de la orogenia alpina, conserva en sus pliegues no solo la memoria geológica del tiempo, sino también una fuente inagotable de inspiración para la pintura de paisaje. La riqueza de su biodiversidad, representada en sus pisos bioclimáticos y endemismos, ofrece una metáfora visual de resiliencia y adaptación, conectando la representación estética con una comprensión profunda de los ciclos naturales y su capacidad de renovación.

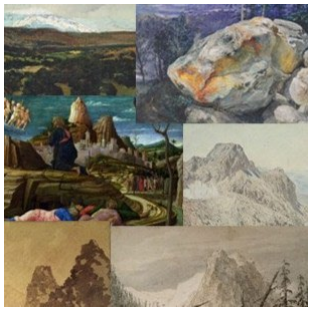
El agua, elemento esencial en el paisaje de Sierra Nevada, trasciende su función utilitaria para construir una narrativa cargada de simbolismo. Desde las lagunas glaciares hasta los sistemas de acequias heredados del período andalusí, el agua moldea el territorio, impregnándolo de dinamismo y vida. Su representación artística, que capta texturas cambiantes y reflejos lumínicos, refuerza su significado como emblema de transformación y continuidad. Este recurso, vital para la agricultura y la cultura de la región, conecta Sierra Nevada con la Vega de Granada, configurando un espacio fértil que sintetiza las interacciones entre naturaleza e intervención humana.

Los paisajes transformados de Sierra Nevada evidencian una interacción armónica entre lo natural y lo construido. Las terrazas agrícolas, los pueblos alpujarreños y los sistemas tradicionales de manejo hídrico representan un equilibrio histórico entre la acción humana y la montaña, donde la intervención no destruye, sino que enriquece el significado del paisaje. Desde la óptica artística, este diálogo entre cultura y naturaleza se presenta como un marco conceptual para explorar las transformaciones territoriales y sus implicaciones ecológicas y sociales.

Las rutas montañeras, como la Integral de Sierra Nevada, no solo ofrecen desafíos físicos a los excursionistas, sino también experiencias sensoriales y visuales para los artistas. Las

cumbres nevadas, los valles profundos y los itinerarios históricos se configuran como territorios de inspiración, donde la atmósfera, la luz y la magnitud del paisaje desafían al creador a plasmar tanto su monumentalidad como su carácter efímero.

Finalmente, Granada y su Vega, con Sierra Nevada como telón de fondo, ejemplifican la simbiosis entre lo urbano y lo natural. La ciudad, enmarcada por la montaña, encarna una estética en la que lo sublime se encuentra con lo monumental, transformándose con las estaciones y la luz en un dinamismo continuo. Este entorno, inmortalizado por numerosos artistas, no solo constituye un recurso visual de enorme riqueza, sino también un elemento activo en la construcción de la identidad cultural de la región. Sierra Nevada, a través de su historia, geología, biodiversidad y conexión con el arte, constituye un espacio de significados múltiples, donde confluyen lo científico, lo estético y lo humano. Su representación artística, profundamente arraigada en su esencia natural y cultural, invita a reflexionar sobre la imperiosa necesidad de preservar este patrimonio único, no solo como paisaje físico, sino como símbolo de una relación sostenible entre el ser humano y su entorno.



Capítulo II

La montaña como espacio de transformación: de lo sublime al conocimiento integrador

De la estética clásica al paisajismo Romántico: Ciencia y Arte en la construcción del paisaje moderno

> Desde el cosmos renacentista al humboldtiano es posible, pues, observar el paso de un orden simple, que implica amplias zonas de exclusión, a un orden más articulado, que conoce la complejidad de la modernidad y la asimila, dejando en herencia un nuevo bagaje científico y estético. Una conclusión que es también una anticipación del pensamiento ecologista, que hoy vuelve a ver la naturaleza como un todo en el cual las partes convergen según un equilibrio intrincado, pero todavía muy reconocible, y del cual puede hacerse poesía y pintura (Giacomoni, 2023: 31).

La evolución de la percepción del paisaje, especialmente el de montaña, refleja un cambio profundo en la relación entre la humanidad y la naturaleza. Desde el cosmos renacentista hasta el pensamiento romántico, el paisaje dejó de ser un mero escenario para convertirse en un concepto integrado de ciencia y arte, una fusión que transformó su representación y valoración. Este capítulo explora el paso de una visión rígida y utilitaria del mundo natural hacia una percepción moderna y emocional, en la que la montaña se erige como símbolo estético, científico y espiritual.

Figuras clave como Alexander von Humboldt, Horace-Bénédict de Saussure y Jean-Jacques Rousseau desempeñaron un papel crucial en esta transición, integrando disciplinas como la geología, la pintura y la filosofía para enriquecer nuestra comprensión del paisaje. Desde la sacralidad de las cimas en la antigüedad hasta la exaltación de lo sublime en el Romanticismo, el paisaje montañoso se convirtió en un espacio de exploración intelectual y artística, marcado por la influencia de las ciencias naturales y las emociones humanas.

Este tema recorre la trayectoria de esta transformación, desde las primeras exploraciones científicas hasta las representaciones artísticas que han dado forma a nuestra sensibilidad moderna, subrayando la importancia del paisaje como construcción cultural y símbolo de la interacción entre razón y sentimiento.

Locus amoenus y *locus horridus*

La naturaleza ha sido históricamente una fuente de reflexión profunda, tanto por su belleza imponente como por su caos desconcertante. Frecuentemente se interpreta como el producto de un diseño consciente, con fenómenos que parecen obedecer a una finalidad clara, asemejándose a la obra de un artista sublime que genera proyectos que superan la comprensión humana (Giacomoni, 2023: 17). Sin embargo, la complejidad del universo no puede reducirse a principios simplistas. En su belleza, la naturaleza también revela contradicciones: el orden coexiste con la destrucción y la armonía oculta tragedias. Fenómenos geológicos y meteorológicos demuestran que no todo responde a un orden preestablecido. La naturaleza tiene una historia de transformaciones, con elementos de caos tanto a nivel cósmico como terrestre, revelando así su carácter dinámico y a veces inarmónico.

Desde la Antigüedad los pensadores han encontrado dificultades al intentar establecer un sistema ordenado del cosmos debido a sus irregularidades. Las montañas, por ejemplo, se percibían como una falta de uniformidad, una desigualdad. Aristóteles atribuía las asperezas de la corteza terrestre a la imperfección del mundo sublunar, en contraste con el orden inmutable de los cielos. Lucrecio sostenía que el desorden visible indicaba que el mundo no fue creado por una divinidad, sino que se formó por movimientos fortuitos de átomos. Plinio, en su *Historia natural*, otorgaba poca importancia a las montañas en comparación con los ríos, costas y mares, que valoraba por su utilidad (Giacomoni, 2023: 18).

En la Antigüedad griega y romana, los fenómenos naturales alejados de la influencia humana, especialmente aquellos que representaban obstáculos o fuentes de temor, no despertaban interés estético. La belleza se asociaba con espacios fecundos, tranquilos y libres de peligros, caracterizados por la presencia humana y un clima benigno. Estos paisajes, como el campestre, eran valorados por su capacidad para ofrecer descanso y reflejaban la intervención civilizadora del hombre. El concepto de *locus amoenus*, o lugar deleitoso, era recurrente en los autores de la época, mientras que los fenómenos naturales salvajes y remotos no se apreciaban positivamente.

Montañas como el Olimpo, el Helicón o el Parnaso, por su inaccesibilidad y misterio, se consideraban moradas de los dioses, y no adecuadas para la vida humana. La sacralidad de la alta montaña en la Antigüedad clásica tenía un valor negativo, representando un *locus horridus*, opuesto al *locus amoenus*, como un lugar de temor, donde la naturaleza imperaba y la supervivencia humana estaba amenazada. Incluso Aníbal, al cruzar los Alpes con sus soldados, según relata el poeta Sibilo Itálico, describe estas montañas ásperas como inhóspitas, carentes de primavera o verano, en contraste con la apreciación del cónsul romano por la serenidad del *locus amoenus* junto a las aguas del Ticio. La Antigüedad clásica no abrazó la fascinación por lo sublime, que exalta el miedo o el horror como fuentes estéticas (Bodei 2011: 20-21; Giacomoni, 2023: 19).

El lenguaje utilizado para describir el paisaje montañoso en la Antigüedad y la Edad Media empleaba metáforas patológicas: los Alpes y otras montañas se consideraban «excrecencias» o «tumores», términos que implicaban enfermedad o deformidad. Las montañas no despertaban interés científico ni emociones estéticas, y se percibían como espacios indeseables. En la cultura cristiana eran vistas como el resultado del pecado y la depravación humana, formadas tras el diluvio bíblico como residuos desordenados de la destrucción. No fue hasta el siglo XVII, cuando Galileo Galilei descubrió los montes de la Luna, que se sugirió una nueva interpretación. Para algunos, estas irregularidades en la Luna indicaban decadencia universal, señal de que no estaba compuesta de material perfecto. Para Galileo, sin embargo, esto reforzaba la idea de que la Tierra también podía moverse en órbita, confirmando la teoría copernicana. No obstante, muchos seguían viendo las montañas como pruebas de la imperfección universal, vestigios de un diseño perfecto que la humanidad había perdido (Giacomoni, 2023: 20-21).

La ascensión de Petrarca al Mont Ventoux

Las montañas han estado intrínsecamente ligadas a la noción de lo sagrado, evocando la pureza del aire, la blancura de la nieve y la eternidad de sus formas. Estos elementos nos alejan de la cotidianidad y nos invitan a reflexionar sobre el misterio de la existencia humana. Las cimas representan lo sublime, un espacio hacia el cual ascendemos físicamente y experimentamos, a su vez, una elevación espiritual.

La célebre ascensión de Francesco Petrarca al Mont Ventoux el 26 de abril de 1336, acompañado de las *Confesiones* de San Agustín, simboliza la dignificación celestial de un paisaje terrestre. Petrarca, además de poeta, era geógrafo y cartógrafo, y en su ascenso expresó el disfrute de la naturaleza en sintonía con la labor intelectual, anticipando una visión moderna del paisaje. No obstante, al leer un pasaje de San Agustín, reprimió su admiración por el entorno, manifestando la tensión entre la contemplación exterior y la introspección interior. Este evento es una de las primeras manifestaciones que vinculan la naturaleza con la experiencia moral. Figuras como Francisco de Asís, Dante y Boccaccio también contribuyeron a esta temprana aproximación italiana al paisaje natural como expresión moral (Ritter et al., 1997: 36-57; Martínez de Pisón y Álvaro Lomba, 2002: 26; Martínez de Pisón 2004: 57, 2017: 260-268; Bodei, 2011: 69-70).

Desde la perspectiva del paisaje, el relato de Petrarca reviste un notable interés histórico. Al alcanzar la cima, no solo describe lo que ve, sino también lo que experimenta emocionalmente. La importancia de su ascenso no radica en la veracidad física del hecho, sino en la conceptualización de subir una montaña y narrarlo literariamente. Este acto de relatar sus sensaciones interiorizadas convierte el relato en una pieza literaria trascendente, transformando la experiencia de caminar y contemplar en un acto de significado profundo. Así, la noción de paisaje comienza a introducirse en la literatura occidental, una influencia que luego se extendería a las artes plásticas (Maderuelo, 2020: 83-88).

Afortunadamente, Petrarca no siguió el consejo del viejo pastor que intentó disuadirlo de ascender al monte con argumentos utilitaristas. De haberlo hecho, no habría disfrutado de la vista desde la cumbre ni experimentado la trascendencia del paisaje. De manera análoga, Paul Cézanne no habría apreciado la belleza del macizo de Sainte-Victoire si hubiera adoptado la visión pragmática de los campesinos locales. Tanto Petrarca como Cézanne, aunque separados por siglos, muestran que la percepción campesina de la naturaleza no coincide con la naturaleza entendida como paisaje (Marchán Fiz, 2006: 26; Roger, 2007: 31).

Marchán Fiz señala que la hipótesis moderna sobre el nacimiento del paisaje se corrobora mediante la sugerencia de Joachim Ritter, quien establece una conexión significativa entre la contemplación de Petrarca y la de Cézanne. Según Ritter los elementos de la naturaleza «se convierten en paisaje solo cuando el hombre se dirige hacia su realidad sin una finalidad práctica, en una contemplación libre y gozadora, para ser él mismo en medio de la naturaleza»

(cit. por Marchán Fiz, 2006: 26)[10] . Esta afirmación refuerza la idea de que el concepto de paisaje surge de una relación contemplativa y desinteresada con la naturaleza.

Cosmos Renacentista

En el siglo XVI, obras como *De montium admiratione* de Conrad Gesner y *De Alpibus* de Josias Simler manifestaban un aprecio por el hábitat montañoso. Sin embargo, estos textos permanecían restringidos a círculos intelectuales reducidos y no influyeron en la mentalidad dominante de la época. El interés por la montaña como un lugar crucial para entender la historia de la Tierra comenzó a desarrollarse lentamente y no se consolidó hasta la modernidad tardía. Fue entonces cuando lo que se percibía como irregular o deforme pasó a ser objeto de una nueva etapa científica y estética.

El estudio directo de las montañas reveló que estas narraban la historia de la Tierra, formada por movimientos lentos y catástrofes repentinas. La geología contemporánea, con sus mediciones precisas, tiene sus raíces en el conocimiento del mundo alpino y en la exploración de montañas globales. Gradualmente, una nueva estética emergió, valorando la belleza de lo salvaje e irregular, inaugurando una percepción no convencional de la belleza. En la era moderna, los científicos que buscaban representar una imagen positiva de la naturaleza no podían ignorar fenómenos difíciles de clasificar. Durante el Renacimiento y la época posrenacentista, el cosmos también se convirtió en objeto de estudio, como se refleja en la *Cosmographia universalis* de Sebastian Münster o el *Mundus subterraneus* de Athanasius Kircher, que buscaban una visión integral del origen y formación del cosmos a partir del caos primigenio (Martínez de Pisón, 2004: 54; Giacomoni, 2023: 21-22).

La narración bíblica y la observación directa de los fenómenos naturales avanzan de la mano, pero a medida que las observaciones se vuelven más precisas, la teología comienza a ser cuestionada. La nueva ciencia mecanicista del siglo XVII, impulsada por René Descartes e Isaac Newton, explica el origen y funcionamiento del universo mediante un análisis coherente y sistemático, reemplazando el paradigma aristotélico. Sin embargo, en áreas como la vida orgánica y la diversidad de fenómenos terrestres, lograr una visión sistemática resulta más complejo. Los hallazgos paleontológicos y geológicos empiezan a cuestionar los seis mil años de la creación según la narración bíblica.

Georges Buffon, en su *Historia Natural* (1749-1788), presenta una visión de la historia de la Tierra dividida en siete épocas, sugiriendo que los días de la creación podrían ser metáforas de periodos mucho más largos. Buffon estimó públicamente que la Tierra tenía unos setenta y cinco mil años, aunque entre sus notas personales, descubiertas tras su muerte, se hallaron cálculos que extendían esa cifra a varios billones de años. En su época, divulgar la existencia de millones de años era considerado peligroso (Macfarlane, 2020: 43; Giacomoni, 2023: 23).

En *Protogea* de Gottfried Wilhelm Leibniz, escrita a finales del siglo XVII, el origen de la Tierra se relaciona con la necesidad de explicar la imperfección dentro del orden global del

[10] Ritter, J. (1963). *Paisaje. La función de lo estético en la sociedad moderna*. En *Subjetividad. Seis ensayos* (pp. 125-158). Barcelona: Alfa. (Edición de 1986).

universo. Para Leibniz, el universo es «el mejor de los mundos posibles», y los elementos de desorden son solo aparentes, incomprensibles para la limitada capacidad humana de entender el plan divino. El uso de instrumentos como el telescopio y el microscopio revela un mundo con un orden cada vez más complejo, lo que requiere que las leyes científicas sean comprensibles, pero menos rígidas para adaptarse a estas nuevas exigencias cognitivas.

En las ciencias de la vida, la clasificación de ciertas formas entre animales y vegetales se convierte en un reto, debido a las complejidades observadas en su crecimiento y reproducción. Los estudios sobre la historia de la Tierra tampoco pueden ignorar fenómenos difíciles de interpretar, como los fósiles o la morfología de la corteza terrestre. Con la exploración directa de territorios inexplorados como mares y montañas, los científicos comienzan a entender que deben observar antes de juzgar, lo que transforma el lenguaje y el enfoque científico (Giacomoni, 2023: 24).

Para abordar las «desigualdades» de la superficie terrestre, se abandona el léxico de la anatomía patológica y se adopta un lenguaje más neutro. Resulta interesante estudiar la naturaleza directamente en los lugares más difíciles de clasificar y sistematizar. Estos lugares, en vez de ser repudiados, comienzan a atraer a científicos y artistas. La experiencia directa de la alta montaña se vuelve deslumbrante para algunos. El geólogo y teólogo inglés Thomas Burnet, tras reflexionar sobre su viaje por los Alpes y los Apeninos, formula una «teoría sacra de la Tierra»[11] para explicar la irregularidad y el caos del paisaje montañoso. El libro no auguraba catástrofes futuras, sino que retrocedería al mayor de todos los desastres: utilizando el episodio bíblico del diluvio, Burnet describe la transformación traumática de un cosmos originalmente perfecto en un «cúmulo de ruinas».

En su tratado de geología fantástica, interpreta la Biblia y sostiene que Dios creó la Tierra con la forma de una esfera perfecta, lisa y uniforme. Solo el Diluvio, provocado por los pecados y la corrupción de la humanidad, desfiguró la Tierra, llenándola de montañas semejantes a verrugas, valles escarpados, precipicios horribles y hendiduras agrietadas. Esta transformación convirtió a la Tierra en un «montón de grandes ruinas», «vestigios de un mundo despedazado» y «el espectáculo más aterrador que ofrece la naturaleza». Burnet es el primer geólogo en adentrarse en la dimensión temporal, un explorador del pasado terrestre y un conquistador del más desconocido de los territorios: el pasado remoto (Bodei, 2011: 71; Macfarlane, 2020: 36-43).

El *Grand Tour*

El siglo XVIII representó una era dorada para las ciencias naturales, impulsada por un creciente espíritu explorador y la necesidad de clasificar la diversidad biológica revelada por viajeros y exploradores. Observadores atentos comenzaron a notar cambios en el relieve terrestre, como la estructura de montañas y la formación de valles, lo que desafiaba las explicaciones tradicionales basadas en las narrativas bíblicas. Estas observaciones sugerían

[11] Burnet, T. (1681-1690). *The Sacred Theory of the Earth*. Publicado en dos partes. Consultado el 27 de mayo de 2022 en https://archive.org/details/b30526747_0001/page/n23/mode/2up.

procesos geológicos, como la erosión, que implicaban escalas de tiempo mucho mayores a las aceptadas, promoviendo así el estudio científico de las montañas.

Aunque el racionalismo del siglo XVII había despertado un interés renovado por la ciencia, fue en el Siglo de las Luces cuando este interés se consolidó y expandió significativamente. Pensadores como Newton, que desveló las leyes del universo material, junto con los descubrimientos de navegantes y conquistadores, ayudaron a cimentar una ciencia más robusta y respetada. Kant, al reflexionar sobre estos avances, consideraba que la humanidad avanzaba hacia una era de madurez, guiada por la Razón y la Ciencia, liberándose de la superstición y la ignorancia (Martínez de Pisón y Álvaro Lomba, 2002: 34-35).

En este contexto intelectual, obras como la *Encyclopédie* fomentaron un profundo cuestionamiento sobre la naturaleza de los fenómenos, buscando explicar tanto principios físicos como artísticos (Maderuelo, 2020: 418). La geología, en particular, comenzó a consolidarse como una ciencia con un cuerpo de conocimiento sólido, marcado por avances que continuarían evolucionando hasta el siglo XX, con teorías transformadoras como la deriva continental y la tectónica de placas (Martínez de Pisón y Álvaro Lomba, 2002: 37).

Durante el siglo XVIII, la percepción y representación del paisaje experimentaron una transformación notable, especialmente en la manera en que artistas y académicos ingleses redefinieron su enfoque del paisaje durante sus viajes por Europa. Estos viajes, en particular aquellos hacia Italia a través de los Alpes, se convirtieron en un rito de paso fundamental para los jóvenes aristócratas británicos. A través de estas experiencias, ponían a prueba sus conocimientos adquiridos, a la vez que se sumergían en la rica tradición clásica y renacentista, desarrollando una profunda apreciación por la arquitectura, la poesía y la pintura.

Este fenómeno no se limitó a Inglaterra, sino que se extendió también a los Países Bajos y Alemania. Viajeros como Johann Wolfgang von Goethe y Karl Philipp Moritz, cuyas experiencias quedaron plasmadas en obras como *Italienische Reise* de Goethe, ejemplifican este espíritu de exploración y el impacto del viaje en su desarrollo personal a través del arte y la ciencia. El viaje, por tanto, se consolidó como un medio de adquisición de conocimiento y apreciación estética, creando una conexión íntima entre el viaje, la erudición y la evolución del gusto artístico (Maderuelo, 2020: 354-356).

La práctica del dibujo, impulsada por figuras como William Gilpin y Alexander Cozens, se convirtió en un componente esencial de estos viajes ilustrados. Gilpin, en publicaciones como *Tres Ensayos sobre la Belleza Pintoresca* (Gilpin y Maderuelo, 2004), alentó a los participantes del *Grand Tour* y a los excursionistas a representar los paisajes mediante el arte del dibujo. Este enfoque capturaba vistas estéticamente agradables, y promovía, además, una comprensión más profunda de la naturaleza y sus procesos. El dibujo se transformó en una herramienta didáctica y contemplativa que facilitaba una conexión íntima entre el viajero y el entorno natural, enriqueciendo su apreciación estética y científica (Maderuelo, 2020: 348-349).

Durante la Ilustración, con su énfasis en la razón y el método científico, se revitalizó el interés por estudiar y comprender el paisaje desde una perspectiva científica. Artistas como Claude Joseph Vernet y Pierre-Henri de Valenciennes desempeñaron papeles cruciales en este cambio de paradigma. Vernet, por ejemplo, integró en su obra efectos atmosféricos y fenómenos geológicos innovadores, capturados durante sus estudios en los Alpes. Con ello, combinó ciencia y estética sublime, anticipando la moderna apreciación del paisaje (Maderuelo,

2020: 420). Valenciennes llevó esta aproximación un paso más allá, destacando la importancia de realizar bocetos al óleo directamente de la naturaleza, una práctica que permitía capturar efectos atmosféricos y cambios lumínicos con mayor precisión. Su enfoque sentó las bases para una relación más libre y personal con el paisaje, prefigurando técnicas que los impresionistas adoptarían décadas más tarde, marcando un cambio significativo en la representación artística del entorno natural (Maderuelo, 2020: 437-439).

En este contexto, es importante reconocer la influencia de John Ruskin, cuyo enfoque meticuloso en el detalle y la precisión de los elementos naturales enriqueció la práctica artística. En *The Elements of Drawing*[12], Ruskin enseñó técnicas de dibujo, a la vez que promovió una comprensión profunda de la armonía y las leyes subyacentes de la naturaleza. Similar a William Gilpin, Ruskin utilizó sus propios dibujos para ilustrar sus enseñanzas, fusionando arte y ciencia para profundizar el estudio del paisaje (Ruskin y Clemente 1999; Maderuelo, 2020: 350).

Finalmente, la obra de Joseph Anton Koch, quien integró elementos sublimes en sus paisajes clásicos, representa la culminación de estas influencias. Su formación en los Alpes y sus estudios en Italia lo llevaron a una representación más emotiva y grandiosa del paisaje, reflejando un enfoque que resuena con el espíritu de la Ilustración. Esta búsqueda de un arte que fuera tanto científicamente riguroso como estéticamente elevado marcó una evolución significativa en la percepción y representación del entorno natural (Maderuelo, 2020: 440).

A principios del siglo XVIII, poetas y escritores ingleses como John Dennis y Joseph Addison capturaron experiencias estéticas innovadoras durante el *Grand Tour*, experiencias que formaron el núcleo de nuevas poéticas que desafiaban la estética clasicista. Estos autores destacaron sensaciones como el «deleitable horror» que se experimentaba al contemplar paisajes salvajes y abruptos, con altas cumbres y profundos precipicios. Surgió así una apreciación por la naturaleza en su estado más puro, valorada precisamente por su falta de orden y cuidado humano (Giacomoni, 2023: 25).

Para John Dennis, este sentimiento era más intenso que la belleza tradicional, pues provocaba pasiones que fluctuaban entre el horror y la alegría, entre la tristeza y el entusiasmo. Sin embargo, Dennis seguía influido por la teoría de Thomas Burnet, quien consideraba que las montañas eran consecuencia del diluvio universal (Bodei, 2011: 73).

Filósofos como Anthony Ashley Shaftesbury integraron estos paisajes inhóspitos en una visión de armonía natural, reconociendo que lo discordante e imperfecto podía formar parte de un diseño divino cuya perfección era comprensible, en sintonía con el pensamiento de Leibniz. A pesar de esta armonía subyacente, científicos como Antonio Vallisneri, Anton Lazzaro Moro y Giuseppe Arduino subrayaron la importancia de la observación directa de la naturaleza y las montañas, aceptando las irregularidades no favorables para la vida humana. Este diseño divino se consideraba más complejo y menos uniforme de lo que se pensaba, aunque perfecto en su esencia.

A mediados del siglo XVIII, Edmund Burke revitalizó el concepto de lo sublime en su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757),

[12] Ruskin, J. (1857). *The Elements of Drawing*. Recuperado el 27 de mayo de 2024 de https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.264111/page/n83/mode/thumb.

donde sistematizó una nueva estética distinta de la clasicista, basada en la proporción y la armonía. Para Burke, el terror era una pasión «negativa» que constituía la base de una sensibilidad moderna hacia aquello que escapaba a las reglas de la razón clásica. Esta distinción respecto a la belleza marcó una ruptura en la estética del siglo XVIII. Los elementos de vastedad, potencia e irregularidad, revelados por Burke, encontraron eco en la *Crítica del juicio* de Kant, que consolidó una estética renovada, abierta a los aspectos conflictuales del sentimiento de lo sublime. Esta nueva estética emergió de la contemplación de una naturaleza menos tranquilizadora y, a veces, destructiva, pero vista de manera fascinante y renovadora (Giacomoni, 2023: 26; Burke, 2014).

El interés por la geología en el siglo XVIII no se limitó a la teoría, como lo ejemplifica el naturalista suizo Johann Jacob Scheuchzer. Su obra *Itinera Alpina Tria* refleja su pasión por las montañas y su dedicación al estudio científico. Scheuchzer llevó a sus alumnos a los Alpes para estudiar la naturaleza de primera mano, inaugurando una tradición educativa que combinaba el montañismo con el estudio científico. Esta metodología, que posteriormente influyó en figuras como Töpffer, Reclus y en España a través de la Institución Libre de Enseñanza, transformó la percepción de los Alpes. Las montañas dejaron de ser vistas únicamente como objetos de terror y pasaron a considerarse santuarios de la naturaleza y la ciencia, inspirando a pensadores como Rousseau a buscar en ellas serenidad espiritual.

Scheuchzer, amigo de Newton, recorrió valles y ascendió cumbres suizas, describiendo meticulosamente la flora, fauna, minerales y altitudes, con el objetivo de escribir una teología natural. Para él, era crucial demostrar el orden y la congruencia de la naturaleza, incluso en sus aspectos más abruptos y amenazadores. No obstante, su rigor científico no le impidió incluir descripciones detalladas de dragones, reflejando las creencias de su época.

Otro suizo, Albrecht von Haller, científico y autor de obras importantes de medicina, recorrió senderos alpinos que le inspiraron a escribir el primer poema dedicado enteramente a los Alpes. En este poema, Haller presentó los Alpes alejados de las imágenes negativas tradicionales, proponiéndolos como una nueva Arcadia, en contraste con las ciudades modernas llenas de humo. Su obra tuvo una resonancia significativa en Europa y anticipó, de manera temprana, el enfoque ecologista.

En la segunda mitad del siglo XVIII, *La nueva Eloísa* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, ambientada en Ginebra, y la descripción de una breve ascensión solitaria realizada por el personaje Saint-Preux, popularizaron el viaje alpino entre los europeos, especialmente los ingleses. La vena sentimental de Rousseau, centrada en los contrastes psicológicos de sus personajes, a menudo se reflejaba en los paisajes naturales (Martínez de Pisón y Álvaro Lomba, 2002: 38-39; Martínez de Pisón, 2004: 60-61; Torres Santo Domingo, 2004: 143-158; Giacomoni, 2023: 27).

La influencia de Rousseau también se extendió al ámbito científico, inspirando a naturalistas como Horace-Bénédict de Saussure en los Alpes y Louis Ramond de Carbonnières en los Pirineos, quienes dieron inicio al conocimiento moderno de las montañas en Europa. Ambos fueron influenciados por la «revelación estética o sentimental» que Rousseau promovía. Saussure, al describir el lago de Ginebra, menciona a Rousseau, destacando su «aspecto triste y salvaje, tan bien descrito por el autor de *La nueva Eloísa*» (Ortega Cantero, 2016: 17-18).

En este contexto, la naturaleza salvaje comenzó a valorarse más que la naturaleza cultivada y tranquila. Su bondad originaria no se cuestionaba, a pesar de lo inhóspito de sus paisajes o la infertilidad de sus cimas. A finales del siglo XVIII, este fenómeno se propagó entre los intelectuales europeos, quienes veían en el paisaje montañoso un gran laboratorio al aire libre, donde era posible estudiar y analizar los fenómenos naturales en su estado más puro. Los viajes de Saussure, citados por Kant en la *Crítica del juicio*, fueron fundamentales en esta exploración científica. Kant escribió: «Lo que, preparados por la cultura, llamamos sublime, se presenta al hombre rudo, sin educación moral, simplemente como pavoroso. [...] Así, el buen campesino saboyano (del que habla Saussure), que no carecía de buen sentido, trataba de locos a todos los amantes de las montañas de hielo» (cit. por Roger, 2007: 31).

La naturaleza, en su estado más impredecible, impidió a Saussure concluir su ambiciosa «teoría de la Tierra», ya que cada fenómeno debía estudiarse individualmente, sin caer en generalizaciones, dada la contingencia de la naturaleza. A pesar de no haber viajado fuera de Königsberg, Kant también abordó temas geológicos y montañosos en sus escritos científicos, desde su *Teoría del cielo* hasta sus *Lecciones de geografía*. Estos estudios se integraban en una reflexión más amplia sobre la transformación continua de la naturaleza a lo largo del tiempo. Para Kant, aceptar que la naturaleza estaba en constante cambio implicaba reconocer que los elementos del orden científicamente comprensible coexistían con vastas zonas de caos, en un universo aún en formación (Giacomoni, 2023: 28).

Los Alpes y el Mont Blanc

La exploración detallada de los Alpes y del Mont Blanc, donde Horace-Bénédict de Saussure abrió la primera ruta, refutó la idea ilustrada de una naturaleza ordenada de manera simple y estructurada. Saussure no solo hizo contribuciones significativas a la geología alpina, sino que también impulsó una nueva ola de turismo en busca de experiencias auténticas en la naturaleza. Esto, a su vez, inspiró a artistas de los siglos XIX y XX a capturar la belleza y la luz únicas de estos paisajes montañosos (Maderuelo, 2020: 481-484).

Saussure desempeñó un papel en la ciencia comparable al de Rousseau en el arte. Su temprana pasión por las montañas consolidó su vocación como naturalista, y su sensibilidad romántica emergente se reflejó en su obra científica, que combinaba perspectivas racionales y sentimentales. Su obra más influyente, *Viajes a los Alpes* (1779-1796), ofrecía reflexiones teóricas sobre la naturaleza y el paisaje, proponiendo una visión ordenada de la naturaleza basada en la observación directa. Saussure criticaba a los naturalistas que se limitaban a coleccionar curiosidades sin hacer observaciones generales, comparándolos con anticuarios que buscan fragmentos sin considerar la estructura completa. Subrayaba la importancia de observar «las grandes masas y los conjuntos» para comprender el paisaje, recomendando que «el conocimiento de los grandes objetos y de sus relaciones fuese siempre el fin al estudiar sus partes menores». Este cambio de enfoque fue crucial para el desarrollo del paisajismo científico moderno, promoviendo una visión holística de la naturaleza.

En su ascenso al Mont Blanc en 1787, Saussure afirmó: «captaba sus relaciones, sus conexiones, su estructura, y una sola mirada resolvía dudas que no habían podido ser aclaradas con años de trabajo». Este enfoque resume las claves del paisajismo científico moderno: la visión

de la naturaleza como un todo, la búsqueda de su orden interno y la resolución de estas incógnitas a través de la observación directa del paisaje. Además de su perspectiva científica, Saussure admiraba profundamente la belleza de las montañas. Su famosa ascensión al Mont Blanc popularizó la imagen de la alta montaña alpina, influenciando a naturalistas como Louis-François Ramond de Carbonnières y Alexander von Humboldt.

Las perspectivas artísticas lideradas por Rousseau y las científicas encabezadas por Saussure contribuyeron conjuntamente a la visión moderna del paisaje, fusionando ciencia y arte, razón y sentimiento. Esta convergencia convirtió a los Alpes en un referente para la modernidad en la valoración de la naturaleza. Naturalistas, escritores y pintores, inspirados por ambos, recorrieron los Alpes y multiplicaron las representaciones pictóricas y literarias de la montaña. Así, los Alpes se convirtieron en el epicentro de la invención moderna del paisaje, proyectando sus claves hacia el paisajismo artístico y científico posterior (Martínez de Pisón, 2004: 63; Ortega Cantero, 2006: 113-115, 2016: 18-23).

A partir de este momento, el viaje alpino se convierte en un componente esencial de la formación intelectual en la Europa moderna. La época romántica hereda y amplifica esta transformación en los estudios y la sensibilidad, encontrando en la estética de lo sublime uno de sus rasgos definitorios. La poética de lo irrepresentable provoca una ruptura en el lenguaje poético, expresando un estado de disolución psíquica y expansión emotiva. El contacto directo con el paisaje montañoso se convierte en una experiencia de discontinuidad y transgresión, obligando al científico a reformular teorías más complejas sobre el cosmos que incluyan fenómenos conflictivos y dinámicos, como la morfología terrestre. Esto desafía teorías abstractas como la cartesiana, basada en un orden geométrico que la naturaleza no siempre sigue, y confronta al poeta con la idea de la catástrofe, exigiendo un lenguaje más audaz e innovador.

En este contexto, surge la necesidad de un estilo que acepte y valore la transgresión y la discontinuidad, lo que da lugar a la «poética del fragmento» propia del Romanticismo. La sensación de extravío o desastre abre nuevos paradigmas. Lo sublime del paisaje montañoso se convierte en un elemento renovador, provocando una metamorfosis en la poesía. Johann Wolfgang Goethe, con sus viajes alpinos a finales del siglo XVIII, ejemplifica este doble interés estético y científico (Giacomoni, 2023: 29).

Por un lado, está el aspecto estético, que enfrenta al ser humano con un mundo que desafía su comprensión y que parece tener una negación demoníaca. Por otro lado, está el interés científico, reflejado en las investigaciones sobre el granito, considerado la «piedra originaria», que plantea la disputa en la geología entre las hipótesis de cambios continuos y lentos y la de procesos catastróficos y discontinuos. Los diarios de viaje de intelectuales como Christoph Meiners, Wilhelm von Humboldt y Alessandro Volta definieron los itinerarios clásicos por los Alpes, difundiendo tanto el conocimiento como la fascinación por ellos.

En las décadas siguientes, los Alpes inspiraron a poetas románticos ingleses y alemanes como Friedrich Hölderlin, Ludwig Tieck, William Wordsworth, Percy y Mary Shelley, Lord Byron, así como al italiano Ugo Foscolo en *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Las mediciones barométricas y trigonométricas de Saussure y Volta, que buscaban determinar científicamente las alturas de las montañas, se vinculan con la poética romántica, en la que las cumbres se consideran sacras

y salvajes. Estas cumbres simbolizan un refugio para un alma fragmentada, que siente afinidad con los paisajes abruptos, lejos de la sensación de terror o repugnancia.

No obstante, no todos compartían esta fascinación. El filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a finales del siglo XVIII, no sucumbió al poder de la naturaleza sublime. Aunque recorrió los Alpes a pie, como era costumbre en su época, no encontró atractivo en ellos desde una perspectiva estética o científica. Para Hegel, la Tierra era un organismo geológico que ya no estaba sometido a transformaciones relevantes, especialmente en un tiempo de revoluciones (Giacomoni, 2023: 30).

La mirada integradora de Alexander von Humboldt

Las montañas, como modelos estéticos, experimentaron un cambio significativo en su percepción cultural durante los siglos XVIII y XIX. Según Renzo Dubbini, estas pasaron de ser vistas como entornos inhóspitos y caóticos a convertirse en símbolos de modernidad, orden y principios constructivos que inspiraron tanto a artistas como a pensadores. Este cambio se manifestó en la interacción entre lo sublime y lo pintoresco, y en la forma en que estas categorías estéticas influyeron en la representación artística y la percepción colectiva de las montañas (Dubbini, 1999: 61).

Alexander y John Robert Cozens fueron fundamentales en este proceso. Alexander, mediante su técnica de «la mancha», descompuso los paisajes en líneas y masas esenciales, ofreciendo una nueva forma de representar la naturaleza que rechazaba las convenciones horizontales de la pintura de género. Su hijo, John Robert Cozens, amplió esta visión durante su viaje por los Alpes en 1776, donde buscó transmitir las emociones producidas por los abismos y cimas rocosas. Esta búsqueda no solo conectaba la experiencia individual con el paisaje, sino también con su historia cultural (Dubbini, 1999: 61-62).

El impacto de las publicaciones científicas contemporáneas, como *Voyages dans les Alpes* de Horace Bénédict de Saussure, también desempeñó un papel crucial. Estas obras no solo introdujeron un enfoque científico en la representación de las montañas, sino que también inspiraron a artistas como Caspar Wolf, cuya combinación de topografía precisa y dramatismo naturalista sentó las bases para una nueva estética montañosa (Dubbini, 1999: 63).

En el siglo XIX, la percepción de las montañas evolucionó hacia un modelo ético y arquitectónico. John Ruskin interpretó las montañas como «obras de arte naturales», fragmentos que contenían una riqueza estética y moral inherente. En sus escritos, Ruskin subrayó cómo los paisajes alpinos podían evocar tanto experiencias personales como simbolizar valores culturales universales. Esta visión fue compartida y desarrollada por Eugène Viollet-le-Duc, quien abordó las montañas desde una perspectiva arquitectónica, viéndolas como «ruinas geológicas» que podían ser interpretadas y restauradas según principios científicos y culturales. Su trabajo en el Mont Blanc ejemplifica esta conexión entre la naturaleza y la arquitectura, considerando la montaña como una obra estructural que integraba forma, materialidad y significado (Dubbini, 1999: 67-68).

Las perspectivas artística y científica intentaban integrar ciencia y arte, razón y sentimiento, en la interpretación del paisaje, y esta síntesis se convirtió en un rasgo distintivo de la modernidad paisajística. Sin embargo, la integración de estas dimensiones no fue uniforme, ya que la prioridad asignada a cada componente variaba según el enfoque. Mientras que los artistas privilegiaban la dimensión emocional y sentimental en su interpretación del paisaje, los naturalistas hacían hincapié en un enfoque científico riguroso. Aunque ambos grupos reconocían la importancia de la ciencia y el arte en la comprensión del entorno natural, cada uno tendía a privilegiar el aspecto más alineado con su campo de estudio, lo que reflejaba la diversidad de aproximaciones en la modernidad paisajística.

Para el artista, ya fuera escritor o pintor, era fundamental comprender y sentir el paisaje, apreciando sus valores intrínsecos y cualidades estéticas. Jean-Jacques Rousseau, quien tuvo un papel crucial en acercar el paisaje de montaña al sentimiento y los gustos de su tiempo, reveló a los europeos la belleza y grandeza de los Alpes, animándolos a experimentar estos paisajes de manera personal. Pintores como William Turner y Caspar David Friedrich revolucionaron la representación del paisaje en el arte. Turner es conocido por sus emotivas y dramáticas representaciones de los Alpes, fusionando observación directa con una intensa expresión personal, anticipando enfoques modernos al paisaje que evocan emociones y sugieren cambios atmosféricos más que simples vistas documentadas. Según Dubbini, Turner «reinventó el paisaje alpino», incorporando elementos históricos, míticos y personales en sus composiciones. Obras como *Saint Hugo amenazando al pastor de Courmayeur* o *Tormenta de nieve en el Mont Tarare* ilustran cómo Turner utilizó las montañas como escenarios para explorar las tensiones entre la subjetividad y la naturaleza (Dubbini, 1999: 66). Friedrich, por su parte, con sus paisajes melancólicos y contemplativos, invitaba a una reflexión profunda sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza, destacando la insignificancia del hombre frente a la inmensidad natural. Sus obras, impregnadas de simbolismo, exploran las luchas espirituales y existenciales de la humanidad.

Por otro lado, el enfoque del naturalista se centraba en explicar el paisaje desde una perspectiva racional, ofreciendo descripciones detalladas de sus características y formas. Aunque tanto artistas como naturalistas integraban elementos de razón y sentimiento, el equilibrio entre estos elementos variaba considerablemente. Horace-Bénédict de Saussure, con sus estudios sobre los Alpes, aportaron una base sólida al paisajismo científico y naturalista, influyendo profundamente en figuras como Louis-François Ramond de Carbonnières, quien es considerado el descubridor moderno de la naturaleza de los Pirineos.

La sensibilidad romántica, que emergió con fuerza en la segunda mitad del siglo XVIII, fue decisiva para establecer el modo moderno de acercarse al paisaje, tanto en las expresiones artísticas como en los estudios naturalistas. Esta nueva percepción enriqueció la visión científica y añadió una dimensión emocional y poética, conectando directamente el paisaje con el sentimiento. Geólogos, botánicos y geógrafos adoptaron esta sensibilidad, integrando emoción y razón en su interpretación del paisaje, lo que se convirtió en una de las claves del pensamiento paisajístico moderno. Para entender el paisaje era necesario explicarlo y sentirlo, combinando la lógica científica con la experiencia estética.

En este contexto, la perspectiva geográfica introdujo un enfoque novedoso y equilibrado, armonizando las dimensiones científica y artística. Alexander von Humboldt, influenciado por Rousseau y el círculo artístico, así como por Saussure y la comunidad científica, desarrolló un enfoque geográfico del paisaje que buscaba fusionar explícitamente la razón con el sentimiento. Este enfoque integral permitía una comprensión más equilibrada del paisaje, fusionando las visiones científica y artística para ofrecer una interpretación más completa y sofisticada del entorno natural.

Alexander von Humboldt convirtió el paisaje y su valoración en uno de los objetivos centrales del estudio geográfico, reflejando la nueva sensibilidad romántica que se consolidaba en la cultura europea. Su enfoque fusionaba explicación científica y comprensión estética, integrando ciencia y arte. Con una sólida formación científica y una amplia cultura, Humboldt estaba estrechamente vinculado a los círculos del primer Romanticismo alemán, siendo amigo y compañero de viajes de Georg Forster. Forster le enseñó a valorar y describir el paisaje con criterios modernos, combinando un profundo aprecio por las bellezas naturales con una rigurosa capacidad para alcanzar la verdad científica en sus descripciones.

La obra geográfica y paisajística de Humboldt se cimentó en su experiencia de viaje por América Española entre 1799 y 1804, junto al botánico francés Aimé Bonpland. Exploraron territorios como Venezuela, Cuba, Colombia, Ecuador, Perú y México, incluidos el río Orinoco y la cordillera de los Andes. Este viaje fue fundamental para la visión paisajística de Humboldt, reflejada en dos de sus obras más influyentes: *Cuadros de la Naturaleza* (1808) y *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), parte de la serie que recopila los resultados de su travesía.

Influenciado por Saussure y Rousseau, Humboldt logró una síntesis equilibrada entre la visión científica y artística del paisaje, uniendo observación empírica y una sensibilidad estética que transformó la percepción moderna del paisaje (Ortega Cantero, 2004: 10-28, 2016: 23-24).

Alexander von Humboldt, profundamente interesado en la vulcanología, realizó importantes exploraciones en la cordillera andina del Ecuador, ascendiendo volcanes como Chimborazo, Cayambe y Pichincha, donde llevó a cabo mediciones de altitud y recolectó diversas especies de plantas. En México, investigó las minas de Pachuca, Real del Monte, Morán y Guanajuato, además de ascender al volcán Jorullo y medir las alturas de los volcanes Popocatépetl, Iztaccíhuatl, y Pico de Orizaba. También escaló el Cofre de Perote. Durante esta expedición, Humboldt estableció las bases para la geografía física, la geofísica y la sismología.

A su regreso a París, Humboldt publicó dos obras clave: *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen* (publicada en francés como *Tableaux de la Nature* en 1808, y en español como *Cuadros de la Naturaleza* en 1875) y *Atlas pittoresque* en 1810. Este último trabajo consistía en dos volúmenes, uno visual, con sesenta y nueve grabados litográficos basados en sus propios dibujos de campo, y otro volumen textual. El éxito de estas publicaciones fue tal que, en 1816, se lanzó una edición reducida titulada *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*.

El impacto de estos trabajos fue significativo, ya que ofrecieron una visión científica y artística del paisaje, integrando de manera armoniosa la observación empírica con la sensibilidad estética. Humboldt documentó los aspectos geográficos y geológicos de los territorios explorados, a la vez que capturó la esencia cultural y natural de América,

transformando la percepción europea del Nuevo Mundo. Sus publicaciones establecieron un precedente para futuras investigaciones científicas y contribuyeron a la creación de un «pensamiento visual», donde las imágenes eran fundamentales para la exposición científica. Términos como *Ansichten* (vistas), *tableau* (cuadro) y *vue* (vista) en los títulos de sus libros subrayan esta integración entre ciencia y arte, evocando el ámbito pictórico.

Atlas pittoresque se destacó por su carácter visual y adoptó la estética del «pintoresco», siguiendo la tradición británica, lo que demostraba que la objetividad científica de Humboldt se complementaba con su imaginación y sensibilidad artística. Esta obra transformó radicalmente la percepción europea de América, ofreciendo una representación que combinaba rigor científico y belleza estética del continente.

Humboldt se distinguió como científico a la par que como artista, empleando imágenes para transmitir información científica y enriquecer el conocimiento visual europeo sobre América. En su obra, combinaba vista y visión, objetividad y subjetividad, creando una síntesis única de conocimiento. *Atlas pittoresque* alcanzó un nivel de ambición visual sin precedentes, con ilustraciones detalladas de paisajes y arquitectura, influyendo profundamente en la percepción visual del continente. Esta obra enciclopédica reflejaba la selección subjetiva del viajero, aspirando a un conocimiento visual global.

Inspirado por artistas británicos como William Hodges y Thomas Daniell, quienes combinaban la práctica científica con una visión exótica e imaginativa, Humboldt adoptó este enfoque para representar los trópicos con rigor científico y sensibilidad artística. Así, proyectó una visión sublime y exótica de los trópicos, en una línea similar al orientalismo, subrayando las diferencias culturales y naturales. Además, fomentó la experiencia directa de la naturaleza entre los artistas, promoviendo una representación auténtica del «paisaje tropical». Su legado interdisciplinario influyó tanto en la geografía como en la pintura de paisajes, estableciendo un modelo donde la observación científica y la sensibilidad estética se integraban para ofrecer una comprensión más rica y completa del mundo natural (Botting, 1981; Garrido Moreno, 2015: 342-349; Maderuelo, 2020: 474-477).

Términos como *cuadro*, *pintoresco*, *vista* y *paisaje* se integraron en el vocabulario geográfico gracias a Humboldt. El término *paisaje* comenzó a denotar no solo un género pictórico, sino también un fragmento de la naturaleza, objeto de contemplación estética y análisis científico. Este enfoque demostró que distintas formas de paisaje se comprenden a través de diferentes perspectivas: el paisajista busca el horizonte, el geógrafo observa desde una vista aérea y el naturalista examina de cerca. Cada perspectiva emplea medios de visión específicos para sus objetivos, subrayando la diversidad metodológica en el estudio y representación de la naturaleza (Maderuelo, 2020: 479).

Por último, en su obra monumental *Cosmos* (1845-1862), escrita en la etapa final de su vida, Humboldt se dedicó a explorar la unidad de las leyes naturales mediante una descripción detallada y poética de los paisajes del mundo, abarcando desde los Andes hasta los bosques del Himalaya. Su objetivo era demostrar el modo en que las diversas fuerzas de la naturaleza interactúan y cómo el entorno geográfico influye en la vida, integrando ciencia y estética en una síntesis comprensiva de la naturaleza (Martínez de Pisón y Álvaro Lomba, 2002: 52-53).

En *Cosmos*, Alexander von Humboldt subraya la importancia de la pintura de paisaje como un medio eficaz para la difusión del conocimiento sobre la naturaleza, una perspectiva

que se complementa con su *Atlas Pittoresque*, obra de excepcional valor visual y científico. No obstante, tal como señala Elisa Garrido, estas contribuciones han sido insuficientemente estudiadas y valoradas, especialmente en el ámbito de la historiografía artística (Garrido Moreno, 2015: 41).

Humboldt, en *Cosmos*, traza una línea evolutiva del arte del paisaje a lo largo de las civilizaciones, señalando que lo que principalmente faltaba en los antiguos griegos y romanos era la conexión emocional con la representación de escenas naturales (Garrido Moreno, 2015: 64). Esta carencia llevó a Humboldt a respaldar a artistas viajeros interesados en explorar los trópicos y plasmar sus paisajes *in situ*. Fruto de esta iniciativa, surgió una escuela de paisaje americano profundamente influenciada por sus escritos, compuesta por artistas que, en algunos casos, recibieron instrucciones directas de Humboldt, y en otros, se inspiraron en sus obras para emprender sus propios viajes.

Estos pintores enfrentaron el reto de representar la compleja fisionomía de los Andes, logrando construir una imagen de la América tropical que más tarde influiría de manera decisiva en la Hudson River School. Humboldt, consciente del valor divulgativo del arte, dedica un capítulo de *Cosmos* a la «Influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la naturaleza», donde analiza no solo el arte del dibujo aplicado a la morfología vegetal, sino también las formas características de las plantas según las distintas latitudes (Garrido Moreno, 2015: 312).

En este contexto, Humboldt eleva la reflexión sobre la pintura de paisaje a un nivel teórico de sorprendente modernidad, considerando sus medios y posibilidades como instrumentos para la difusión del conocimiento sobre la naturaleza. Según el autor, la experiencia de lo sublime no se origina en la ignorancia, sino en el conocimiento, que permite percibir la auténtica inmensidad de la naturaleza y acceder a un saber ilimitado. Así, Humboldt establece un paralelismo entre los avances científicos, que abrieron el cosmos a la infinitud, y la ciencia como vía hacia la experiencia de lo sublime: una experiencia que confirma la grandeza inabarcable del mundo. Como señala: «A través de la representación visual, el espectador sentiría la agitación de la razón y el deseo de estudiar más profundamente sus secretos» (Garrido Moreno, 2015: 313).

Humboldt exhorta a los pintores a abordar el paisaje desde un estudio científico riguroso, para plasmar en sus obras no solo la dimensión visible de la naturaleza, sino también aquella parte invisible que trasciende la mera observación. En esta representación artística, según Humboldt, existe una dimensión visual que invita al espectador a acceder a una esfera de ideas más elevadas y no mensurables, describiendo así un «mundo sobrenatural» en estrecha relación con el mundo sensible. Este vínculo, señala, transporta al espectador a una «esfera de ideas más elevadas» (Garrido Moreno, 2015: 316).

La fusión de Ciencia y Arte

Desde sus orígenes en el Renacimiento hasta su consolidación durante el Romanticismo y la era científica, la representación gráfica de los paisajes montañosos ha desempeñado un papel dual como herramienta de análisis y comunicación, así como manifestación cultural y artística. La expresión gráfica de los relieves no solo documenta la geografía de las montañas, sino que articula una interacción entre la estética y los valores culturales. En este contexto, el

dibujo ha mostrado ventajas significativas frente a la fotografía documental al permitir una selección consciente de detalles, la deducción de elementos clave y el desarrollo de un estilo que refleja tanto la morfología del paisaje como la perspectiva cultural del autor (Martínez de Pisón y Frochoso Sánchez, 2024: 15-16). Estas prácticas tienen sus raíces en el arte alpino europeo, que sentó las bases de un estilo distintivo, culminando en el Romanticismo.

Durante el Renacimiento, figuras como Leonardo da Vinci y Albrecht Dürer introdujeron las montañas como elementos significativos en sus obras. Leonardo no solo plasmó la dinámica y la forma de los relieves alpinos, sino que también exploró su interacción con los fenómenos naturales, mientras que Dürer documentó paisajes alpinos y glaciares con notable precisión técnica. Más tarde, en el siglo XVI, Pieter Brueghel dejó un legado fundamental al representar los Alpes con un realismo y un detalle que influirían en la tradición paisajística flamenca y holandesa, seguida por artistas como Patinir, Herri met de Bles y Joos de Momper (Martínez de Pisón y Frochoso Sánchez, 2024: 17). Aunque las montañas eran vistas como inhóspitas durante la Pequeña Edad del Hielo, artistas como Jacob van Ruisdael, Allart van Everdingen y Roelant Savery retrataron su grandeza, integrando cascadas y bosques que evocaban una relación emocional con la naturaleza (Martínez de Pisón y Frochoso Sánchez, 2024: 18).

El siglo XVIII marcó una época de auge para la representación científica y artística de las montañas. Caspar Wolf, Marc Théodore Bourrit y Horace Bénédict de Saussure lideraron esta tendencia. Entre 1773 y 1779, Wolf realizó una serie de bocetos y pinturas de glaciares alpinos que ejemplificaron una «conquista estética de la naturaleza». Su obra no solo evidenció un interés científico, sino que también subrayó la dimensión visual y emocional del paisaje. Por otro lado, Bourrit documentó glaciares con rigor matemático en obras como *Description des glaciers* (1773) y *Voyages dans les Alpes*, mientras que Saussure integró estética y precisión científica, ofreciendo un modelo interdisciplinario de análisis (Dubbini, 1999: 63; Martínez de Pisón y Frochoso Sánchez, 2024: 20-23).

El Romanticismo amplió esta tradición al enfatizar la sublimidad del paisaje montañoso. J.M.W. Turner, por ejemplo, exploró las cualidades sublimes de los glaciares y cumbres alpinas, mientras que Alexander von Humboldt revolucionó la representación científica con su célebre esquema del Chimborazo, un compendio visual que influyó tanto en artistas como en científicos. Este enfoque extendió el interés por las montañas a regiones ecuatoriales y tropicales (Martínez de Pisón y Frochoso Sánchez, 2024: 26).

La técnica del «panorama», introducida por Saussure, revolucionó la manera de visualizar las montañas. Dubbini destaca cómo esta técnica ofrecía «una visión totalizadora del paisaje alpino», permitiendo al espectador contemplar la vastedad y la complejidad del entorno natural desde un punto de vista único. Ejemplos como la *Vue circulaire des montagnes* de Saussure no solo contribuyeron a la comprensión científica, sino que también definieron un nuevo lenguaje visual para la representación de las montañas. El siglo XIX consolidó el desarrollo de panoramas monumentales, como el del Mont Blanc creado por Franz Schrader para la Exposición Universal de París de 1900. Este panorama, que combinaba precisión científica con un estilo artístico distintivo, simbolizó la fusión entre ciencia y estética en la representación gráfica de las montañas (Dubbini, 1999: 65; Martínez de Pisón y Frochoso Sánchez, 2024: 27-28).

Durante el siglo XIX, la montaña adquirió una dimensión simbólica más profunda, convirtiéndose en una metáfora de la modernidad y un referente cultural central. Artistas como John Ruskin y Eugène Viollet-le-Duc interpretaron las montañas desde perspectivas arquitectónicas y éticas. Ruskin, por ejemplo, describió las montañas como «obras de arte naturales», fragmentos que revelan la totalidad de la naturaleza y expresan su riqueza inagotable. En sus escritos, Ruskin destacó el potencial de las montañas para comunicar una experiencia espiritual y moral, vinculándolas con las nociones de belleza y verdad. Por su parte, Viollet-le-Duc abordó las montañas como «estructuras arquitectónicas» y palimpsestos geológicos, combinando el análisis científico con una interpretación cultural y estética. Su trabajo en el Mont Blanc es un ejemplo de cómo la observación topográfica y geológica puede revelar «las leyes y los significados culturales» de las montañas, interpretándolas como ruinas naturales y obras de arquitectura divina (Dubbini, 1999: 67-69; Martínez de Pisón y Frochoso Sánchez, 2024: 31).

En la tradición británica, Edward Whymper sobresalió como ilustrador y montañista. Sus dibujos, que documentaban ascensiones al Cervino y los Andes, combinaron rigor geológico con una expresividad gráfica que comunicaba la experiencia emocional de explorar las montañas. Su habilidad para capturar los detalles de hielos y relieves lo distingue como uno de los dibujantes alpinistas más influyentes, estableciendo un vínculo duradero entre la representación artística y la ciencia del paisaje. En esta línea, con estilo de fuerte personalidad y belleza plástica, prosigue hoy activa, por ejemplo, en las pinturas de Sierra Nevada de Francisco Carreño (Martínez de Pisón y Frochoso, 2023: 34).

El legado de esta tradición continuó con pintores como Ernst Platz y E.H. Compton, quienes extendieron la representación de montañas a nuevas cordilleras más allá de los Alpes. Sus obras no solo eran piezas artísticas, sino también herramientas educativas que promovieron una forma de alfabetización visual entre exploradores y viajeros. En este contexto, el manual de alpinismo de C.T. Dent incluyó guías de dibujo que instruían sobre cómo captar con precisión las masas rocosas y los glaciares, reforzando el vínculo entre arte y conocimiento científico (Martínez de Pisón y Frochoso, 2024: 34).

Uno de los logros más significativos de esta tradición gráfica ha sido la integración de ciencia y arte en la representación del paisaje montañoso. La precisión geomorfológica se combina con la sensibilidad artística, facilitando una comprensión más profunda de las montañas como fenómenos naturales y culturales. Esta tradición, en constante evolución, sigue siendo esencial para la comunicación geográfica y la valoración estética de los paisajes montañosos, destacando su relevancia en la enseñanza de la geomorfología y en la transmisión del conocimiento sobre el relieve (Martínez de Pisón y Frochoso, 2024: 76).

La mirada al paisaje montañoso: de la construcción cultural a la sensibilidad romántica

La relación entre el ser humano y el paisaje montañoso es un proceso dinámico que refleja la evolución de la percepción cultural, estética y emocional a lo largo del tiempo. En este apartado se analiza cómo los conceptos de mirada, paisaje y montaña se han entrelazado,

transformándose en herramientas clave para comprender nuestra conexión con el entorno. Desde el acto de dirigir la mirada hasta la construcción del paisaje como una realidad cultural, el análisis se centra en cómo la percepción y representación del paisaje montañoso han pasado de ser meras observaciones a experiencias profundamente intelectuales y emocionales.

La idea del paisaje, que tiene sus raíces en la práctica pictórica, ha evolucionado desde su concepción como género artístico hasta convertirse en un constructo cultural interdisciplinario. En particular, el paisaje montañoso ha desempeñado un papel central en esta evolución, desde su exclusión en las representaciones clásicas y medievales hasta su exaltación en el Romanticismo como símbolo de lo sublime y lo trascendental. Este desarrollo ha sido moldeado por factores como los avances en la representación visual, el impacto de la luz en la percepción y la capacidad del arte para educar y transformar la mirada.

Este apartado aborda esta transformación histórica desde varias perspectivas, analizando el desarrollo del concepto de paisaje en la pintura renacentista, la autonomía alcanzada durante el Romanticismo y las innovaciones en la representación moderna y contemporánea. Se estudian tanto los cambios en la sensibilidad estética, como el surgimiento de nuevas categorías como lo sublime y lo pintoresco, y su impacto en la apreciación del paisaje montañoso.

A través de esta revisión, se busca destacar cómo la interacción entre naturaleza, cultura y arte ha dado lugar a una visión más profunda del paisaje montañoso, convirtiéndolo en un espacio que trasciende su realidad física para transformarse en una experiencia cultural y emocional rica en significados.

El término paisaje: sobre su evolución y significado

> La génesis del concepto de paisaje está estrechamente vinculada al contexto histórico y la práctica pictórica, ya que «el arte siempre reflejará las suposiciones fundamentales, la filosofía inconsciente de la época» (Clark, 1971: 186).

La interrelación entre los términos *mirar*, *paisaje* y *montaña* revela una profunda y compleja conexión que ha evolucionado a lo largo del tiempo, reflejando cambios en la percepción cultural y estética de la humanidad. Esta reflexión se centrará en explorar el modo en que estos conceptos se definen y se interconectan en un proceso que combina percepción, cultura y emoción.

La Real Academia Española (RAE, 2023) define *mirar* como el acto de dirigir la vista, revisar y atender, subrayando la importancia de una percepción activa y consciente por parte del observador. Este proceso no es meramente mecánico; involucra una atención dirigida y una interpretación subjetiva que varía según el contexto y la experiencia del individuo. Mirar un paisaje, especialmente uno montañoso, implica una interacción dinámica entre el observador y el entorno. No se trata solo de ver, sino de interpretar y dar sentido a lo observado, lo cual requiere una implicación intelectual y emocional.

El término *paisaje* (RAE, 2023), se refiere a una porción de territorio observable, pero también incluye su representación artística y su admiración como espacio natural. Esta definición amplia destaca como los paisajes son espacios físicos, a la par que constructos culturales cargados de significado y valor estético. El paisaje montañoso, en particular, ha sido una fuente de inspiración en la pintura, la literatura y otras formas de arte, donde se le atribuyen significados que van más allá de su mera apariencia física. Este acto de admiración y representación transforma el paisaje en una experiencia estética y cultural rica en matices.

La *montaña* (RAE, 2023), se define como una gran elevación natural del terreno, constituyendo un componente esencial del paisaje que inspira admiración y reflexión. La majestuosidad y complejidad de las montañas desafían al observador a una contemplación que trasciende lo visual, incorporando sensaciones, sentimientos e ideas. Contemplar un paisaje montañoso no es simplemente un acto de observación pasiva, es un proceso que integra la percepción estética, la interpretación cultural y la conexión emocional. Este tipo de experiencia convierte al paisaje montañoso en un constructo cultural, donde la mirada del observador es tan crucial como la propia formación geográfica.

El término *paisaje* tiene su origen en la pintura, donde inicialmente designaba un género pictórico. Los pintores desarrollaron habilidades perceptivas específicas para captar formas, luces, colores y texturas que a menudo pasaban desapercibidos para los no entrenados. Este género adquirió relevancia a partir del siglo XVII y alcanzó su máximo esplendor en el siglo XIX, entre el Romanticismo y el impresionismo (Maderuelo, 2020: 19). El origen artístico del concepto permitió que este término adquiriera un significado más amplio, influyendo en otras artes y prácticas culturales, como la poesía, la arquitectura, la cartografía y la jardinería. En este sentido, el paisaje es un constructo, una idea culturalmente elaborada y enriquecida por múltiples disciplinas (Maderuelo, 2007: 11; 2020: 11).

El análisis de la percepción del paisaje, especialmente en su dimensión montañosa, resulta crucial en cualquier investigación sobre el tema, ya que nuestra manera de observarlo ha cambiado considerablemente a lo largo del tiempo. El paisaje no es solo un espacio físico, sino igualmente una construcción mental y emocional que surge de la interacción entre el lugar observado y el espectador. La contemplación del paisaje es un proceso que requiere un aprendizaje visual, una «escuela de la mirada», que permite identificar sus aspectos estructurales y distinguirlos de lo accesorio, transformando la observación en un acto intelectual y reflexivo (Maderuelo, 2020: 17).

La luz juega un papel fundamental en la percepción del paisaje, ya que sus características cromáticas, intensidad y dirección influyen en cómo se experimenta el entorno. Estas variaciones lumínicas permiten asociar cualidades específicas a ciertos entornos geográficos, como la «luz del norte» o la «luz mediterránea», y contribuyen a la creación de atmósferas emocionales que pueden sugerir tristeza, serenidad o dinamismo, dependiendo de factores como la morfología del horizonte y los efectos del amanecer o el crepúsculo (Maderuelo, 2005: 143-144).

El concepto de *paisaje* comenzó a consolidarse en Europa a partir del siglo XVII, diferenciándose del término *país*. Aparecen entonces dos tradiciones léxicas: una germánica en el norte, con términos como *Landschaft* (alemán) o *landscape* (inglés), y otra latina en el sur, de donde derivan *paesaggio* (italiano) o *paisaje* (español). Estas diferencias reflejan modos diversos

de interpretar el paisaje: en el contexto germánico, se enfatiza la relación con el territorio y la identidad nacional, mientras que en el contexto latino predomina una visión más estética y artística (Maderuelo, 2005: 24-25; 2020: 22-23).

El *paisaje*, como constructo cultural, ha evolucionado desde sus raíces pictóricas hasta convertirse en un concepto interdisciplinario adoptado por diversos campos científicos y artísticos. Su desarrollo histórico y cultural revela la riqueza de este término y su papel en la forma en que los seres humanos nos relacionamos con nuestro entorno. En particular, la contemplación del paisaje de montaña se presenta como un proceso que refleja tanto la naturaleza del objeto observado como las percepciones y emociones del observador.

De las primeras miradas a la autonomía del paisaje

La historia del paisaje refleja la evolución de la percepción humana y su relación con el entorno natural. Desde las primeras representaciones de geógrafos y artistas hasta la plena autonomía del paisaje en la pintura romántica, el concepto ha experimentado una transformación significativa. Geógrafos y cartógrafos ofrecieron representaciones precisas del territorio, mientras que los pintores alteraban formas y colores para transmitir las sensaciones provocadas por el entorno. Estas representaciones, tanto cartográficas como pictóricas, revelaron cualidades del territorio antes imperceptibles, contribuyendo al desarrollo de nuestra conciencia paisajística (Maderuelo, 2005: 32; 2007: 12-13; 2020: 19). La contemplación del paisaje como tal surgió cuando los pintores comenzaron a representarlo, destacando la función educativa del arte en la formación de una mirada paisajística.

Según Augustin Berque, una civilización con una «cultura paisajera» debe cumplir seis condiciones: 1) una literatura que describa paisajes, 2) jardines de recreo, 3) una arquitectura orientada a disfrutar de vistas, 4) pinturas del entorno, 5) una o varias palabras para decir *paisaje*, y 6) una reflexión explícita sobre el paisaje (Berque, 2006: 190; 2009: 60; Maderuelo, 2007: 13).

En el mundo antiguo, culturas como la griega clásica no desarrollaron plenamente el concepto de paisaje debido a su enfoque antropocéntrico, mientras que la civilización romana, a pesar de su literatura pastoril y jardines, no poseía una auténtica pintura de paisaje ni un término específico para nombrarlo. El interés por la naturaleza en estas sociedades era principalmente pragmático, orientado a la agricultura, la medicina o el uso ritual. El desarrollo del paisaje en la cultura occidental requirió un cambio conceptual hacia la apreciación estética y la contemplación del territorio, influido por las convenciones culturales y el nivel de formación del observador.

En el siglo I a. C., el epicureísmo en Roma impulsó una percepción sensorial del entorno, promoviendo el disfrute del paisaje a través de la poesía pastoril de Virgilio, aunque esta no tenía una noción plenamente consolidada del paisaje. A pesar de estos avances, el concepto no se asentó en la cultura romana, en parte debido a la ausencia de un término específico en latín y la influencia del cristianismo. Según Berque, la ortodoxia agustiniana frenó el desarrollo del paisaje en Occidente hasta el Renacimiento, estancando su evolución por más de un milenio (Berque, 2006; 2009; Maderuelo, 2005: 41-65; 2007: 13-17).

Durante más de diez siglos, el concepto de paisaje perdió relevancia en el pensamiento occidental y las artes. Durante la Edad Media, los artistas y poetas dejaron de representar lugares y escenas naturales, centrándose en un arte simbólico, culminando en el estilo gótico. Este enfoque esquemático y convencional, promovido por la doctrina de la Iglesia, relegaba los detalles paisajísticos, considerados superfluos y engañosos, en favor de narraciones religiosas centradas en la virtud y la moralidad (Maderuelo, 2007: 17-18). La representación naturalista fue reemplazada por signos e iconos fáciles de interpretar y reproducir, lo que resultó en un retraso en la representación de paisajes en el arte.

Este enfoque comenzó a cambiar durante el Renacimiento, cuando el interés por el mundo natural y la observación directa recuperaron importancia. Según Milani (2006: 56), el paisaje «es incoherente e irregular, y no privilegia un sistema de observación determinado. Tiene un componente onírico, vinculado a la imaginación». Uno de los primeros textos que refleja un interés explícito por el paisaje es la narración de Petrarca sobre su ascensión al Mont Ventoux en 1336, a menudo interpretada como el primer documento europeo que muestra una apreciación del paisaje (Maderuelo, 2005: 83; Milani, 2006: 56; Berque, 2009: 17-18).

El cambio en la representación del paisaje se consolidó en la segunda mitad del siglo XIV con los pintores toscanos, como Giotto y sus discípulos, quienes comenzaron a prestar atención al entorno natural, representando edificios, animales, plantas y montañas junto a las figuras religiosas (Maderuelo, 2007: 18). Durante el Renacimiento y el Barroco, los fondos paisajísticos comenzaron a utilizarse para crear profundidad visual mediante la perspectiva, y elementos como flores o árboles empezaron a aparecer en primer plano, aunque sin desviar la atención del tema principal.

La Reforma protestante y la iconoclasia, que destruyó muchas imágenes religiosas en el siglo XVI, obligaron a los artistas flamencos y holandeses a explorar nuevos géneros, incluyendo el paisaje. Este desarrollo impulsó el florecimiento de la pintura de paisajes en el norte de Europa (Maderuelo, 2007: 20). Los primitivos flamencos, desde Jan van Eyck hasta Peter Bruegel el Viejo, rompieron con las convenciones simbólicas, adoptando una representación más realista del entorno natural. La técnica del óleo permitió captar una gama más amplia de colores y detalles, mientras que el dominio de la perspectiva transformó la representación del espacio, estableciendo las bases para el desarrollo de la pintura de paisaje como un género autónomo (Maderuelo, 2020: 74, 82).

La pintura de paisaje holandesa del siglo XVII no solo representó la geografía de su entorno, sino que convirtió el paisaje en un medio artístico autónomo, influyendo profundamente en generaciones posteriores de artistas europeos. Al prescindir de narrativas tradicionales y centrarse en la precisión visual, los pintores holandeses alcanzaron una autonomía creativa que anticipó técnicas modernas de abstracción, destacando el valor estético del paisaje en sí mismo. Esta innovación artística tuvo un impacto duradero, desde la escuela de Barbizon hasta los impresionistas, y fue fundamental para el desarrollo del paisajismo en el arte contemporáneo. A pesar de la aparente planicie de los Países Bajos, pintores como Ruisdael y Hobbema supieron capturar la profundidad emocional de estos paisajes. Mediante el descenso de la línea del horizonte y la atención al cielo y las nubes, transformaron sus composiciones en escenas de gran riqueza estética, creando una sensación de lo sublime tradicionalmente asociada a paisajes montañosos. Esta lección artística nos muestra que la grandeza de un paisaje

radica en la capacidad del artista para interpretarlo y convertirlo en una experiencia visual poderosa (Maderuelo, 2020: 214-215; 2021: 63, 114; Martínez de Pisón, 2017: 113-115).

El interés por el paisaje evolucionó durante el Barroco, pero fue en el Romanticismo cuando el paisaje en la pintura occidental alcanzó su verdadera autonomía. Pintores como Joseph Anton Koch, Caspar Wolf, Johan Christian Dahl, Carl Gustav Carus y Caspar David Friedrich elevaron el paisaje a una entidad emocional independiente, liberándolo de su subordinación a temas históricos o religiosos. Este cambio fue facilitado por la categoría estética de lo sublime, que rompió con la belleza clásica basada en la simetría y proporción, permitiendo la apreciación de escenas que representaban la fuerza desatada de la naturaleza: montañas imponentes, glaciares, tormentas y cascadas que minimizaban la figura humana ante la majestuosidad natural.

A finales del siglo XVIII, una nueva categoría estética se sumó a lo sublime: lo pintoresco. Mientras que lo sublime impactaba por su grandeza, lo pintoresco valoraba los detalles rústicos y las texturas ásperas de lo cotidiano. Lo pintoresco provocaba un placer más discreto, apreciado por su sencillez y capacidad para caracterizar lo modesto y campestre en la pintura. Artistas como Turner, Constable y Ruskin desarrollaron esta estética, consolidando el paisaje y la montaña como temas centrales en la pintura romántica (Maderuelo, 2007: 23-24).

La insistencia de los románticos en la individualidad y originalidad impidió la formación de un estilo uniforme, generando un dinamismo continuo en el arte occidental. Honour (1984: 335-336) señala que «la palabra romántico fue asociada progresivamente con aquello que se rechazaba». Sin embargo, las ideas centrales del Romanticismo, aunque reformuladas, continuaron influyendo en el arte posterior.

El legado romántico es evidente en artistas de finales del siglo XIX como Van Gogh, Munch y Hodler, cuyas obras sugieren tanto una continuidad como una reactivación de motivos románticos tras su aparente declive a mediados del siglo. Esta herencia también se observa en muchos artistas del siglo XX, que, de manera consciente o inconsciente, han retomado elementos románticos. Paul Wunderlich, por ejemplo, en su pintura *Aurora* (1964), rinde homenaje a *La mañana* de Runge, revelando una fascinación por los símbolos arcaicos. Asimismo, Gerhard Richter reinterpreta en sus paisajes la figura solitaria de Friedrich, mostrando una continuidad de la estética romántica. En un cuadro de Gandy Brodie de 1970, un árbol caído evoca una empatía similar a la que generaban las obras de Friedrich, transmitiendo una sensación de sufrimiento que refleja una conexión profunda con la naturaleza, característica del Romanticismo (Rosenblum, 1993: 149).

La transición del sublime romántico al sublime abstracto es un proceso complejo, definido más por sentimientos fluctuantes que por disciplinas objetivas. Aunque a finales del siglo XIX aún persistían vestigios del sublime en las obras de paisajistas como Bierstadt y Church, la influencia del arte francés, con su enfoque en la razón y el intelecto, redujo significativamente esta tradición. No obstante, la estética romántica nórdica resurgió parcialmente, combinada con la disciplina pictórica francesa en artistas como Van Gogh, Ryder, Marc, Klee, Feininger y Mondrian. Posteriormente, tras 1945, la tradición romántica alemana y británica renació en Norteamérica, donde artistas como Still, Rothko, Pollock y Newman cuestionaron la hegemonía de la pintura parisina, evocando nuevamente el poder sublime en sus obras. Estas expresiones sugieren que la herencia romántica sigue viva, aunque reformulada (Rosenblum, 2007: 167).

Artistas contemporáneos como Olafur Eliasson[13] han continuado esta evolución del sublime en el arte moderno. En 2009, Eliasson comenzó una serie de pinturas circulares, *Color experiments*, que buscaban desarrollar una nueva teoría del color abarcando todo el espectro visible, desde 390 hasta 700 nanómetros. Inspirado por obras de Turner y Friedrich, Eliasson colaboró con un químico para lograr la mezcla precisa de colores que reflejaran cada longitud de onda. Estos lienzos representan explosiones de color desde el centro, en fuerte contraste con fondos lisos, ofreciendo una interpretación contemporánea del sublime a través del color y la luz.

Por su parte, Anselm Kiefer[14], en obras como *Paisaje invernal*, retoma el sublime romántico alemán, pero lo impregna de una profunda melancolía. Kiefer no solo refleja la sublimidad natural, sino que también explora la devastación histórica, utilizando elementos como manchas de sangre sobre nieve para evocar la tragedia y las ruinas de la guerra. Su obra crítica la historia y los grandes relatos de la modernidad, al tiempo que confirma la relevancia del arte como un medio para explorar la desdicha humana. Lo que distingue a Kiefer es su materialidad y su experimentación con formatos monumentales, revelando una filiación romántica que se expresa a través de la confrontación con el pasado para comprender el presente.

El paisaje como realidad y representación en el arte moderno y contemporáneo

> Me acerco desde Aix-en-Provence por la carretera departamental número 17 hasta un punto donde me detengo para contemplar la montaña de Sainte-Victoire, estoy viendo un paisaje. Después voy al Musée Granet donde admiro un cuadro de Paul Cézanne en el que se representa la montaña de Sainte-Victoire, estoy también viendo un paisaje. En ambos casos, cuando nos situamos ante una realidad física o delante de una representación, estamos viendo inequívocamente un paisaje. En ambos casos la palabra paisaje ha sido empleada con total propiedad (Maderuelo, 2020: 17).

En el arte moderno, la montaña se convierte en un arquetipo que refleja tanto el entorno físico como las preocupaciones internas del artista y la sociedad. Los paisajes de montaña ofrecen una vasta variedad de formas que se adaptan para expresar emociones y conceptos complejos. La reflexión sobre el paisaje comienza en la época moderna, no a través de la filosofía, sino desde la poesía y la pintura. La contemplación estética del paisaje evoluciona en paralelo a la investigación científica moderna, demostrando la unidad entre naturaleza y cultura (Zimmer, 2008: 27-28).

La pintura de paisaje utiliza imágenes visuales que son percibidas por el sentido de la vista, lo que permite una identificación común de elementos como montañas o mares. Aunque la interpretación de cada imagen es subjetiva, la percepción visual de un lugar como Montserrat

[13] Museo Guggenheim Bilbao. (2021). *Exposición "Olafur Eliasson: en la vida real"*. Recuperado de https://www.guggenheim-bilbao.eus/guggenheim-365/documentales/exposicion-olafur-eliasson-en-la-vida-real.

[14] Museum Voorlinden. (2023). *Anselm Kiefer – Bilderstreit*. Recuperado de https://www.voorlinden.nl/tentoonstelling/anselm-kiefer/.

o las cataratas del Niágara es generalmente compartida (Marí, 2008: 141). Los pintores de paisajes combinan referencias literarias, narraciones y experiencias directas para crear imágenes que no solo reproducen lo visible, sino que también reinventan la realidad, contribuyendo a la evolución del género. Aunque el paisaje se consolidó como género por su capacidad para representar lo visible, paradójicamente, es en él donde más se evidencia la invención de la realidad (Nogué, 2008: 155).

Artistas como John Constable, Monet y Van Gogh se inspiraron en paisajes que evocaban su entorno. Constable afirmaba que ver su tierra natal era como ver un cuadro de Gainsborough, mientras Monet, ante el océano, exclamaba: «¡Esto es un Monet!» (Nogué, 2008: 156; Salabert, 1986: 17-21). Los pintores románticos distinguían entre esbozos hechos al natural y cuadros finalizados en el estudio. Para Constable, un boceto representaba solo una perspectiva, mientras que un cuadro completo debía permitir múltiples lecturas y emociones (Honour, 1984: 93).

En los tratados de Gilpin (2004; 1974) y Cozens (1785; 1982), se promovían métodos que partían de la invención para llegar a una representación verídica del paisaje, subrayando la complejidad de la relación entre percepción y representación (Nogué, 2008: 156). La «ventana romántica» actúa como herramienta para enmarcar y limitar el paisaje, similar a la cámara fotográfica o el cine. Los pintores realistas, valorando la observación directa, contribuyeron significativamente a la evolución del paisaje al aire libre, considerando las excursiones y los esbozos esenciales para la creación de paisajes idealizados (Nogué, 2008: 157; Maderuelo, 2020: 496).

Pintores como Pierre-Henri de Valenciennes subrayaban la importancia de estos estudios en la creación de paisajes ideales, aunque el grupo de realistas de Barbizon a menudo caía en la creación de paisajes convencionalizados, donde las obras seguían las pautas del estudio interior (Nogué, 2008: 157). Sin embargo, artistas como Corot influyeron en generaciones más jóvenes, como Monet y Renoir, en la exploración de paisajes más auténticos (Maderuelo, 2020: 558).

Los pintores plenairistas no buscaban una representación fiel de las formas físicas, sino captar las sensaciones ópticas bajo diferentes condiciones de luz. Con avances en la química de pigmentos, los artistas lograron colores más intensos y saturados, abandonando el uso del negro y los tonos terrosos, y aplicando una técnica basada en la modulación del color (Maderuelo, 2020: 560-561). El impresionismo, surgido del plenairismo, revolucionó la forma de representar el paisaje al captar directamente los cambios atmosféricos y lumínicos en el lugar.

A finales del siglo XIX, el impresionismo y el posimpresionismo llevaron a los artistas a explorar paisajes exóticos, facilitados por los avances en transporte. Movimientos como el cubismo, el fauvismo y el futurismo desafiaron las percepciones tradicionales del paisaje, marcando el inicio de una ruptura con la representación tradicional (Nogué, 2008: 158).

Con las vanguardias del siglo XX, la pintura de paisajes quedó en segundo plano en favor de la exploración de la modernidad y la máquina. Aunque algunos artistas, como Picasso y Braque, aplicaron el cubismo al paisaje, pronto abandonaron este género (Maderuelo, 2020: 587). Wassily Kandinsky y Piet Mondrian transformaron sus tentativas paisajísticas en abstracciones, mientras que los surrealistas, como Dalí, mantuvieron un vínculo más cercano con la tradición, aunque con escenarios irreales (Maderuelo, 2020: 588-591).

A pesar de que durante el siglo XX continuaron existiendo artistas que pintaban explícitamente paisajes, los caminos más innovadores del arte siguieron otros derroteros. André Lhote, aunque comenzó exponiendo en el Salon d'Automne de París en 1907 y abrazó el cubismo, se dedicó intensamente al paisaje, publicando un *Traité du paysage* en 1939, intentando dotar de una estructura clasicista a las experiencias del cubismo. Sin embargo, no fue hasta mucho después de la Segunda Guerra Mundial que surgieron nuevas fórmulas para interpretar el mundo exterior, ahora transmutado en «medioambiente», a través del *land art*, las instalaciones, los *site-specific* y las nuevas formulaciones de representación visual de las artes posmodernas. El *land art* de figuras como Robert Smithson y Richard Long trajo una nueva manera de interactuar con el paisaje, transformándolo de objeto de contemplación a lugar de intervención artística. Estas obras incorporan elementos del entorno natural y fomentan una conexión más profunda con el paisaje, reflejando una evolución hacia una participación activa (Nogué, 2008: 163; Maderuelo, 2020: 592).

Estos movimientos artísticos han transformado la manera en que entendemos y experimentamos el paisaje, tanto urbano como natural. Al desafiar las convenciones tradicionales y explorar nuevas formas de interacción con el entorno, han ofrecido una visión más compleja y profunda de nuestra relación con los espacios que habitamos, integrando arte, naturaleza y vida cotidiana en un diálogo continuo y dinámico. Desde los paisajes renacentistas, creados desde el confinamiento del estudio, pero capaces de incitar al descubrimiento de la realidad, hemos evolucionado hacia una interacción directa con el paisaje, solo para volver a los estudios cerrados y alejados de los paisajes artificialmente idealizados que ofrecen los medios de comunicación. Este regreso a la «pintura pura» ha sido motivado por la necesidad de redescubrir conocimientos rápidamente olvidados y crear nuevas mitologías. En el contexto español, también responde a la urgencia de crear patrimonios que oculten capitales ilícitos. *Motllura*, una obra de Perejaume (2003) en Sierra Nevada, ejemplifica este concepto: tres restauradores doran con oro la piedra de una colina junto a un precipicio, bajo la nieve. Esta obra simboliza el deseo de restaurar a la naturaleza su refinada y perdida belleza. Para Perejaume, el ser humano es parte integral del paisaje, actuando como un agente en su conformación y evolución, similar a un acelerador del tiempo geológico. Es un acto simbólico similar a los esfuerzos tardíos y desesperados por restaurar paisajes. Según Rozenblat (2000), esta intensa transformación del paisaje contemporáneo y la forma en que lo percibimos nos ha llevado hacia un nuevo tipo de paisaje (Nogué, 2008: 165).

La montaña como paisaje cultural: arte, pensamiento y transformación estética

La percepción y representación de las montañas han experimentado una profunda transformación a lo largo de la historia, transitando desde el temor y la indiferencia hasta una fascinación que integra dimensiones estéticas, espirituales y científicas. Este cambio no solo refleja una evolución cultural, sino también la capacidad del arte y el pensamiento para mediar entre naturaleza y cultura, otorgando a las montañas un significado simbólico y patrimonial.

Desde la teoría de la *artealización* propuesta por Alain Roger, que identifica el arte como un mediador esencial en la percepción del paisaje, hasta las categorías de percepción, representación e intervención planteadas por Simón Marchán Fiz, las montañas se configuran como construcciones culturales, resultado de la interacción entre la realidad natural y la subjetividad humana. En este sentido, Martínez de Pisón subraya que el paisaje no es solo un espacio físico, sino también un documento cultural que integra valores estéticos, históricos y sociales, donde la experiencia directa del entorno desempeña un papel crucial en su valoración y preservación. Asimismo, el autor destaca cómo, especialmente en el contexto español, las montañas han evolucionado como objeto de estudio y admiración, consolidándose como un mosaico de significados culturales y naturales.

La reflexión de Georg Simmel, que concibe el paisaje como una unidad estética autónoma, junto con el análisis del paisaje sublime de Yi-Fu Tuan y la exploración de la sensibilidad paisajística en la obra de Raffaele Milani, enriquecen la comprensión interdisciplinaria del paisaje montañoso. Como subraya Marie-Françoise Veyret, comprender las montañas como entornos dinámicos e inestables es fundamental para su gestión sostenible y la preservación de su riqueza para las generaciones futuras. Por su parte, Robert Macfarlane profundiza en la relación entre las montañas y la mente humana, destacando su capacidad de inspirar el arte, la literatura y la experiencia personal. En una línea distinta, Jacques Rancière nos invita a repensar el papel del paisaje en la historia del arte, no solo como objeto de contemplación estética, sino como un espacio de disputa donde convergen la estética, la política y la experiencia sensorial compartida.

Este apartado aborda estas diversas perspectivas teóricas y artísticas, analizando cómo las montañas han dejado de ser consideradas meros accidentes geográficos indeseables para convertirse en símbolos de belleza, trascendencia y conexión espiritual. A través de la interacción entre arte, filosofía y ciencia, las montañas emergen como paisajes culturales que reflejan tanto la historia natural como la del ser humano, ofreciendo una visión más profunda y enriquecedora de nuestra relación con el entorno.

El arte como mediador entre naturaleza y cultura

El concepto de *artealización*, formulado por Alain Roger en *Breve tratado del paisaje*, aborda la relación entre naturaleza y cultura, destacando el arte como mediador en la percepción del paisaje. Roger afirma que «los paisajes son adquisiciones culturales y no se entiende cómo podría tratarse sobre ellos sin conocer bien su génesis» (Roger, 2007: 11). Según este enfoque, el paisaje no es una entidad natural, sino una construcción cultural derivada de la interacción entre historia y arte. Así, «el paisaje nunca es natural, sino siempre sobrenatural» y «el arte constituye el verdadero mediador» (Roger, 2007: 13), subrayando que la percepción del paisaje está inevitablemente condicionada por la intervención artística.

El proceso de *artealización* opera mediante dos modalidades: *in situ* e *in visu*. La primera implica la incorporación de códigos estéticos directamente en el territorio, mientras que la segunda crea modelos culturales a través de representaciones artísticas como pintura, literatura

o fotografía. Como sostiene Roger, «un lugar natural solo se percibe estéticamente a través del paisaje», lo que evidencia la función del arte como mediador (Roger, 2007: 22).

Este proceso genera una dialéctica entre la realidad física y la percepción cultural. Si bien el territorio tiene una existencia objetiva, al ser percibido, se impregna de significados y valores, transformándose en un paisaje simbólico. En este contexto, Nogué resalta que las imágenes del paisaje, omnipresentes en nuestra cultura visual, influyen en nuestra percepción de la realidad, demostrando que la valoración estética del paisaje es un fenómeno cultural. La apreciación de un paisaje majestuoso no es innata, sino resultado de una construcción artística y cultural.

Roger sostiene que un territorio se convierte en paisaje únicamente mediante la intervención artística. Este proceso de transformación, liderado por los artistas, es central en la historia del paisaje: «un país no es, sin más, un paisaje, y entre uno y el otro, está toda la elaboración del arte» (Roger, 2007: 23). Un ejemplo icónico es la montaña de Sainte-Victoire, que, gracias a Cézanne, pasó de ser un lugar anodino para los campesinos locales a un paisaje culturalmente significativo. Para Roger, esta transformación artística ha perpetuado la percepción estética del lugar como un referente cultural (Roger, 2007: 27).

Históricamente, este fenómeno abarca desde los jardines renacentistas, primeras manipulaciones estéticas del entorno, hasta el *land art* contemporáneo, que integra significados sociales y ambientales. Roger traza esta evolución desde los «protopaisajes» de las sociedades antiguas y medievales hasta la sensibilidad paisajística moderna, refutando la tesis de Berque sobre los cuatro criterios necesarios para la existencia del paisaje y redefiniendo estas sociedades como «protopaisajeras» (Roger, 2007: 56-57).

El Renacimiento marca un cambio clave en la concepción del paisaje, vinculado al desarrollo de la perspectiva en la pintura y la exploración científica de la naturaleza. En el siglo XVIII, se produce una transformación estética del «país horrible» al paisaje sublime, especialmente en las montañas. Las ascensiones de Petrarca al monte Ventoux (1336) y de Antoine de Ville al monte Aiguille (1492) ejemplifican esta evolución de la sensibilidad paisajística (Roger, 2007: 91).

La percepción estética de la montaña inicialmente se limitaba a sus laderas, mientras que las cumbres nevadas quedaban excluidas. Sin embargo, grabadores como Aberli, Rieter y Caspar Wolf desempeñaron un papel crucial en la representación artística de los glaciares, contribuyendo a la «invención» de la montaña en el arte paisajístico (Roger, 2007: 99). A pesar de los aportes de pintores como Diday, Calame, Hodler y Segantini, la pintura de montañas declinó con la llegada de la fotografía, que continuó la *artealización* a través de publicaciones científicas y turísticas (Roger, 2007: 104-105).

Finalmente, Roger examina cómo los paisajes contemporáneos están influenciados por la urbanización, la globalización y la tecnología digital. Vincula la estética del paisaje con preocupaciones medioambientales, sugiriendo que una mayor apreciación estética puede fomentar su conservación. En este contexto, el viaje se convierte en una forma de *artealización*, donde el viajero experimenta el paisaje desde una perspectiva transformada culturalmente. De este modo, el arte no solo nos permite ver el paisaje, sino que también nos inspira a actuar en su protección.

Representación y transformación del paisaje

Simón Marchán Fiz, en su análisis sobre la experiencia del paisaje, divide su percepción en tres categorías interrelacionadas: *Vorstellung*, *Darstellung* y *Gestaltung*. Estas permiten distinguir entre la percepción de un paisaje, su representación artística y la intervención proyectual en él (Marchán Fiz, 2006: 18-19; 2016: 28).

La primera categoría, *Vorstellung*, corresponde a la representación interna o idea que surge al percibir una porción de la naturaleza. Se relaciona con el «paisaje de contemplación», que refleja la experiencia estética pura de observar la naturaleza sin mediación artística.

La segunda, *Darstellung*, hace referencia al «paisaje de representación». Este engloba las representaciones mentales cristalizadas en formas artísticas que traducen el paisaje percibido en una obra visual o literaria. Aunque todo paisaje tiene una representación mental, no todos los paisajes se convierten en una obra artística.

Finalmente, *Gestaltung* denota la intervención humana sobre la naturaleza, los «paisajes de la acción», donde la actividad humana transforma el entorno natural (Marchán Fiz, 2006: 18-19; 2016: 28-29). Estas tres categorías permiten comprender la compleja relación entre el ser humano y el paisaje, ya sea a través de la mera contemplación, la representación artística o la intervención directa.

El paisaje, aunque nace de una representación interna, mantiene siempre un vínculo esencial con el medio físico que lo origina. Se configura en un espacio intermedio donde interactúan la naturaleza y la subjetividad del observador, creando una fusión entre naturaleza y cultura. Este proceso objetivo-subjetivo, basado en los mecanismos de percepción y las categorías culturales de cada individuo, ha sido fijado a lo largo de la historia mediante la pintura, la fotografía artística y el cine. Aunque estos medios pueden cosificar el paisaje, no sustituyen la experiencia personal y directa de contemplarlo. A través del tiempo, artistas como Caspar David Friedrich han transformado la naturaleza en un material para la representación artística. Desde la poesía de Petrarca hasta la literatura de viajes del siglo XVIII, y desde la pintura holandesa hasta los románticos alemanes, se observa una trayectoria que culmina en las instalaciones modernas y el *land art* (Marchán Fiz, 2006: 30-31; 2016: 28-29).

En la actualidad, el paisaje se presenta en la intersección entre naturaleza y cultura. No existen casi paisajes vírgenes, ya que la naturaleza ha sido modificada históricamente por la intervención humana. La mayoría de los paisajes actuales son resultado de la interacción entre lo natural y lo cultural, transformados por la agricultura, la industria y la ingeniería. Así, el paisaje moderno es, en esencia, un paisaje de civilización, un testimonio de la acción humana sobre el entorno (Marchán Fiz, 2016: 30).

El concepto de *Gestaltung* cobra relevancia en los paisajes de la acción, donde el protagonista no es el espectador, sino el creador: artistas, arquitectos y paisajistas que intervienen el entorno natural, transformando lo banal en abstracto. El *land art* y otras manifestaciones artísticas han contribuido a esta transformación, donde las intervenciones en la naturaleza desencadenan una nueva percepción estética y ética del paisaje. Obras como *Double Negative* de Heizer o *Spiral Jetty* de Smithson integran la naturaleza en la pieza artística, enfatizando la fusión entre lo geológico y lo cultural. Este tipo de intervenciones reflejan la

interacción entre cultura y geología, y renuevan también la forma en que apreciamos el paisaje (Marchán Fiz, 2016: 31-32).

En este contexto, artistas como Hamish Fulton y Richard Long aportan nuevas perspectivas. Fulton explora la experiencia de caminar como forma artística, valorando el acto en sí mismo, sin necesidad de convertirlo en arte convencional. Long, por su parte, utiliza piedras en sus caminatas para crear configuraciones efímeras que dialogan con el paisaje natural en lugares como el Himalaya, los campos de Bolivia, los riscos de Escocia y Sierra Nevada. Su presencia se manifiesta a través de senderos marcados por sus pasos y montículos de piedras que se han desvanecido con el tiempo y la intemperie. Ambas prácticas subrayan el papel de la naturaleza como material artístico y la importancia de la experiencia directa del entorno (Marchán Fiz, 2006: 38-44; 2016: 33-36; Lailach y Grosenick, 2007: 44, 72).

El paisaje contemporáneo se sitúa en la encrucijada entre lo natural y lo cultural. La intervención humana transforma el paisaje y modifica, asimismo, nuestra percepción y apreciación de este. La interacción entre arte y naturaleza reconfigura nuestro entorno, destacando el poder del arte para mediar en nuestra relación con el paisaje (Marchán Fiz, 2016: 33-36).

Arte, ciencia y la narrativa de la montaña

El concepto moderno de paisaje, tal y como lo entendemos hoy, emergió en la segunda mitad del siglo XVIII, ligado tanto al arte como a la ciencia. Figuras clave como Jean-Jacques Rousseau y los naturalistas Horace-Bénédict de Saussure y Louis Ramond de Carbonnières contribuyeron a establecer el paisajismo moderno, promoviendo una nueva forma de valorar y conocer el paisaje, en sintonía con la sensibilidad romántica (Ortega Cantero, 2006: 109).

En el ámbito artístico, surgió una estética que reflejaba una nueva sensibilidad hacia la naturaleza, mientras que, en la ciencia, las exploraciones y los nuevos conceptos permitieron un conocimiento más preciso del entorno natural. Según Martínez de Pisón, «Hay, así, una aventura que es típicamente ilustrada y una ilustración que es expresamente aventurera», señalando que las montañas fueron un eje central en la exploración científica y cultural (Martínez de Pisón y Álvaro Lomba, 2002: 37).

La modernidad transformó nuestra comprensión de la naturaleza al entender que el paisaje es en parte una construcción de nuestra percepción, lo que influyó en su representación en el arte y la ciencia. El paisaje, lejos de ser solo un espacio físico, es además una realidad modelada por la interacción humana a lo largo del tiempo, y constituye simultáneamente una forma tangible y una imagen cultural (Ortega Cantero, 2004: 9). Además, los paisajes están profundamente conectados con la formación de la memoria histórica y la identidad nacional, de modo que comprender el paisaje contribuye a crear una conciencia histórica y cultural (Ortega Cantero, 2005: 9).

Los paisajes contienen referencias culturales, sociales y simbólicas, siendo reservas de historicidad y construcciones culturales. La pintura y la literatura han sido fundamentales en este proceso, no solo representando paisajes, sino también construyéndolos y reconfigurándolos culturalmente: «La pictórica nos enseña a ver mejor. La literaria a leer con

mayor calidad el objeto-paisaje. Ambas responden a las categorías más altas de cada cultura» (Martínez de Pisón, 2005: 47).

El término *paisaje* tiene múltiples significados, que van desde lo visual hasta lo territorial y dinámico. Cada civilización crea sus propios paisajes, cargados de significados culturales y bajo la influencia persistente de la naturaleza. El paisaje es integrador, abarcando su forma, estructura y dinámica, y su rostro visible refleja esta estructura territorial (Martínez de Pisón, 2009: 14). El paisaje es, además, un producto cultural que transforma un territorio, integrando valores simbólicos, históricos y naturales. Los eventos históricos y naturales dejan huellas en el paisaje, revelando significados y modos de vida si se interpretan correctamente (Martínez de Pisón, 2009: 17).

La montaña, en particular, puede percibirse como un «un mosaico a través de una mirada poliédrica» que integra arte, geografía, antropología y espiritualidad. El paisaje no es solo una entidad física, sino también una narrativa viva que relata la relación entre el ser humano y su entorno. Martínez de Pisón (2009: 21) aborda este enfoque en su obra *Miradas de paisaje*, destacando cómo las estaciones y los cambios estacionales influyen en la percepción del paisaje y la cultura. Según él, «No hay otro modo de mirar a los paisajes que a través de la experiencia en el ir y volver, el repetirse del mundo» (Martínez de Pisón, 2009: 23).

En su análisis del paisaje como patrimonio cultural, Martínez de Pisón argumenta que este debe ser preservado no solo por su belleza o valor ecológico, sino también por su relevancia como patrimonio cultural. Subraya la necesidad de conservar tanto sus formas físicas como sus significados históricos y culturales (Martínez de Pisón, 2009: 35). Así, el paisaje, como documento cultural e histórico, es más que una percepción estética, siendo testigo de las transformaciones culturales y sociales.

El paisaje es dinámico y se encuentra en constante transformación, compuesto por elementos activos que evolucionan con el tiempo. Aunque puede parecer fijo, un paisaje es siempre un escenario en movimiento, y lo que capturamos en una fotografía o pintura es solo un momento de ese cambio (Martínez de Pisón, 2009: 49). Esta característica es esencial para comprender el paisaje como una construcción cultural, un nivel de significación que integra tanto su realidad física como su interpretación cultural (Martínez de Pisón, 2009: 50).

A lo largo de la historia, la percepción y valoración de las montañas en España han evolucionado lentamente en comparación con otros países de Europa. El desarrollo del interés por la montaña en Sierra Nevada, el Pirineo, el Teide o el Guadarrama refleja diferentes influencias culturales y científicas. En particular, el Guadarrama, a través de su desarrollo cultural y científico, ha alcanzado un significado único dentro del paisaje de montaña español (Martínez de Pisón, 2010: 31-32).

Finalmente, Martínez de Pisón presenta diez tesis sobre el valor de la experiencia directa en la naturaleza, destacando la importancia de la montaña como un espacio de soledad, belleza y realización personal, que debe ser preservado por su capacidad de ofrecernos una experiencia vital única (Martínez de Pisón, 2005: 112-113).

Filosofía del paisaje y la configuración espiritual del entorno

> Una montaña es una «cosa» cuando su forma es lo bastante notable para destacarse de una cordillera. A partir de estos elementos separados se construyen los primeros paisajes (Clark, 1971: 183-184).

En *Filosofía del paisaje*, Georg Simmel reflexiona sobre cómo la percepción del paisaje es un proceso espiritual que convierte la naturaleza en una unidad estética autónoma. Según Simmel, la intervención creativa del ser humano es fundamental en este proceso, pues eleva los elementos cotidianos de la naturaleza a la esfera del arte y la cultura.

Simmel sostiene que el paisaje no se revela simplemente a través de la observación de sus componentes individuales, como árboles, ríos o montañas. Para que estos se transformen en un paisaje, nuestros sentidos deben superar la fragmentación de esos elementos y percibirlos como una totalidad visual. Solo entonces surge el paisaje como una nueva entidad que trasciende la suma de sus partes (Simmel, 2013: 7). Mientras que la naturaleza en su conjunto es indefinida e infinita, el paisaje se caracteriza por su delimitación, por ser percibido como una composición singular y diferenciada del resto de la naturaleza (Simmel, 2013: 8).

La creación del paisaje, según Simmel, es un acto que convierte lo natural en algo dotado de coherencia estética. Esta visión es una configuración cerrada, que, aunque conectada con un entorno más amplio, se experimenta como algo completo en sí mismo. Este proceso es análogo al de la creación artística, donde la obra, aunque basada en el mundo real, está impregnada de la vitalidad del artista (Simmel, 2013: 9). La pintura de paisajes, surgida en la modernidad, refleja esta nueva forma de percibir la naturaleza, recortando fragmentos del entorno natural para presentarlos como composiciones independientes (Simmel, 2013: 10).

Al igual que ocurre en otros campos como la ciencia, la religión o el arte, el paisaje se separa de su origen cotidiano y se convierte en un objeto regido por sus propias reglas internas. Simmel argumenta que el arte no surge de simples impulsos como la imitación, sino de una energía creativa presente en la vida diaria, que se transforma en algo sistematizado y con valor propio (Simmel, 2013: 12-15). Así, cuando contemplamos un paisaje, no observamos simplemente una agrupación de elementos naturales, sino una obra de arte en potencia, resultado de una percepción estética integrada (Simmel, 2013: 16).

Uno de los conceptos clave en esta configuración es la *Stimmung* o tonalidad emocional del paisaje, que unifica todos sus elementos bajo una misma sensación. Esta cohesión no depende únicamente del estado emocional del observador, sino que es una característica inherente al paisaje mismo (Simmel, 2013: 18-19). La *Stimmung* es única e indivisible, no se puede reducir a términos como «triste» o «alegre», ya que es una cualidad inseparable de la forma del paisaje y su percepción como un todo estético (Simmel, 2013: 21-22). El artista, gracias a su visión y sensibilidad, es capaz de captar esta esencia del paisaje y plasmarla en una obra de arte, con una profundidad mayor que la de un observador común (Simmel, 2013: 23).

Simmel también examina la relación entre forma y escala en la percepción estética, utilizando los Alpes como ejemplo. Señala que no solo la forma del objeto es crucial para su valor estético, sino también su escala. En el caso de los Alpes, su grandeza es inseparable de la impresión que provocan, algo que los pintores como Segantini y Hodler no logran captar

completamente en sus obras (Simmel, 2013: 51-52). La enorme masa de los Alpes, con su forma a menudo caótica, puede parecer fragmentada, pero su escala monumental mitiga esta impresión, permitiendo que se aprecie su materialidad imponente (Simmel, 2013: 53).

Los Alpes, según Simmel, encarnan tanto la fuerza caótica de la naturaleza como su trascendencia espiritual, con sus cumbres nevadas que parecen elevarse más allá de lo terrenal. Cuando las nubes ocultan las cumbres, la impresión espiritual se desvanece, pero en un día despejado, las cumbres evocan una conexión con lo trascendental (Simmel, 2013: 54). En particular, los paisajes nevados de alta montaña, al borrar valles y construcciones humanas, presentan una imagen pura y atemporal, que transmite una sensación de eternidad y liberación de las relatividades de la vida (Simmel, 2013: 59-60).

En conclusión, Simmel nos lleva a comprender que la percepción de los Alpes, con su monumentalidad y atemporalidad, no solo desafía la representación pictórica, sino que también evoca una experiencia espiritual de lo eterno y lo inmutable, simbolizando una liberación de las contingencias del tiempo y de la vida cotidiana (Simmel, 2013: 57).

Las montañas como construcción geográfica y cultural

A lo largo de la historia, las montañas han sido objeto de estudio y fascinación por su complejidad geográfica, riqueza cultural y relevancia ambiental. Según Yvette Veyret (2001: 85), estos entornos se caracterizan por su inestabilidad a diversas escalas espaciales y temporales. A diferencia de las llanuras, presentan un dinamismo excepcional y una gran diversidad en espacios reducidos, donde fenómenos como avalanchas y deslizamientos de tierra evidencian una intensa erosión mecánica. Esta dinámica influye directamente en los usos y percepciones sociales, consolidándolas como objetos de análisis geográfico complejo y retos para su gestión sostenible.

Bernard Debarbieux destaca el papel central de la montaña en el discurso geográfico, como refleja su presencia en publicaciones científicas y su denominación a través de nombres propios —Andes, Alpes, Cárpatos— o términos derivados —alpino, pirenaico, himalayo—. Desde los inicios de la cartografía, la representación del relieve ha sido prioritaria, utilizando recursos gráficos para suplir la bidimensionalidad del plano terrestre, lo que ha consolidado a la montaña como una figura clave en el pensamiento geográfico (Veyret, 2001: 11).

La fascinación por las montañas se debe a la singularidad de sus formas, la peligrosidad de sus fenómenos naturales y la magnitud de sus laderas, que las convierten en objeto privilegiado de exploración. Su imponente presencia en el paisaje ha llevado a los geógrafos a considerarlas indicadores clave de la dinámica terrestre y de la relación humana con el entorno. Para autores como Jean Dresch, Élisée Reclus o Franz Schrader, la montaña representa tanto un objeto de estudio como un espacio de experiencia, donde convergen percepción sensible y reflexión intelectual, siguiendo la tradición de Alexander von Humboldt (Veyret, 2001: 11).

Debarbieux señala que la montaña, más que una categoría establecida, es una representación compartida dentro de la comunidad científica. Existen múltiples representaciones —turísticas, populares o políticas— profundamente arraigadas en diversas

culturas. Sin embargo, las representaciones científicas y técnicas, pese a su carácter histórico y contextual, rara vez se reconocen como construcciones culturales sujetas a análisis crítico. Este capítulo enfatiza cómo dichas representaciones se traducen en prácticas, políticas de planificación y formas de urbanización (Veyret, 2001: 35).

François Bart analiza la capacidad de las regiones montañosas para integrarse en los procesos de desarrollo, generalmente impulsados externamente. Estas regiones oscilan entre el arcaísmo y la modernidad, con situaciones condicionadas por factores físicos, históricos y sociopolíticos. La arcaización de paisajes, hábitats y estilos de vida, a menudo envuelta en una nostalgia patrimonial, es parte de su identidad, mientras que el turismo puede transformar la percepción de marginalidad en un motor de integración (Veyret, 2001: 51).

El autor advierte sobre la necesidad de evitar la visión simplista de la montaña como un espacio virgen y ajeno a la antropización. Históricamente, ha pasado de ser un entorno hostil y poco habitado a un espacio controlado y ocupado. Sin embargo, en regiones mediterráneas y tropicales, la montaña es un espacio densamente poblado y disputado, con conflictos por la tierra y los recursos. La interacción entre actores sociales y el entorno montañoso está determinada por factores técnicos, sociopolíticos y ecológicos, reflejando la intersección entre dinámicas naturales y sociales. Así, la montaña representa un espacio de negociación constante entre las limitaciones del medio físico y las tensiones sociales (Veyret, 2001: 69).

La gestión de los riesgos naturales, como avalanchas y deslizamientos de tierra, es otro aspecto destacado por Veyret. Según la autora, la gestión sostenible de estos entornos requiere un enfoque adaptativo que integre el conocimiento geográfico con prácticas específicas para cada territorio (Veyret, 2001: 85).

En los países industrializados, las montañas enfrentan presiones derivadas del turismo masivo y la industrialización. Cassé-Castells analiza cómo estas actividades han transformado los paisajes montañosos de Europa occidental, generando tensiones entre desarrollo y conservación. La autora enfatiza la necesidad de implementar estrategias de gestión que equilibren los valores culturales y naturales con el desarrollo económico sostenible (Veyret, 2001: 125-134).

En síntesis, las montañas no son solo paisajes imponentes, sino territorios donde convergen valores culturales, ecológicos y económicos, esenciales para comprender la relación entre la sociedad y el medio ambiente. Como señala Veyret, el estudio de la montaña aborda temas clave como su historia y representaciones, la marginalidad e integración, la ocupación del territorio, la movilidad y los riesgos asociados. El análisis de las montañas europeas permite examinar actores y políticas de desarrollo en distintas escalas, contribuyendo a la formulación de estrategias para su conservación y desarrollo sostenible (Veyret, 2001: 9).

Montañas, geografía romántica y el paisaje sublime

En *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime*, Yi-Fu Tuan analiza la relación entre la humanidad y las montañas, destacando su evolución desde perspectivas cosmológicas

y estéticas. Tuan proporciona un contexto valioso para entender el modo en que las montañas, como Sierra Nevada, han sido percibidas y representadas en el arte.

Tuan comienza su reflexión abordando el modelo cósmico medieval, donde el círculo, símbolo de la perfección divina, condenaba las montañas como deformaciones resultantes de la «Caída» del hombre. Sin embargo, la verticalidad de las montañas las asociaba con lo divino y lo elevado, generando una tensión entre la perfección esférica del mundo creado por Dios y las imperfecciones terrestres (Tuan, 2015: 56). Durante el siglo XVII, aunque la ciencia intentó justificar la existencia de montañas como elementos funcionales para la distribución del agua, estas teorías influyeron poco fuera de los círculos académicos, y las montañas siguieron siendo temidas y asociadas con peligros y supersticiones (Tuan, 2015: 56-57).

La verticalidad, sin embargo, otorgaba a las montañas un significado sagrado en varias culturas. Ejemplos emblemáticos incluyen el monte Meru en la mitología india y el monte Olimpo en la griega, ambos considerados moradas de los dioses. En el cristianismo, aunque las Escrituras ofrecían mensajes contradictorios, el monte Athos en la tradición ortodoxa simbolizaba espiritualidad y ascetismo (Tuan, 2015: 57-58).

A partir del siglo XVIII, la percepción de las montañas comenzó a cambiar. Factores como el crecimiento demográfico, el desarrollo de infraestructuras y la creciente curiosidad científica impulsaron una nueva apreciación de las montañas. La estética de lo sublime también jugó un papel crucial, transformando las montañas de lugares temidos a fuentes de inspiración y belleza (Tuan, 2015: 59).

La relación entre lo alto y lo bajo influyó en esta transformación. Las montañas, con su aire puro, se asociaban con la salud física y espiritual, lo que llevó a la creación de sanatorios en regiones montañosas durante el siglo XIX y principios del XX (Tuan, 2015: 60). Este cambio en la percepción también se reflejó en la popularidad del alpinismo, que simbolizaba el desafío personal y la superación, con figuras como Arthur Schopenhauer que veían en la escalada una forma de elevarse sobre los demás y contemplar el mundo desde una nueva perspectiva (Tuan, 2015: 61).

En la Alemania de los años 20, la escalada adquirió una dimensión política y simbólica, con películas como *La montaña del destino* y *La montaña sagrada*, que glorificaban el coraje y la fortaleza, convirtiéndose en metáforas de la superioridad y la voluntad, influyendo incluso en la propaganda nazi (Tuan, 2015: 62).

La obra de Yi-Fu Tuan ofrece una perspectiva rica sobre el modo en que las montañas han sido percibidas a lo largo del tiempo, desde su consideración como deformidades tras la «Caída» del hombre, hasta su exaltación como símbolos de lo sublime y lo divino, revelando la interconexión entre geografía física y construcciones culturales.

El arte del paisaje y la estética de lo natural

En *El arte del paisaje*, Raffaele Milani ofrece un análisis profundo y multifacético del paisaje desde perspectivas estéticas, históricas, culturales y filosóficas. Su objetivo es comprender el «significado y valor del paisaje como categoría estética» (Milani, 2007: 11-12).

La obra se organiza en tres partes principales: *Recorridos*, *Categorías* y *Morfologías*, que exploran diversos aspectos de la relación entre el ser humano y la naturaleza.

La primera parte, *Recorridos*, analiza la estética del ambiente, considerando el entorno no solo como un marco físico, sino como una experiencia sensorial y emocional. Milani destaca cómo el entorno natural y urbano moldea nuestras percepciones y emociones, conectando la filosofía, ecología y arte. Artistas como Durero y Cozens enfatizaron que la representación del paisaje va más allá de la mera imitación de la naturaleza (Milani, 2007: 21). La valoración de los Alpes, iniciada en el siglo XVIII, fue inmortalizada por Turner en su obra *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los Alpes* (Milani, 2007: 43).

En esta parte también se aborda el «viaje sentimental», un concepto que se refiere a la experiencia emocional y personal de viajar a través del paisaje. Milani ilustra cómo este tipo de viajes transforma nuestra perspectiva física y emocional, citando ejemplos literarios y artísticos como el *Grand Tour* y la obra de Humboldt *Cuadros de la naturaleza* (Milani, 2007: 51-52).

La segunda parte, *Categorías*, examina el arte del paisaje como disciplina autónoma dentro de las bellas artes. Milani explora estilos y movimientos artísticos desde el Renacimiento hasta el arte contemporáneo, mostrando cómo el paisaje ha sido utilizado para expresar ideas filosóficas, emociones y comentarios sociales. Discute conceptos como lo pintoresco, según Gilpin, Price y Knight, y lo sublime según Burke, culminando con la claridad filosófica aportada por Kant en *Crítica del juicio* (Milani, 2007: 122, 131; Burke, 2014).

Un tema central en esta sección es la contemplación del paisaje, entendida como una actividad estética y filosófica. Milani subraya que la observación reflexiva de la naturaleza permite una comprensión más profunda de su belleza y una conexión más íntima con el entorno (Milani, 2007: 146-147). Este sentimiento estético se desarrolló en el siglo XVIII a través de las nociones de lo pintoresco y lo sublime, reflejadas en las obras de artistas como Turner y Friedrich, y evolucionó hacia el impresionismo y expresionismo en el siglo XIX con Cézanne, Monet y Gauguin (Milani, 2007: 146-147).

La tercera parte, *Morfologías*, se centra en las diversas formas naturales que constituyen la belleza del paisaje, desde montañas hasta ríos y bosques. Milani clasifica estas estructuras, destacando no solo su valor estético, sino también su relevancia ecológica y cultural. Autores como Petrarca y Leonardo da Vinci sintieron una profunda conexión con la montaña, describiendo su experiencia como «un sentimiento impregnado de un aura tanto mística como mineral». Con el tiempo, las montañas fueron conquistadas por exploradores, desde Petrarca hasta Ruskin, quien lamentó la explotación indebida de los Alpes (Milani, 2007: 197).

Finalmente, Milani concluye su estudio con una reflexión sobre cómo la razón y los sentidos trabajan juntos para formar nuestra percepción del paisaje. El «espejo de los sentidos de la Razón» se refiere a la idea de que nuestra comprensión racional del paisaje está profundamente influenciada por nuestras experiencias sensoriales y emocionales. El autor aboga por un enfoque equilibrado que combine la apreciación estética con la conciencia ecológica y ética, sugiriendo que esta integración es esencial para la preservación y el disfrute del paisaje en el futuro.

Las montañas de la mente y la fascinación por las cimas

En *Las montañas de la mente*, Robert Macfarlane explora la compleja relación entre la humanidad y las montañas, combinando historia de la exploración con sus propias experiencias en ascensos. Macfarlane aborda temas como la geología, la psicología y la cultura de la escalada, conectando la fascinación por las montañas con disciplinas artísticas y científicas.

El autor examina cómo los paisajes montañosos han inspirado a escritores, poetas y pintores, sugiriendo que las montañas permiten reinventar nuestra relación con la naturaleza. Estas imponentes formaciones han sido motor de creatividad, impulsando la producción de obras literarias y visuales que capturan su grandeza y misterio. Según Macfarlane, las montañas ejercen un «hechizo» sobre quienes las escalan y estudian, desarrollando una fascinación casi obsesiva que puede dominar sus vidas. Utilizando ejemplos históricos y personales, describe como la búsqueda de la cima se convierte en una metáfora de la búsqueda de sentido y propósito (Macfarlane, 2020: 26-27).

Un tema recurrente es la relación entre cuerpo y mente en la escalada. Macfarlane destaca cómo el esfuerzo físico extremo puede llevar a estados mentales alterados y a una conexión más profunda con la naturaleza. Explica que arriesgar la vida por subir una montaña, algo considerado absurdo hace siglos, se transformó hacia finales del siglo XIX en una maravilla incuestionable, celebrada por su belleza (Macfarlane, 2020: 26-27). Ruskin describió esta transformación como la «transparencia interminable del espacio; la veracidad incansable de la luz eterna» (Macfarlane, 2020: 27).

La fascinación por las montañas ha evolucionado desde el temor primitivo hasta la admiración científica. Originalmente vistas como moradas de dioses y monstruos, con el tiempo fueron comprendidas como estructuras geológicas que revelan la historia de la Tierra. Macfarlane destaca el papel fundamental de científicos como James Hutton y Charles Lyell, cuyas teorías geológicas permitieron entender las montañas como formaciones naturales moldeadas por las mismas fuerzas que operan en la actualidad (Macfarlane, 2020: 67). Esta nueva comprensión transformó la ciencia, a la vez que la percepción cultural y estética de las montañas, inspirando a artistas como Ruskin, Turner y los paisajistas americanos del siglo XIX.

El miedo, según Macfarlane, es un elemento integral de la atracción por las montañas. Explica cómo el temor a lo desconocido puede tanto inhibir como impulsar a los escaladores a superarse. Citando a De Saussure, señala que el riesgo mantiene «una continua inquietud viva» en el corazón (Macfarlane, 2020: 83). Este pensamiento victoriano también sostenía que enfrentar el peligro en la naturaleza no solo revelaba, sino que mejoraba las cualidades personales (Macfarlane, 2020: 97).

A través de ejemplos históricos de escaladores icónicos como George Mallory, superviviente del célebre desastre en el Matterhorn en 1865, el autor ilustra cómo el miedo puede agudizar los sentidos y fortalecer la determinación. Macfarlane también reflexiona sobre sus propias experiencias, describiendo cómo el miedo en las montañas puede llevar a una conexión más profunda con el entorno natural. La paradoja del miedo en la escalada, según el autor, está relacionada con un deseo más profundo de comprender los límites de uno mismo y de experimentar la vida en su forma más pura y elemental. El enfrentamiento con el miedo en las montañas puede ser visto como una forma de autoconocimiento y crecimiento personal.

Los glaciares, descritos como «ríos de hielo», son agentes dinámicos de transformación geológica que esculpen y remodelan el terreno a lo largo de milenios. El autor ofrece una perspectiva histórica y científica sobre cómo los glaciares han sido comprendidos e interpretados. Desde las primeras descripciones mitológicas hasta los estudios científicos modernos, los glaciares han sido una fuente de misterio y fascinación. Macfarlane menciona a Louis Agassiz, un pionero en la glaciología, cuyos trabajos contribuyeron significativamente a la comprensión de estos fenómenos naturales. También destaca la importancia de los glaciares en la climatología y la geología, así como su impacto cultural. Macfarlane argumenta que los glaciares, al encapsular el tiempo en sus capas de hielo, sirven como registros naturales de la historia climática de la Tierra. Además, su exploración ha inspirado a aventureros, científicos y artistas quienes han sido atraídos por la belleza y el desafío que presentan estos «ríos de tiempo». El dibujo del glaciar del Bois que hizo Ruskin, siguiendo claramente el modelo pictórico de la tormenta de nieve de Turner, intenta plasmar la relación entre el observador y lo observado, «pintar el acto mismo de la percepción» (Macfarlane, 2020: 139-140).

El desafío y la atracción de alcanzar las cimas de las montañas, la experiencia de escalar a grandes altitudes y el impacto físico y psicológico que esto tiene, es visto no solo como un objetivo físico, sino también como un símbolo de logro personal y superación. La cima, según Macfarlane, representa un punto de convergencia entre la naturaleza y el esfuerzo humano, un lugar donde se encuentran la belleza y el peligro. El autor examina la motivación detrás del deseo de alcanzar estas alturas extremas, sugiriendo que la escalada a grandes altitudes es una forma de confrontar y trascender los límites humanos. La cima puede ser vista como una metáfora de la aspiración humana hacia lo sublime y lo desconocido.

La ascensión de Petrarca al Mont Ventoux, el *Grand Tour*, y la proliferación de miradores y centros de observación en lugares como el Etna, el Vesubio y Nápoles, junto con el icónico cuadro *Viajero sobre el mar de nubes* (1818) de Caspar David Friedrich, se han convertido en símbolos arquetípicos del escalador visionario, una figura clave en el arte romántico. Esta obra de Friedrich ha adquirido un inmenso poder simbólico, influenciando profundamente la percepción de la individualidad en la mentalidad occidental (Macfarlane, 2020: 166).

El paisaje en el régimen estético: arte, representación y política

En su obra *Le temps du paysage* (2020), Jacques Rancière reinterpreta la concepción tradicional del paisaje, que a lo largo de la historia ha sido entendido como una práctica contemplativa capaz de elevar espiritualmente al espectador. Sin embargo, el autor propone una visión alternativa que inscribe la representación del paisaje en su proyecto de reconfiguración de las relaciones entre estética y política, un campo de estudio que ha sido central en su trayectoria intelectual. Rancière considera este libro como una continuación de sus trabajos anteriores, tales como *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* (2011) y *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política* (2017), en los que ha profundizado en su concepto del «reparto de lo sensible». Esta noción hace referencia al entramado de relaciones que configuran las formas de ver, hacer, ser y pensar, determinando así la experiencia compartida del mundo y la manera en que los sujetos se insertan en él (Olea Romacho, 2022: 279).

El subtítulo de la obra sugiere un papel fundamental en el pensamiento de Rancière, al ubicar «los orígenes de la revolución estética» en la transición que tuvo lugar entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Durante este periodo, se produce una transformación decisiva que marca el tránsito del régimen representativo al régimen estético del arte. En este nuevo paradigma, el arte deja de estar condicionado por un conjunto de normas y jerarquías que determinaban qué objetos o personajes eran dignos de representación. En su lugar, se configura como una experiencia sensible autónoma, liberada de los valores tradicionales, lo que permite una relación renovada entre las prácticas estéticas y sus modos de visibilidad e inteligibilidad (Olea Romacho, 2022: 279).

Rancière sostiene que el régimen estético del arte se caracteriza por la convergencia de dos conceptos aparentemente contradictorios: por un lado, la capacidad del arte para representar los aspectos más cotidianos e insignificantes de la realidad, a los que se refiere como «la pasividad de las cosas sin voluntad ni significación»; y por otro, la radicalidad de un gesto creativo que transgrede cualquier norma o modelo preestablecido, dando lugar a una nueva forma de autonomía artística. Esta paradoja es clave para comprender el arte en la modernidad, ya que redefine su papel tanto en el ámbito social como en el político, al liberarse de las jerarquías impuestas y abrirse a nuevas posibilidades de significación y experiencia (Olea Romacho, 2022: 279).

El análisis de Rancière sitúa al paisaje como un elemento central en la transformación del régimen estético, destacando el arte del jardín como un espacio clave de experimentación artística durante la transición entre regímenes. A finales del siglo XVIII, Immanuel Kant reconoce el jardín como una de las bellas artes, estableciendo un estrecho vínculo con la pintura, considerada un arte de la «apariencia sensible». Según Kant, ambas disciplinas se basan en «la reproducción bella de la naturaleza y la organización hermosa de sus productos». Desde esta perspectiva, las bellas artes se diferencian de las artes mecánicas porque constituyen el «pasatiempo de los hombres libres», cuyo fin último es el placer estético, libre de cualquier utilidad práctica.

No obstante, Rancière plantea una visión distinta al sostener que en el arte del jardín la naturaleza deja de ser un simple modelo pasivo para asumir un papel activo, convirtiéndose en una artista involuntaria. A través de sus propios procesos, la naturaleza es capaz de crear composiciones visuales que, aunque carentes de intención explícita, poseen una coherencia estética singular. Esta interpretación sugiere un cambio de paradigma en el que la naturaleza ya no es solo un referente para la imitación artística, sino una fuerza creativa por derecho propio, desdibujando así los límites entre arte y realidad (Olea Romacho, 2022: 279-280; Rancière y López Martín, 2023: 19).

Rancière plantea que la naturaleza recreada en los jardines constituye, en última instancia, una imitación del modo en que la pintura representa la naturaleza. En este sentido, el jardín se concibe como una composición cuidadosamente equilibrada de elementos fundamentales como la tierra, el agua, el aire y la luz, cuya armonía refleja un intento deliberado de capturar la belleza espontánea del entorno natural. Este delicado equilibrio se ejemplifica en el jardín secreto de Julie en *La Nouvelle Héloïse*, donde la intervención humana no busca imponerse

sobre la naturaleza, sino replicar su carácter orgánico y su aparente naturalidad, dotándola de un orden estético que, sin embargo, permanece fiel a la esencia de lo natural (Rancière y López Martín, 2023: 21).

En su análisis de lo sublime, Rancière retoma la visión kantiana de una naturaleza libre que se transforma en un espectáculo desencadenado y aterrador. Las combinaciones de elementos naturales, moduladas por la luz y la sombra, configuran un paisaje de caos y grandeza que desborda las capacidades humanas de comprensión. Kant describe este fenómeno con imágenes de rocas amenazantes, cielos cubiertos de tormentas, volcanes en erupción y océanos embravecidos. Estos escenarios, lejos de ser meras representaciones visuales, provocan en el espectador una sensación de horror y asombro sagrado ante la magnitud de la naturaleza, como cuando se enfrentan a montañas que parecen tocar el cielo, desfiladeros donde las aguas rugen sin control o bosques sombríos que invitan a una melancólica introspección (Rancière y López Martín, 2023: 23).

Esta concepción de lo sublime destaca la relación ambivalente entre el ser humano y la naturaleza: por un lado, su contemplación provoca una mezcla de temor y fascinación, mientras que, por otro, evidencia la capacidad del arte para domesticar y reinterpretar estas fuerzas en un marco estético comprensible.

Las imágenes de montañas imponentes, cielos iluminados por llamas y mares agitados que Kant menciona reflejan un imaginario visual ampliamente consolidado en su época. Estas escenas, que evocan la grandiosidad y el poder de la naturaleza, se encuentran plasmadas tanto en la literatura como en las artes visuales de la época. Ejemplos notables de ello son las montañas del Valais, recorridas por Saint-Preux en *La Nouvelle Héloïse*, o los glaciares del Oberland bernés, descritos por Jean-André de Luc y representados en los lienzos de Felix Meyer. La fuerza de la naturaleza también se manifiesta en la lava ardiente del Etna, retratada por Patrick Brydone en sus relatos y por Joseph Wright de Derby en sus pinturas, así como en los paisajes montañosos y lacustres de Cumberland y las Highlands, capturados en las acuarelas de William Gilpin. De manera similar, los cielos tormentosos de Loutherbourg y las dramáticas tormentas marinas de Joseph Vernet ilustran una naturaleza desatada y sublime. Sin embargo, como señala Rancière, estas representaciones, por más salvajes que parezcan, permanecen confinadas en los límites del arte burgués de la época, encerradas en marcos dorados que adornaban las casas de las élites y circulaban en forma de grabados hasta los estudios de los eruditos, reafirmando así su domesticación estética dentro del gusto predominante de la sociedad ilustrada (Rancière y López Martín, 2023: 24-25).

El arte de los jardines introduce en el ámbito de las bellas artes una concepción de la naturaleza radicalmente distinta a la formulada en épocas anteriores. Mientras que la tradición clásica, representada por Batteux y sus contemporáneos, entendía la naturaleza como una expresión de las pasiones humanas, reflejada en la poesía y la escultura, la nueva visión la reconoce en los juegos de luces y sombras que modelan el paisaje. Anteriormente, la naturaleza se concebía como un sistema ordenado de causas y efectos que el arte debía reproducir con fidelidad y bajo principios normativos. Sin embargo, en esta nueva perspectiva, la naturaleza se manifiesta a través de efectos fortuitos, carentes de una intención predefinida, lo que diluye las

fronteras entre arte y naturaleza. De este modo, deja de ser un modelo fijo a imitar y se transforma en un principio dinámico que atraviesa y renueva las prácticas artísticas. Así, el arte abandona las categorías tradicionales para emerger como una experiencia abierta y en constante transformación (Rancière y López Martín, 2023: 25).

Desde esta perspectiva, el jardín francés y el jardín inglés constituyen dos aproximaciones divergentes en la concepción del paisaje, cada una reflejando los valores sociopolíticos de su contexto. El jardín francés, caracterizado por su disposición simétrica y su rigurosa geometría, es una manifestación del absolutismo del Antiguo Régimen, donde el control y la racionalidad se imponen sobre la naturaleza. En contraste, el jardín inglés, con sus formas sinuosas y su apariencia más orgánica, se presenta como un símbolo de la monarquía liberal, evocando una relación más libre y armónica con el entorno natural. Sin embargo, pese a sus diferencias formales, ambos modelos comparten un denominador común: la imposición de un orden artificial sobre la naturaleza, evidenciando las estructuras de poder implícitas en el diseño paisajístico. Así, el jardín trasciende su función estética para convertirse en una metáfora del orden social, demostrando cómo el paisaje no solo refleja, sino que también contribuye a la configuración de las estructuras políticas y económicas de su tiempo (Olea Romacho, 2022: 280; Rancière y López Martín, 2023: 38).

Para Rancière, el jardín alcanza una verdadera dimensión artística solo cuando trasciende su función utilitaria de representación de la propiedad y se orienta hacia la recreación de las escenas que la naturaleza genera de manera espontánea. En este sentido, el filósofo incorpora el concepto de «lo pintoresco», retomando las ideas de William Gilpin, quien considera que el paisaje natural no es únicamente una fuente de materiales para la creación artística, sino un modelo de composición en sí mismo. Desde esta perspectiva, la naturaleza no se limita a ser un recurso visual, sino que ofrece combinaciones singulares e irrepetibles de elementos heterogéneos —como la disposición de árboles, rocas y masas de agua— que, al fusionarse, producen una armonía perceptiva única. Así, el jardín pintoresco se convierte en un espacio de contemplación donde la diversidad y la irregularidad se integran en una totalidad coherente, desdibujando las fronteras entre arte y naturaleza (Olea Romacho, 2022: 280; Rancière y López Martín, 2023: 43).

Según Gilpin, la pintura es un arte fundamentado en la ilusión, cuya excelencia se alcanza en la habilidad para crear un efecto visual convincente. No obstante, esta ilusión no constituye un objetivo en sí misma, sino que actúa como un medio para imitar el «gran estilo» con el que la naturaleza construye sus propios paisajes. En esta visión, la naturaleza es considerada una artista que domina el arte del disimulo, utilizando estrategias sutiles que alteran la percepción del entorno. De este modo, suaviza las líneas de las montañas, oculta la insularidad de las islas, diluye las distancias y envuelve en niebla las cimas y bases montañosas. Asimismo, la disposición aparentemente aleatoria de rocas dispersas en las laderas contribuye a crear una sensación de cohesión y armonía visual. Así, la naturaleza no solo sirve de inspiración para el arte, sino que también actúa como un modelo compositivo donde la diversidad de elementos se integra en una unidad estética equilibrada (Rancière y López Martín, 2023: 79-80).

Rancière plantea que la evolución del arte del paisaje, desde la mímesis clásica hasta la noción de lo pintoresco, abre una reflexión profunda sobre la relación entre arte y política. En este proceso, el paisaje se convierte en un medio a través del cual se configura una auténtica «política del paisaje», donde se manifiestan y coexisten distintos órdenes sociales. Según el filósofo, «un paisaje es el reflejo de un orden social y político», pero, al mismo tiempo, permite imaginar formas alternativas de organización espacial y comunitaria (Olea Romacho, 2022: 281).

Un ejemplo ilustrativo de esta dimensión política del paisaje se encuentra en la visión de Jean-André de Luc, quien percibió una conexión armoniosa entre los imponentes glaciares de Grindelwald y la disposición ordenada y equidistante de las casas de la aldea republicana. En esta visión, la montaña y la comunidad formaban un todo cohesionado, donde la grandeza natural dialogaba con la igualdad social. Sin embargo, esta conexión se ve fragmentada con la distinción kantiana entre lo bello y lo sublime. Para Kant, los majestuosos glaciares, lejos de ser un espacio de convivencia social, suscitan un sentimiento de terror que empuja al individuo a sobreponerse mediante la razón. Así, la experiencia de lo sublime no da lugar a una comunidad, sino que inaugura un «reino de espíritus», donde el ser humano se afirma en su capacidad racional de libertad, desligándose de cualquier forma de colectividad concreta (Rancière y López Martín, 2023: 114).

En este sentido, Rancière sugiere que la experiencia del paisaje, lejos de ser una mera contemplación estética, revela tensiones fundamentales entre las estructuras sociales y las formas de subjetivación individual, demostrando que la relación entre arte y política es inseparable de la manera en que el paisaje es percibido y representado.

Conclusiones

La evolución del concepto de paisaje, desde la estética clásica hasta el paisajismo romántico, refleja una profunda transformación en la percepción humana de la naturaleza. A lo largo de los siglos, el paisaje ha pasado de ser una mera representación visual o utilitaria del entorno a convertirse en una construcción cultural compleja que integra arte y ciencia. Este recorrido, que parte del cosmos renacentista hasta la visión humboldtiana del mundo, pone de manifiesto cómo el pensamiento occidental ha asimilado la complejidad de la modernidad a través de un enfoque interdisciplinario que abarca la geografía, la historia del arte, la filosofía y la ecología.

El estudio del paisaje montañoso ejemplifica de manera paradigmática este proceso de cambio. Desde la percepción clásica que consideraba las montañas como imperfecciones geográficas o vestigios de un mundo caótico, hasta su revalorización en el Romanticismo como espacios de lo sublime, el recorrido histórico muestra una creciente sensibilidad hacia la diversidad y singularidad del entorno natural. Figuras como Alexander von Humboldt, Horace-Bénédict de Saussure y Jean-Jacques Rousseau fueron clave en esta transición, fusionando la observación empírica con una interpretación emocional y filosófica del paisaje. Estas nuevas concepciones del paisaje introdujeron un diálogo entre la objetividad científica y la subjetividad artística, enriqueciendo la comprensión del entorno natural.

El Romanticismo, con su exaltación de lo sublime, introduce una ruptura estética y epistemológica que enfatiza el papel del individuo en la contemplación del paisaje. La naturaleza ya no es solo un objeto de estudio, sino un espejo de las emociones humanas, un lugar de inspiración y reflexión espiritual. La ascensión de Petrarca al Mont Ventoux, la admiración de Goethe por los Alpes o las pinturas de Turner y Friedrich son testimonio de esta nueva relación con la naturaleza, en la que se entrelazan la percepción, la emoción y la reflexión filosófica.

Sin embargo, esta transformación no se limita a un cambio estético o filosófico, sino que también anticipa el pensamiento ecologista contemporáneo. La visión holística de Humboldt, que comprende la naturaleza como un todo interconectado, sienta las bases para una aproximación integral que hoy en día cobra especial relevancia en el contexto de la crisis ambiental global. La necesidad de comprender y valorar el paisaje no solo desde una perspectiva estética, sino también desde su complejidad ecológica, resuena con las preocupaciones actuales sobre la sostenibilidad y la conservación de los ecosistemas.

Desde el punto de vista de la creación artística, la representación del paisaje ha evolucionado hacia formas más subjetivas y expresivas, reflejando no solo la topografía, sino también la experiencia del artista en relación con el entorno. El desarrollo de técnicas como el *plein air*, la pintura atmosférica y el dibujo científico han contribuido a una representación más fiel y emotiva de la naturaleza, estableciendo un diálogo constante entre objetividad y subjetividad. A lo largo de la historia, el paisaje montañoso ha transitado desde su exclusión en la tradición clásica hasta su exaltación en el Romanticismo, donde se erige como símbolo de lo sublime y lo trascendental. Esta evolución ha sido posible gracias a una relación dialógica entre la observación, la representación artística y la interpretación cultural.

En el contexto contemporáneo, la mirada al paisaje montañoso ha experimentado una transición hacia nuevas formas de interpretación y representación. Las vanguardias artísticas, la abstracción y las prácticas contemporáneas, como el *land art* y las intervenciones *site-specific*, han ampliado el concepto de paisaje más allá de la representación visual, explorando su materialidad, temporalidad y su relación con la experiencia corporal y sensorial del espectador. Así, la contemplación de la montaña ya no es solo un acto estético, sino también un acto de apropiación simbólica y reflexiva que nos invita a reconsiderar nuestra relación con el territorio y el medio ambiente.

La historia del paisajismo es, en sí misma, la historia de nuestra relación con el mundo natural, un proceso de redescubrimiento constante en el que ciencia y arte se entrelazan para construir una visión más rica y matizada de la realidad. Esta reflexión sobre el paisaje moderno nos invita a repensar nuestra relación con el entorno, promoviendo un enfoque más consciente y respetuoso hacia la naturaleza, que valore su complejidad tanto desde el conocimiento científico como desde la sensibilidad artística.

En definitiva, la construcción cultural del paisaje montañoso ha evolucionado a partir de un proceso continuo de reinterpretación, en el que el arte ha desempeñado un papel fundamental en la configuración de nuestra sensibilidad hacia el entorno. La contemplación de la montaña ya no es solo un acto estético, sino también una experiencia significativa que integra

las dimensiones simbólicas, espirituales y científicas. La montaña se ha consolidado como un espacio de contemplación estética, pero también como un lugar de inspiración intelectual y espiritual, que ha influido en la literatura, la filosofía y las artes visuales.

En el contexto actual, marcado por la crisis ecológica y el impacto del cambio climático, la mirada al paisaje adquiere una nueva relevancia, al ofrecer una oportunidad para la reflexión sobre la sostenibilidad, la preservación del patrimonio natural y la responsabilidad del ser humano en su interacción con la naturaleza. La relación entre el ser humano y la montaña se configura hoy en día desde un paradigma de sostenibilidad, que exige una gestión integrada de sus valores naturales y culturales.

Por tanto, el paisaje montañoso, entendido como un espacio de diálogo entre la naturaleza y la cultura, reafirma su importancia como elemento clave en la configuración de nuestra identidad cultural y nuestra percepción del mundo natural. La montaña no solo se mira, sino que se vive, se experimenta y se reinventa constantemente en un diálogo perpetuo entre el observador y la naturaleza. Esta reflexión interdisciplinaria permite comprender su riqueza y complejidad, fomentando una relación más consciente y respetuosa con el entorno natural.



Capítulo III

El paisaje montañoso en la pintura española como eje de identidad y transformación cultural

El Greco, Velázquez y Goya como precursores de la representación paisajística

El desarrollo de la pintura de paisaje en España encuentra sus primeras manifestaciones significativas en las obras de tres gigantes del arte: El Greco, Velázquez y Goya. Aunque ninguno de ellos se dedicó exclusivamente al género paisajístico, sus aportaciones establecieron los fundamentos de una sensibilidad artística que anticipó la modernidad en la representación del entorno natural. Esta sección explora cómo cada uno de estos maestros abordó el paisaje, desde la conexión espiritual y simbólica de El Greco, pasando por la sutileza atmosférica de Velázquez, hasta la visión dramática y emocional de Goya.

El Greco incorpora en su obra una dimensión mística que transforma tanto las montañas como las vistas urbanas en espacios cargados de significado espiritual y simbólico. Velázquez, por su parte, encuentra en el paisaje un recurso para experimentar con la luz, el aire y la profundidad espacial, integrándolo de manera innovadora en sus retratos y composiciones. Finalmente, Goya utiliza el paisaje como un escenario para plasmar tanto la belleza de la naturaleza como las tensiones y angustias de la condición humana, culminando en obras que anticipan el simbolismo y la modernidad.

A través de estas aproximaciones, este apartado analiza cómo las montañas y los paisajes representados por estos artistas no solo reflejan sus preocupaciones estéticas, sino también las transformaciones culturales y espirituales de sus épocas. Estas obras, aunque enmarcadas en contextos históricos diversos, comparten un interés común por elevar el paisaje a una dimensión artística y conceptual que trasciende la mera representación geográfica.

El monte Sinaí y la vista de Toledo de El Greco

El Greco (1541-1614), nacido en Creta, desarrolló gran parte de su carrera en Toledo, ciudad que retrató de manera recurrente y que llegó a convertirse en un tema central de su obra paisajística. Si bien sus dos versiones del Monte Sinaí muestran su interés por los paisajes montañosos, es el paisaje de Toledo el que el artista representó y reinterpretó de forma más constante, dotándolo de significados que han sido objeto de diversas interpretaciones, desde una identificación personal con la ciudad hasta su dimensión mística. Este enfoque sobre Toledo ha sido estudiado desde perspectivas emblemáticas, literarias, artísticas y simbólicas (Martínez-Burgos, 2008: 39).

La formación artística de El Greco en Italia, donde pasó una década, fue determinante para su evolución como pintor. Influenciado por los maestros venecianos como Tiziano, Veronese y Tintoretto, así como por el manierismo de Miguel Ángel en Roma, El Greco desarrolló un estilo único que combinaba estas influencias con su conocimiento del arte bizantino. Su paso por ciudades como Padua, Mantua y Verona le permitió conocer la obra de artistas como Correggio y Parmigianino, mientras que, en Vicenza, su admiración por Palladio dejó una huella importante en su concepción del espacio y la arquitectura. Este aprendizaje de la «ciencia del espacio» fue clave para superar la limitación espacial inherente a la tradición bizantina, dotando

a sus obras de una escenografía más compleja (Martínez-Burgos, 2008: 40; Maderuelo, 2020: 254).

Durante su etapa veneciana, antes de dominar completamente las convenciones pictóricas occidentales, El Greco trabajó en composiciones con paisajes al estilo véneto, aunque aún mostraba dificultades en la transición espacial y la perspectiva monofocal. Esto se evidencia en obras como *La estigmatización de San Francisco* (c. 1560) y *La huida a Egipto* (c. 1570), donde los paisajes montañosos se resuelven de forma canónica sin referencias a lugares concretos, siguiendo un enfoque compositivo similar al empleado por Giotto en el siglo XIII.

Un caso particular es el Monte Sinaí, que aparece en el *Tríptico de Módena* (c. 1568-1569) y en una pintura posterior creada para Fulvio Orsini, durante la estancia de El Greco en el palacio Farnesio. Este monte, de gran relevancia religiosa y simbólica tanto para cristianos como para judíos, se presenta en ambas versiones de manera estilizada, siguiendo la iconografía bizantina de las rocas estilizadas (Clark, 1971: 76). La representación del Monte Sinaí no responde a una descripción paisajística realista, sino a un simbolismo religioso en el que se subraya su carácter sacro, asociado a la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés en el monte Horeb y al monasterio de Santa Catalina.

A pesar de que estas representaciones se inspiran en estampas veronesas como las de Giovanni Battista Fontana, El Greco añade un tratamiento único mediante el uso de la luz y el color. Esto transforma los paisajes en atmósferas fantasmales que trascienden su función como meros escenarios devocionales, convirtiéndose en composiciones pictóricas que evocan una sensación casi irreal, alejándose de la representación geográfica precisa para destacar su naturaleza mística y simbólica (Marías, 1993: 98; Martínez-Burgos, 2008: 41).

En España, la influencia de los debates entre artistas italianos llegó a través de tratados y libros difundidos por eclesiásticos y eruditos que habían viajado a Italia. Sin embargo, los pintores españoles rara vez tuvieron acceso directo a las obras de los maestros romanos y venecianos, conociéndolas principalmente a través de estampas grabadas. Cuando Felipe II planificó la construcción del Real Monasterio de El Escorial, intentó contratar a destacados artistas italianos, pero, debido a diversas dificultades, no pudo asegurar la participación de figuras como Jacopo Vignola o Paolo Veronese. En su lugar, recurrió a artistas menos conocidos o a aquellos formados en Italia, como Rómulo Cincinato, Patricio Caxés y El Greco (Maderuelo, 2020: 253-254).

El Greco llegó a España como un pintor maduro, con un profundo conocimiento del arte italiano y una formación intelectual inusual en la Península. En Toledo, una ciudad imaginada tanto como «oriental» como «mística» (Martínez-Burgos, 2008: 43), encontró la libertad para desarrollar un estilo propio, alejado de las convenciones artísticas. Si bien sus primeras obras muestran influencias italianas, con el tiempo su estilo se tornó más original, caracterizado por distorsiones formales, luces vibrantes y una progresiva abstracción intelectual.

Este cambio también se reflejó en su tratamiento de los paisajes, donde abandonó la escenografía arquitectónica que había aprendido en Roma. A partir de 1587, Toledo se convirtió en un tema recurrente en sus composiciones, aunque tratado de manera subjetiva. Los paisajes urbanos que aparecen en sus obras no son representaciones realistas, sino visiones idealizadas que incluyen elementos arquitectónicos reconocibles, pero que están subordinados a una interpretación emocional y simbólica (Martínez-Burgos, 2008: 45).

Dos lienzos de El Greco, *Vista y plano de Toledo* (c. 1610-1614) y *Vista de Toledo* (c. 1597-1600), han sido considerados como los únicos paisajes del pintor. La *Vista y plano de Toledo* sigue el modelo corográfico de Joris Hoefnagel y Anton van den Wyngaerde, quienes, como en la representación de Granada y Sierra Nevada, incorporaban el paisaje montañoso como telón de fondo. Los elementos atmosféricos y la alteración de ciertos aspectos naturales en la obra de El Greco enfatizan la significación simbólica de la ciudad, destacando su importancia y carácter artístico (Marías, 1993: 100-101; Brown y Kagan, 1984: 49; Maderuelo, 2024: 255).

Por otro lado, *Vista de Toledo* ha sido descrito como «uno de los paisajes más evocadores jamás pintados» (Brown y Kagan, 1984: 39), con una atmósfera que Kenneth Clark (1971: 76) asocia más con el romanticismo del siglo XIX que con el paisaje del siglo XVII. Esta obra, que muestra la plenitud del estilo de El Greco, destaca por su carga emocional y subjetiva, su uso expresionista del color y su alejamiento de la representación realista. La distorsión topográfica, con hitos desplazados como la torre de la catedral, intensifica la expresividad del paisaje bajo una luz fantasmagórica, mientras que los tonos verdes y azules relampagueantes dotan a la obra de una sensación casi irreal.

El Greco emplea una rica paleta de verdes y grises, que contrastan con los azules y blancos para generar volúmenes y destacar la luz. Esta técnica influyó en pintores impresionistas como Manet, Matisse y Cézanne. Aunque el paisaje autónomo no tuvo seguidores inmediatos y fue olvidado hasta el siglo XX, *Vista de Toledo* es considerado uno de los primeros paisajes independientes de la pintura española y de la historia del arte occidental (Brown y Kagan, 1984: 52; Maderuelo, 2020: 256; Zárate, 2023: 294, 301).

La relación entre *Vista de Toledo* y otras obras de El Greco, como *Inmaculada Concepción* (1607), que presenta un fondo similar, evidencia la importancia simbólica del paisaje en su producción. Este enfoque ya estaba presente en la *Vista del Monte Sinaí*, estableciendo un vínculo estilístico a pesar de la diferencia temporal entre las obras (Brown y Kagan, 1984: 52; Martínez-Burgos, 2008: 48).

Otra obra relevante es *La Orden de la Camáldula* (c. 1600), donde El Greco combina el paisaje ficticio con la representación de San Benito y San Romualdo. El paisaje agreste y tormentoso, con montañas abruptas y contrastes de luz, simboliza la oposición entre la naturaleza áspera y el orden espiritual de los monjes camaldulenses, reflejando la singular visión paisajística y simbólica del pintor (Marías, 2014: 204-206; Martínez de Pisón, 2017: 110-111).

Velázquez y la Sierra de Guadarrama

> A Velázquez le atrae el asunto más bien como un «motivo», para decirlo en el lenguaje de Cézanne; es la representación lo que le interesa y no el contenido (Lafuente Ferrari, 2013: 223)

A lo largo del siglo XVII, mientras numerosos artistas holandeses se especializaban en la pintura de paisajes, en España fueron los monarcas quienes impulsaron su desarrollo. Felipe II, en el siglo XVI, reunió la mayor colección europea de obras de Joachim Patinir, precursor del paisaje como género independiente. Más tarde, entre 1635 y 1641, Felipe IV encargó una importante serie de paisajes para el Palacio del Buen Retiro en Madrid, contratando a artistas

holandeses como Herman van Swanevelt, Jan Asselijn y Jan Both, quienes se habían formado en Roma, dentro de la comunidad de pintores del norte de Europa especializados en paisajes (Vergara, 2019: 201).

Diego Velázquez (1599-1660), tras su viaje a Italia, incorporó el paisaje de manera sutil pero significativa en sus retratos. Su maestría para captar la luz y el aire se refleja en los fondos de sus obras, como en los retratos del príncipe Baltasar Carlos, donde la Sierra de Guadarrama añade profundidad y realismo. Según Lafuente Ferrari (2013: 227), «hay poesía en los paisajes de Velázquez», quien muestra una sensibilidad ante la naturaleza, combinando serenidad y melancolía en sus representaciones de montañas y cielos distantes.

Las *Vistas del jardín de la Villa Medici en Roma*, pintadas durante su primer viaje a Italia (1629-1630), son ejemplos destacados de la habilidad de Velázquez para captar la atmósfera. Con capas ligeras de pintura que crean transparencias, estas obras anticipan el tratamiento de la luz y el paisaje que más tarde desarrollarían artistas como Corot y Monet. Velázquez, al centrarse en un único motivo y explorar los cambios de apariencia bajo distintas condiciones atmosféricas, fue pionero en trabajar al aire libre, estableciendo un precedente en la representación naturalista del paisaje (Garrido Pérez, 1992: 205-217; Gállego, 1990: 374, 377; Milicua, 1993: 214; Brown et al, 2008: 99; Maderuelo, 2020: 263).

Velázquez se distingue por su experimentación con la luz diurna y los espacios abiertos, alejándose de los interiores oscuros de sus primeras obras. Tras su viaje a Italia, comenzó a integrar paisajes en los fondos de sus retratos, como se observa en las obras realizadas para el Salón de Reinos entre 1628 y 1636, donde la sierra de Guadarrama aparece con su característica luz y vegetación. Durante su estancia en Italia, Velázquez no solo aprendió a representar la materia, sino también a captar la luz y el aire que configuran las cualidades visuales del espacio.

Estos avances se reflejan en los fondos de sus retratos, donde la luz del Guadarrama se representa con gran sutileza, creando una atmósfera que va más allá de un simple recurso decorativo. Velázquez utiliza la técnica de veladura, peinando la pintura antes de que el óleo se seque, lo que desdibuja los contornos y genera una sensación de distancia y espacio. Esta técnica permite que la luz y el aire entre el observador y el objeto retratado se perciban de manera fluida, revelando su dominio de los efectos ópticos.

Lejos de buscar una descripción precisa, Velázquez busca capturar la impresión total de la realidad, tal como es percibida por un espíritu sensible. En estos paisajes, ya se anticipan aspectos del impresionismo, donde la luz y las formas se funden en una experiencia visual inseparable (Brown et al, 2008: 99; Lafuente Ferrari, 2013: 390-391; Martínez de Pisón, 2017: 111-112; Maderuelo, 2020: 260-263).

En la obra de Velázquez, el paisaje montañoso aparece como un elemento de gran sutileza y profundidad. En *La adoración de los Reyes* (1619), durante su etapa sevillana, introduce un «lexos» veneciano como fondo, evocando los contraluces característicos del *tramonto* influido por artistas como Bassano y Orrente (Milicua, 1993: 210).

En *Cristo en la Cruz* (1631), destaca la inclusión de un fondo montañoso, en contraste con la oscuridad neutra del más famoso *Cristo Crucificado* (c. 1632). Aunque la atribución de esta obra a Velázquez ha sido cuestionada por algunos estudios técnicos, el debate continúa sobre su autoría y calidad (Gállego, 1990: 178; Garrido Pérez, 1992: 292).

San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño (c. 1634) es un ejemplo sobresaliente de la técnica paisajística de Velázquez, influenciada por los paisajes flamencos de Joachim Patinir. Aureliano de Beruete destacó su estilo acuarelado, señalando que Velázquez se adelantó dos siglos al impresionismo (Gállego, 1990: 218, 284). La obra demuestra su capacidad para crear atmósferas llenas de transparencia y aire libre, un enfoque que no tiene precedentes en el arte de su tiempo.

En los retratos ecuestres como *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* (1634-1635), Velázquez representa la Sierra de Guadarrama con un tratamiento delicado del color, empleando azules, grises y verdes con pinceladas rápidas que simulan la nieve en las montañas. Aureliano de Beruete destacó la brillantez de estos paisajes, señalando el uso magistral del azul cobalto (Portús, 2018: 93; Gállego, 1990: 244).

El príncipe Baltasar Carlos, cazador (1635-1636) realza la inocencia del príncipe con la Sierra de Guadarrama como telón de fondo, donde los verdes y azules se aplican a modo de transparencias, insinuando las montañas y la nieve con sutiles toques de luz (Gállego, 1990: 280; Garrido Pérez, 1992: 407-408).

Finalmente, en obras como *Francisco Lezcano, el niño de Vallecas* (c. 1634) y *El Bufón don Diego de Acedo, el Primo* (c. 1636-1645), los fondos montañosos continúan siendo un elemento clave, aunque en algunos casos incompletos o modificados, reflejando el constante proceso de experimentación técnica de Velázquez (Gállego, 1990: 332-333; Garrido Pérez, 1992: 489).

Goya y la montaña fantástica

La relación de Francisco de Goya (1746-1828) con el paisaje y la montaña, aunque limitada, es significativa. Como señala Bozal (1993: 290-291), Goya «no fue nunca un pintor paisajista» y sus obras de carácter paisajístico son excepcionales en su trayectoria, aunque algunas alcanzaron gran renombre. A pesar de esto, su influencia en pintores del Romanticismo español es innegable, especialmente por su consideración de la naturaleza como una de sus principales maestras, junto con Velázquez y Rembrandt. Este enfoque favoreció una visión más moderna que la de sus contemporáneos, con una notable vivacidad en la captación de escenas al aire libre, evocando el recuerdo de los fondos serranos de Velázquez, especialmente en sus retratos reales (Barón, 2002: 21-22).

En *La nevada o El invierno* (1786-1787), parte de la serie de cartones para tapices, Goya introduce un paisaje nevado que cobra protagonismo frente a los personajes. La escena retrata a campesinos en un entorno montañoso, donde los tonos blancos y grises dominan la composición, destacando el realismo atmosférico de las sierras madrileña y segoviana (Bozal, 2005: 62). La luz fría y transparente, típica de los paisajes invernales, permite una representación precisa de los elementos —personas, animales, y la geografía— que adquieren una objetualidad casi táctil.

Goya muestra un control técnico extraordinario en la captación de la atmósfera y la nitidez de los perfiles, resaltados por los efectos de la luz y la nieve. El movimiento parece detenido, lo que refuerza la definición de las figuras. Aunque la luz utilizada aún conserva rasgos

del rococó, en esta obra Goya ensaya un nuevo enfoque que se distancia de este estilo, explorando un tratamiento lumínico más frío y realista (Bozal, 2002: 122).

En la decoración al fresco de la cúpula de San Antonio de la Florida, iniciada en 1798, Goya alcanzó un nivel de libertad creativa sin precedentes. En esta obra, una cadena montañosa se despliega detrás de los personajes, integrando el paisaje con el carácter humano de la escena. La luz, que domina la composición, transforma el cielo madrileño, asociado a la Sierra de Guadarrama, en el punto de enfoque de los protagonistas del milagro (Bozal, 2005: 178-180).

Durante la Guerra de la Independencia, el paisaje adquiere un protagonismo central en la obra de Goya, adaptándose a una temática más oscura y amenazante, distinta de la ligereza que caracterizaba sus cartones para tapices. En pinturas como *El coloso* (c. 1808-1812), el paisaje simboliza el terror y la violencia, independientemente de la identidad de la figura central, ya sea una representación de Napoleón o una alegoría de la guerra. En lugar de recurrir a símbolos grandilocuentes, Goya convierte la realidad cotidiana en un escenario dramático y aterrador, donde el paisaje se transforma en una expresión de lo absoluto y lo sublime (Bozal, 1993: 296).

Glendinning ofrece una lectura de *El coloso* basada en la *Profecía del Pirineo* de Arriaza, un poema épico que refleja la resistencia de España frente a Napoleón. El Pirineo, como frontera natural entre España y Francia, simboliza la lucha y la esperanza de la nación. Sea cual sea la interpretación, la obra evoca los elementos tradicionales de lo sublime: la figura gigantesca, las montañas y el miedo cósmico (Bozal, 2005: 88).

En *El 3 de mayo de 1808* (1814), Goya emplea una intensa luminosidad en blanco y amarillo para destacar al protagonista central, quien levanta los brazos en un gesto de sacrificio. El dramatismo de los muertos en primer plano y de aquellos que avanzan hacia su ejecución se desarrolla en la oscuridad de la noche, con una sutil representación de la montaña del Príncipe Pío y una masa arquitectónica indefinida en el fondo (Bozal, 2005: 82).

En la serie *Los desastres de la guerra* (1810-1815), Goya utiliza la aguatinta y la aguada para crear paisajes brumosos y nocturnos, generando un espacio indefinido que evoca lo ilimitado. Ejemplos como *Bien se te está*, *Enterrar y callar* y *Yo lo vi* muestran montañas cargadas de atmósfera que, lejos de ser simples fondos, actúan como metáforas visuales de la condición humana y el sufrimiento bélico (Bozal, 1993: 298).

En los *Disparates* (1815-1824) y las *Pinturas negras* (1820-1823), Goya profundiza en su exploración del paisaje como reflejo de la condición humana. En los *Disparates*, obras como *El caballo raptor* y *Disparate de miedo* presentan figuras flotantes en paisajes montañosos y nocturnos, creando una atmósfera de incertidumbre y silencio (Bozal, 1993: 299-301; 2005: 205, 208).

En las *Pinturas negras*, Goya lleva su tratamiento del paisaje a un nuevo nivel. En obras como *Átropos* y *Duelo a garrotazos*, los paisajes nocturnos y amenazantes se convierten en escenarios cargados de misterio y desesperanza, invirtiendo el pintoresquismo de sus cartones para tapices. En *Átropos*, el paisaje se presenta como un espacio denso y acuoso, donde las figuras voladoras de las Parcas refuerzan la atmósfera opresiva (Bozal, 1993: 301; 2005: 268).

La complejidad narrativa en estas obras, como la interacción entre las figuras voladoras y los soldados de *Átropos*, subraya la incertidumbre y el carácter hermético del paisaje. El montículo en el horizonte, con sus resonancias kafkianas, refuerza el sentido de desorientación

y amenaza, alejándose de la naturaleza tradicionalmente representada por Goya y creando una visión oscura y perturbadora del paisaje (Bozal, 1993: 301; 2005: 268).

En *El Perro*, Goya reduce el paisaje a su mínima expresión, creando un espacio indefinido y atmosférico que genera incertidumbre e inquietud. Al prescindir de cualquier anécdota narrativa, concentra toda la atención en el vacío espacial y la atmósfera, convirtiendo al perro en un símbolo ambiguo de la condición humana. Este «paisaje de ninguna parte», onírico y alucinatorio, se erige como un emblema del mundo contemporáneo, reflejando la desorientación y la creciente incertidumbre de su época.

Las interpretaciones de la obra suelen centrarse en la posición del perro: ¿se hunde, sale, o asoma por una loma? La ambigüedad visual es deliberada, y la escasez de elementos en la escena —un espacio predominantemente horizontal, la cabeza del perro y un gran vacío vertical— intensifica esta sensación de indefinición. No se trata de representar una acción específica, sino de presentar una figura que invita a ser observada, destacándose en una atmósfera imprecisa y vacía.

La simplicidad de los elementos plásticos refuerza la universalidad de la escena. El perro, más allá de su literalidad, se convierte en un referente de ambigüedad y angustia, encapsulando la incertidumbre de la experiencia humana. *El Perro* ha sido interpretado como un icono de la modernidad, un símbolo negativo que proyecta su sombra sobre el mundo contemporáneo, revelando una profunda reflexión sobre la condición humana en un mundo que ha perdido su rumbo (Bozal, 1993: 301-302; 2002: 298-300; 2005: 260).

La evolución del paisaje de montaña y el legado de Carlos de Haes

La representación del paisaje montañoso en la pintura española ha recorrido un camino de transformación que abarca desde las primeras influencias extranjeras, marcadas por el romanticismo europeo, hasta la consolidación del paisaje como género académico bajo la dirección de Carlos de Haes. Esta sección traza un recorrido histórico y estilístico que conecta las imágenes idealizadas y sublimes de los viajeros románticos con el enfoque realista y naturalista que definió el paisaje español del siglo XIX.

El punto de partida se encuentra en las descripciones detalladas de las serranías españolas realizadas por artistas y escritores extranjeros, cuyas obras influenciaron tanto la percepción del paisaje como el desarrollo de un imaginario romántico. Más tarde, pintores nacionales como Genaro Pérez Villaamil y Luis Rigalt aportaron su visión personal, fusionando lo sublime y lo pintoresco con una sensibilidad local.

La llegada de Carlos de Haes al ámbito académico marcó un cambio radical en la forma de abordar el paisaje. Bajo su influencia, la pintura al aire libre, la observación directa de la naturaleza y un compromiso riguroso con la representación geológica y atmosférica redefinieron el género. A través de su obra y la de sus discípulos, el paisaje español adoptó un enfoque científico y moderno que equilibraba la precisión técnica con la emoción estética.

Esta parte explora cómo las montañas, desde los Pirineos hasta Sierra Nevada, se convirtieron en escenarios de experimentación técnica, simbólica y conceptual, consolidando su lugar en el imaginario artístico español y abriendo nuevas perspectivas para el desarrollo del paisaje en el siglo XX.

Las imágenes de montaña del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*

Durante el Humanismo en Europa, los avances cartográficos revolucionaron la representación de territorios. Las innovaciones técnicas permitieron delinear con precisión continentes, ciudades y características geográficas, y los mapas se enriquecieron con elementos visuales e iconográficos, fusionando precisión y simbolismo artístico (Fernández Lacomba, 2007: 17).

Las representaciones de los viajeros humanistas, como Joris Hoefnagel y Antón van den Wyngaerde, se destacaron por su enfoque detallado y racional del territorio. Estos cronistas visuales documentaron características físicas y humanas de la geografía hispana durante la dinastía de los Austrias, creando vistas estratégicamente encuadradas que integraban las ciudades en su entorno natural, superando lo meramente geográfico con un enfoque simbólico y funcional.

España, percibida históricamente como un país montañoso y de difícil tránsito, fue descrita en crónicas y relatos de viajeros como Francis Willughby, quien en 1664 señalaba la mitad del país como «montañosa» y poco intervenida, con deficientes infraestructuras. Esta visión, reflejo de percepciones previas al siglo XVII, contribuyó a consolidar la imagen de un territorio accidentado y complejo (Fernández Lacomba, 2007: 19-21).

Durante el siglo XVIII, Europa experimentó un avance significativo en el conocimiento geográfico, impulsado por la racionalidad y el desarrollo científico. Los viajes, inicialmente de carácter científico, adquirieron un gran valor informativo para la ciencia y la política, promoviendo la difusión de sus hallazgos. Los monumentos y restos del pasado comenzaron a ser apreciados, enriqueciendo la comprensión de civilizaciones antiguas (Fernández Lacomba, 2007: 27).

El público lector de libros de viajes ilustrados asumía que las ilustraciones de ciudades, monumentos y paisajes eran representaciones fieles de esos lugares. Estas imágenes, vinculadas al canon racionalista del neoclasicismo, se consideraban verdades verificadas, aunque con el tiempo incorporaron elementos románticos y sublimes, especialmente en las representaciones de ruinas y paisajes idealizados (Fernández Lacomba, 2019: 39).

España atrajo a numerosos viajeros franceses en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Figuras como Jean-François Peyron, el Barón de Bourgoing y Alexandre Laborde desempeñaron un papel clave en la difusión del patrimonio español en Francia. La obra enciclopédica de Laborde, *Le voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820), fue crucial en la consolidación de estereotipos románticos sobre España, presentándola como un destino estético y cultural (Fernández Lacomba, 2007: 32).

El *Voyage pittoresque* combinaba una perspectiva científica y estética, con trescientos cuarenta y nueve grabados de alta calidad realizados por artistas como Jacques Moulinier, François Ligier y Jean-Lubin Vauzelle. Las ilustraciones, que retrataban paisajes, monumentos y ciudades de regiones españolas como Andalucía y Castilla, se caracterizaban por su precisión documental y por su creatividad artística. La noción de lo pintoresco fue central en estas representaciones, combinando belleza y armonía con el objetivo de evocar emociones y recuerdos. A través de técnicas que enfatizaban la luz y la sombra, los artistas lograron un realismo estético que influenció la percepción romántica de España como un destino exótico y lleno de posibilidades plásticas (Llorens, 2007: 159-177; Fernández Lacomba, 2019: 42).

El análisis de los textos e ilustraciones de *Le voyage pittoresque et historique de l'Espagne* revela una profunda influencia literaria y filosófica en la obra de Laborde, inspirada en la literatura de viajes y la teoría del paisaje. Laborde, además de su sensibilidad estética, mostró un interés notable por la historia y la arqueología, documentando monumentos y ruinas con meticulosidad. Las referencias a pintores como Nicolas Poussin, Claude Lorrain y Salvator Rosa son evidentes en las vistas de ciudades, puertos y caminos, lo que sitúa la obra dentro de una tradición pictórica de gran influencia (Llorens, 2007: 159-177).

Más allá de su valor artístico, el *Voyage* tiene una importante dimensión científica. Las ilustraciones de formaciones geológicas, como las rocas del Salto de Chulilla o la montaña de sal de Cardona, reflejan el interés de Laborde por los fenómenos naturales. La representación de las cuevas de Montserrat y otros elementos geológicos responde a una visión científica del paisaje español, integrando topografía y curiosidades naturales en su enfoque.

El uso de la topografía es clave en las ilustraciones del *Voyage*, donde los dibujantes emplean recursos gráficos derivados de la pintura de paisaje holandesa, italiana y francesa. Técnicas como la *veduta* y el paisaje pastoral y heroico permiten una representación detallada y visualmente atractiva del territorio (Llorens, 2007: 159-177).

Un ejemplo destacado de este enfoque es la representación de Montserrat, que fascina a Laborde por su peculiar orografía, simbolismo religioso y la vida en la abadía benedictina. Las ilustraciones de Montserrat no solo documentan su singular geografía, sino que invitan, asimismo, al lector a reflexionar sobre las relaciones entre la humanidad y la naturaleza, creando un vínculo entre la narrativa visual y la evocación de las armonías naturales del paisaje (Llorens, 2007: 159-177).

En el territorio andaluz, vistas como las de Sierra Morena y Despeñaperros destacan por ser de las primeras representaciones iconográficas de paisajes andaluces que no se limitan a ciudades o monumentos. En particular, la *Vista de Despeñaperros* muestra un tono más romántico, reflejando el cambio en la percepción del paisaje a finales del siglo XVIII y principios del XIX (Fernández Lacomba, 2019: 42-43).

A partir del siglo XVIII, Despeñaperros se convirtió en la principal entrada a Andalucía desde el norte, reemplazando rutas más occidentales. Este paso, anteriormente percibido como inhóspito y habitado por bandoleros, adquirió un carácter exótico y romántico. Este cambio refleja la transición desde una percepción ilustrada y empírica del paisaje hacia una visión simbólica y estética, promovida por la literatura viajera del siglo XIX. Viajeros románticos como Théophile Gautier y George Borrow abandonaron la perspectiva técnica y productivista de sus predecesores para enfocarse en el valor estético y simbólico de Despeñaperros, describiéndolo

como la «puerta de Europa» y el «paraíso andaluz». Sus descripciones de Sierra Morena y Despeñaperros empleaban un lenguaje cargado de simbolismo, transformando estos paisajes en emblemas de belleza y exotismo (López Ontiveros, 2007: 180-182).

Los románticos extranjeros: descripciones de los paisajes montañosos

En el siglo XIX, España se consolidó como un destino exótico que atrajo a numerosos viajeros fascinados por su riqueza histórica y paisajes singulares. El género de los viajes románticos se centró en capturar lo pintoresco, con viajeros documentando sus observaciones en detallados apuntes y escenas pictóricas. Esto favoreció el desarrollo de la pintura topográfica, que combinaba precisión y elementos románticos para resaltar la grandeza histórica y la importancia cultural del paisaje. Durante la década de 1830, el interés por lo exótico impulsó las visitas a lugares pintorescos, lo que se reflejó en una proliferación de guías y álbumes de viaje.

Figuras como Inglis, Captain Cook y Richard Ford, junto a artistas como David Roberts y George Vivian, exploraron y plasmaron la riqueza cultural y paisajística de España. Además, la literatura de viajes, en diversos idiomas, y el «viaje naturalista», desarrollado por naturalistas como Dombey y Boissier, ampliaron el conocimiento geográfico y natural del país, consolidando la imagen de España como un territorio de gran diversidad cultural y natural (Fernández Lacomba, 2007: 33-35).

Los relatos de los viajeros románticos extranjeros ofrecen una visión rica y detallada del paisaje montañoso español, destacando su valor estético, ético e intelectual. Estas descripciones no solo documentaron sus experiencias, sino que contribuyeron a una nueva forma de entender y apreciar el paisaje, anticipando enfoques de la geografía moderna. A través de su sensibilidad y conexión con la naturaleza, estos viajeros ayudaron a proteger y preservar los paisajes montañosos de España, subrayando su relevancia para las generaciones futuras.

Durante la primera mitad del siglo XIX, España se convirtió en un destino muy atractivo para numerosos viajeros extranjeros. La Guerra de la Independencia despertó un gran interés por el país, que se mantuvo después del conflicto. La «edad de oro» de la literatura de viajes en lengua inglesa sobre España comenzó en la década de 1820 y alcanzó su apogeo a mediados del siglo con obras como *La Biblia en España* de George Borrow (1842) y el *Manual para viajeros por España y lectores en casa* de Richard Ford (1845). En las décadas de 1830 y 1840, también llegaron importantes viajeros franceses, cuyos relatos dejaron una huella significativa en la literatura de viajes. Entre ellos destacan *Cartas de España* (1831-1833) de Prosper Mérimée, *Un invierno en Mallorca* (1842) de George Sand, *Viaje por España* (1843) de Théophile Gautier, *Mis vacaciones en España* (1846) de Edgar Quinet, *Impresiones de viaje* (1847-1848) de Alexandre Dumas, y *Los Pirineos* (1890) de Victor Hugo, obra póstuma que recoge sus experiencias y evocaciones durante su viaje de 1843 (Ortega Cantero, 1999: 115-116; 2002: 227).

El romanticismo elevó el paisaje a una categoría extraordinaria, considerándolo una expresión del orden natural y del universo. Este enfoque promovió nuevas formas de percibir y comprender el paisaje, destacando su valor estético y simbólico. En este contexto, las montañas, antes ignoradas o temidas, se convirtieron en los escenarios predilectos del imaginario romántico. Los viajeros románticos que recorrieron España en la primera mitad del siglo XIX ofrecieron descripciones detalladas y admirativas de sus paisajes montañosos. Richard Ford, en

su *Manual para viajeros por España y lectores en casa*, destaca el carácter sublime y majestuoso de los Pirineos aragoneses, describiéndolos como «una mezcla de montañas, precipicios, glaciares y bosques, animados por cataratas o huracanes». Théophile Gautier, por su parte, resalta la diversidad y combinación de elementos naturales en su descripción de los alrededores de Irún, en el País Vasco, señalando como los «crestones de montañas, abigarrados de cultivos y bosques de robles verdes», contrastaban con las cimas lejanas y difuminadas (Ortega Cantero, 1999: 123; 2002: 232). Estas descripciones reflejan la fascinación romántica por el paisaje montañoso como símbolo de lo sublime, consolidando su lugar central en la experiencia natural del siglo XIX.

George Borrow, en su descripción del valle de Bembibre en León, combina la serenidad de un paisaje inglés con elementos más imponentes y agrestes:

> Acaso no se encuentre, aun buscándolo por todo el mundo, un lugar cuyas ventajas naturales rivalicen con las de esta llanura o valle de Bembibre, con su barrera de ingentes montañas, con sus copudos castaños, y con los robledales y saucedas que visten las márgenes del río, tributario del Miño (Ortega Cantero, 1999: 123; 2002: 232).

Para los románticos, el paisaje no era solo una realidad física, sino un reflejo del estado de conciencia del observador. Esta profunda conexión entre el paisaje y la subjetividad del viajero se evidencia en las descripciones de autores como Richard Ford y Théophile Gautier. Ford señala que «por la larga contemplación del bello mundo externo, se sorprenden trozos del bello mundo interno», reflejando la compenetración entre el entorno natural y el mundo interior del viajero, una característica esencial del paisajismo romántico. Gautier, al cruzar la Sierra de Guadarrama, describe sus sensaciones de inmersión en la naturaleza de una forma casi extática:

> Yo estaba embriagado de aquel aire tan vivo y tan puro; me sentía tan ligero, tan alegre, tan lleno de entusiasmo, que daba gritos y saltos como un cabritillo; experimentaba el deseo de tirarme de cabeza en aquellos encantadores precipicios, tan azules, tan vaporosos, tan aterciopelados (Ortega Cantero, 1999: 122-123; 2002: 233).

Esta identificación entre paisaje y experiencia personal es clave en la narrativa romántica, donde el entorno natural se convierte en una extensión de las emociones y el ser interior del viajero. El romanticismo también consideraba que existía una dimensión colectiva o social en la relación entre el hombre y el paisaje. Los viajeros románticos estaban convencidos de que los grupos humanos y los paisajes eran solidarios, y que entre ellos se establecían lazos de unión importantes. Edgar Quinet, al describir el paisaje de La Mancha, también destaca estas correspondencias:

> A lo lejos, la tierra se asemeja al campesino español. Desnuda como él, se exhibe al sol en su capa agujereada de cizaña. Es silenciosa como él: ni un canto de pájaro, ni un murmullo de arroyuelos, ni de follaje. Sobria como él, solo el rocío la fertiliza. Independiente como él, ni hoyos, ni empalizadas: la igualdad está grabada en su faz. Como el campesino no reconoce más que la soberanía de Dios, la tierra no se inclina más que a los pies de las rocas eternas de Sierra Morena (Ortega Cantero, 1999: 126; 2002: 233- 234).

La sensibilidad de los viajeros románticos hacia los paisajes montañosos españoles los condujo a denunciar las amenazas a su integridad, tales como la deforestación. Richard Ford

criticó severamente las talas indiscriminadas que afectaban a los bosques españoles, subrayando que la ausencia de vegetación arbórea desencadenaba una serie de efectos perniciosos, como la erosión y la pérdida de humedad, que dañaban profundamente el paisaje. Ford observó que los bosques españoles «se talan por todas partes de la manera más imprevisora» y lamentaba la negligencia y el despilfarro que llevaban a arrancar más árboles de los necesarios sin replantar nuevos. Asimismo, comentó los efectos adversos de la explotación maderera en el Pirineo aragonés, describiendo el daño como «verdaderamente escandaloso». Más allá de su importancia estética, Ford percibía el bosque como un símbolo del estado material y espiritual del país y de sus posibilidades futuras. Apreciaba especialmente los bosques no sometidos a la intervención humana, como el «bosque primigenio» del Pirineo, que describía como una mezcla de abetos, tejos, robles, hayas, abedules y fresnos, «bien a salvo del hacha del leñador» (Ortega Cantero, 1999: 124; 2002: 235).

En definitiva, los paisajes de montaña ejercieron una atracción particular sobre los viajeros románticos, quienes aplicaron sus novedosos modos de ver, sentir y pensar el paisaje. Su visión de montañas como los Pirineos, Sierra Morena, la Sierra de Guadarrama y Sierra Nevada constituyó uno de los logros más valiosos de su perspectiva paisajística. Por primera vez, aplicaron los principios del paisajismo moderno, revelando las cualidades y valores de estos parajes. Las imágenes que ofrecieron se convirtieron en el punto de partida para el posterior acercamiento cultural, naturalista y geográfico a estos entornos (Ortega Cantero, 1999: 122; 2002: 234).

Los románticos españoles: el paisaje con sus serranías y desfiladeros

Al igual que los viajeros extranjeros, los románticos españoles también mostraron un marcado interés por los paisajes naturales y los monumentos de su país. Estos escenarios, cargados de evocaciones legendarias y elementos populares autóctonos, se reflejan de manera constante en la iconografía de la época. El paisaje, con sus montañas, desfiladeros y rincones sobrecogedores, adquiere un protagonismo singular, caracterizado por su aspecto incierto y semisalvaje. Esta visión del paisaje se mantendrá incluso más allá del segundo tercio del siglo XIX (Fernández Lacomba, 2007: 37).

La obra de Alexandre Laborde inspiró rápidamente una respuesta española con la publicación de *Recuerdos y Bellezas de España* en 1839, una serie de once volúmenes dedicados a distintas regiones del país. Esta obra marcó el primer enfoque romántico hacia las vistas pintorescas y monumentales, caracterizadas por el contraste de luces y las figuras teatrales de pequeño tamaño en los primeros planos. *Recuerdos y Bellezas de España* destacó por sus elaboradas litografías y detalladas descripciones de monumentos, convirtiéndose en un referente del romanticismo español. El proyecto, que incluyó quinientas ochenta y ocho litografías realizadas principalmente del natural, fue completado por Francisco Javier Parcerisa, con la colaboración de autores como Francisco Pi i Margall, Pablo Piferre, Pedro de Madrazo y José María Cuadrado, responsables de diferentes volúmenes. Aunque el proyecto quedó inacabado debido a su magnitud, se completó nueve años después de la muerte de Parcerisa.

En paralelo, el pintor romántico Genaro Pérez Villaamil, tras conectar con David Roberts en Sevilla en 1833, supervisó en París la creación de su álbum *España artística y monumental* en

1842. Este trabajo, que incluía dibujos y acuarelas de Villaamil como base para las estampas impresas en París, fue ambientado con tipos españoles del siglo XIX. Las litografías, producidas por la casa Hauser, fueron acompañadas de textos de Patricio de la Escosura, y contaron con el apoyo de una sociedad de artistas y literatos españoles. Tanto Roberts como Villaamil contribuyeron a la creación de una imagen romántica de España en el siglo XIX, una visión que aún influye en la percepción del país hoy en día (Arias Anglés, 1998: 4; Fernández Lacomba, 2007: 39; 2019: 70; Hopkins, 2021a: 15, 2021b: 123).

El paisaje, anteriormente un género poco valorado en España empezó a ganar relevancia después del primer ciclo de paisajismo romántico en Inglaterra y Alemania. Este cambio se consolidó gracias al apoyo de las Academias de Bellas Artes, marcando una transformación significativa en su apreciación y estudio.

En la Escuela de La Lonja, las cátedras de paisaje se centraron en la enseñanza de la perspectiva y la denominada «pintura de país», con un énfasis particular en la escenografía y la decoración teatral, disciplinas en las que la familia Rigalt desempeñó un papel destacado. Luis Rigalt (1814-1897), hijo del pintor Pedro Rigalt y Fargas, recibió su formación en la Escuela de La Lonja de Barcelona y posteriormente en Madrid, bajo la tutela de Genaro Pérez Villaamil. Su trayectoria lo llevó a ejercer como profesor de perspectiva en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y a ser nombrado académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Durante el Romanticismo, Barcelona se consolidó, junto con Madrid y Sevilla, como uno de los principales centros artísticos de España, con Luis Rigalt como una figura clave en el desarrollo de la pintura paisajística. En 1850, asumió la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, sucediendo a su padre en este importante cargo.

Luis Rigalt, en sus primeras obras de profunda orientación romántica, destacó por los dramáticos contrastes de luces. Con el tiempo, su estilo evolucionó, incorporando ruinas medievales y evocaciones de la montaña de Montserrat, como en *Paisaje de Montserrat desde la Roca Dreta* (c. 1852). Esta pintura refleja su atención al detalle y a la observación natural, capturando la majestuosidad y atmósfera romántica de la Sierra de Montserrat. Rigalt reutilizó este motivo en varias obras, incluyendo una pequeña pintura al óleo en el Museu d'Art Modern de Barcelona y dos dibujos a la mina de plomo. Su enfoque naturalista, sin elementos fantasiosos, magnifica el motivo central y acentúa el aire misterioso del paisaje, alineándolo con la sensibilidad romántica de Caspar David Friedrich, Thomas Cole o del mismo Villaamil. Además de su labor como pintor, Rigalt fue un destacado litógrafo y dibujante, habilidades que enriquecieron su obra y consolidaron su reputación. Su contribución fue fundamental para el desarrollo del paisajismo romántico en España (Fontbona, 1992: 71-75; Arnaldo, 1993: 311; Barón, 2002: 33).

En Madrid, aunque la relación entre la pintura de vistas y la escenografía no fue tan prioritaria como en otras regiones, tuvo relevancia en la Academia de San Fernando durante la primera mitad del siglo XIX. Las vistas y prospectos urbanos predominaban sobre el paisaje natural. Fernando Brambilla (1763-1834), quien impartió clases de «Adorno y Perspectiva», fue clave en la creación de la clase de paisaje. En 1845, Brambilla fue nombrado catedrático de paisaje, consolidando el creciente interés por este género en la pintura española (Fernández Lacomba, 2007: 51).

Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), considerado el máximo exponente del paisajismo romántico español, fue nombrado académico en 1835 y en 1845 inauguró la cátedra «por la clase de país». Villaamil expuso en Londres en 1838 y 1840, mostrando su visión romántica del paisaje español al público extranjero. También influyó a numerosos alumnos desde su cátedra en la Escuela de Madrid, a pesar de la oposición de la Academia a su nombramiento como Teniente Director de Pintura. Su obra se caracterizaba por amplios panoramas, colores cálidos y tonos dorados, aunque tuvo detractores como José de Madrazo y Martín Rico (Barón, 2002: 29).

Entre sus obras destacadas, *Procesión de Covadonga* (1851) refleja sus afinidades estilísticas con Turner y Roberts. En esta pintura, las montañas de los Picos de Europa dominan la escena, con un santuario exagerado en escala, y una procesión que avanza hacia la cueva sagrada. Con una brillante luz dorada y pinceladas sueltas, la obra representa un logrado experimento en la estética de lo sublime, pintado para Isabel II y conmemorando la Batalla de Covadonga (Arias Anglés, 1986: 256; Barón, 2002: 29).

Villaamil representó las montañas asturianas en varias ocasiones, destacando obras como *Picos de Europa y Argolibio* (1847), *Procesión en los Picos de Europa* (c. 1850-1852) y *Los Picos de Europa* (1847), donde retrata un impresionante paisaje montañoso dominado por un gran picacho, probablemente el Naranco de Bulnes (Arias Anglés, 1986: 247; Hopkins et al, 2021: 387).

En *Vista del castillo de Gaucín* (1849), Villaamil muestra una escena desde el «camino inglés» hacia Ronda y Granada, donde un grupo de bandoleros observa a viajeros desde un alto montañoso. La escena refleja la influencia de David Roberts, quien inspiró la perspectiva del castillo que domina el fondo (Arias Anglés, 1986: 253). José de Madrazo consideraba a Villaamil «el pintor más panteísta que hemos conocido», destacando su habilidad para revelar un alma profunda en los paisajes más inhóspitos y agrestes, en línea con la atmósfera romántica de Turner (Fernández Lacomba, 2019: 75-80).

Villaamil también destacó en obras como *Las Gargantas de las Alpujarras* (1848), donde fusiona lo sublime y lo pintoresco en una escena de bandoleros y ruinas montañosas al atardecer, nuevamente inspirada en Roberts. Su obra, caracterizada por litografías y dibujos fieles a los elementos del paisaje y la arquitectura, aunque con mayor libertad en su pintura, consolidó su reputación como uno de los máximos exponentes del paisajismo romántico español (Arias Anglés, 1986: 250; Fernández Lacomba, 2007: 50).

Como señala Arnaldo (1993: 325), Villaamil fue seducido por «lo inhóspito, lo salvaje y lo portentoso» de la montaña, representando estas características con una grandiosidad hiperbólica.

En el panorama del paisaje pictórico de mediados del siglo XIX, la escuela sevillana destaca como referente clave. Sevilla, junto con Granada, era un destino apreciado por los viajeros románticos, quienes se sentían atraídos por la combinación de lo pintoresco y lo sublime en los paisajes andaluces. Este interés alimentó la producción de un paisaje romántico destinado principalmente al mercado extranjero, a menudo adornado con figuras pintorescas que evocaban un pasado glorioso. En este contexto, Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884) se consolidó como el primer paisajista neto de Andalucía y una figura central del costumbrismo sevillano (Fernández Lacomba, 2007: 53).

Influenciado por su maestro Antonio Cabral Bejarano, Barrón combinó el costumbrismo con la tradición del paisajismo inglés y la pintura topográfica de los viajeros románticos, como Genaro Pérez Villaamil y David Roberts. Aunque recibió influencias extranjeras, Barrón mantuvo una práctica artística que alternaba entre versiones comerciales de paisajes y escenas más detalladas de lugares específicos de Andalucía. Su obra evolucionó hacia un realismo descriptivo en la segunda mitad del siglo XIX, especializándose en el paisaje, con un enfoque en la inclusión de figuras populares que aportaban un toque pintoresco (Fernández Lacomba, 2007: 53-54).

Entre sus obras más destacadas se encuentran *Contrabandistas en la Serranía de Ronda* (1859), donde una perspectiva apaisada resalta la majestuosidad del entorno natural, con escarpadas rocas y vegetación diversa. En primer plano, un grupo de contrabandistas aporta el toque anecdótico típico del paisajismo andaluz. Este tipo de escenas, que reflejaban la popularidad del «camino inglés» hacia Ronda y Granada, también fueron capturadas por otros pintores románticos como Villaamil en su *Vista del Castillo de Gaucín* (Fernández Lacomba, 2019: 134, 148).

Otra obra significativa es *La Cueva del Gato* (1860), en la que la montaña y la cueva son los protagonistas, con los contrabandistas en un rol secundario. La captación magistral de la luz y la grandiosidad del paisaje dominan la composición, mientras los bandoleros aparecen como pequeñas figuras dinámicas frente a un grupo de guardias civiles que descienden para capturarlos. Ambas obras, que reflejan el exotismo y la riqueza natural de la Serranía de Ronda, destacan por su capacidad para conjugar lo sublime con lo pintoresco, consolidando la reputación de Barrón como uno de los grandes paisajistas del Romanticismo español (Fernández Lacomba, 2019: 134, 148).

En el siglo XIX, varios pintores españoles, como Eugenio Lucas, Víctor Esteban Lozano y Lameyer, exploraron formas fantásticas y exóticas de representación, con un marcado estilo manierista. Eugenio Lucas (1858-1919) destacó por sus aproximaciones goyescas y su influencia del paisaje romántico hispano. Entre sus obras más conocidas se encuentra *Paisaje con contrabandistas* (1861), que refleja la abrupta naturaleza de Despeñaperros y la fascinación de la sociedad española por estos paisajes, especialmente apreciados por los extranjeros que buscaban la imagen romántica de España, difundida por los viajeros de la época (Fernández Lacomba, 2007: 52; 2019: 132).

Otra obra destacada de Lucas es *Paisaje* (1852), un ejemplo de paisaje montañoso de grandes dimensiones en la colección del Prado. Pintada tras su nombramiento como pintor de cámara, esta obra se caracteriza por su formato panorámico y composición imaginativa. Desde un punto elevado, el cuadro muestra una compleja disposición de planos, alternando luz y sombra, con una paleta de tonos ocres, verdes y azulados. Un camino serpenteante flanqueado por cuevas conecta las diferentes zonas del paisaje, destacando por la inclusión de jinetes árabes, que añaden un carácter fantástico a la escena. La técnica de Lucas es variada, utilizando empastes densos junto a áreas más diluidas, creando contrastes que refuerzan la energía y dinamismo de la obra. El fondo y las montañas nevadas se desvanecen en tonos más claros, logrando una profundidad atmosférica (Barón, 2017b: 48-53).

Lucas también experimentó con la aplicación espontánea de la pintura, una técnica que recuerda los métodos de Goya en obras como *La Asmodea* y *Lucha a garrotazos*. Influenciado por los grabados de Goya, Lucas creó paisajes perturbadores y vigorosos como *Ciudad sobre las*

rocas, acercando el romanticismo español a una estética más oscura y emocional. Sin embargo, el descubrimiento de Goya representó más un cierre que un nuevo comienzo para el desarrollo del paisaje en el romanticismo español (Arnaldo, 1993: 327).

La confirmación del paisaje como una disciplina académica

La historia del paisaje en el arte español requiere un enfoque específico para comprender su importancia y simbolismo. No se trató simplemente de una imitación del realismo francés o del impresionismo, sino que incorporó elementos únicos y heterodoxos. Estas particularidades subrayan la relevancia de los estilos paisajísticos periféricos en el análisis postmoderno del género (Pena, 2010: 510).

En España, el desarrollo de la pintura de paisaje fue tardío y tuvo menos importancia en comparación con las escuelas europeas. Mientras que Francia instauró el Premio de Paisaje Histórico en 1817, España no estableció la primera cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando hasta 1844, bajo la dirección de Genaro Pérez de Villaamil. Sin embargo, sus sucesores, Fernando Ferrant y Vicente Camarón, no modernizaron el género, manteniéndolo en un estilo académico italiano influenciado por Roma.

El cambio llegó en 1857 con Carlos de Haes, quien obtuvo la cátedra con su obra *Una vista del Palacio Real desde la Casa de Campo*. Esta pintura, que presenta una vista de Madrid desde el Manzanares, refleja un realismo moderado influenciado por el paisajismo belga, especialmente por J. Quineaux. Aunque las técnicas realistas del siglo XIX en España estuvieron influenciadas por la tradición belga, no adoptaron la radicalidad del realismo francés (Pena, 1982: 27; 2010: 511).

El género histórico, predominante durante el Romanticismo, experimentó una evolución significativa entre 1870 y 1890, marcada por la demanda de mayor precisión en la recreación de los escenarios de los eventos históricos. Un ejemplo relevante es *La silla de Felipe II* de Luis Álvarez (1836-1901), que ganó la primera medalla en 1890. Esta obra, fruto de un proceso meticuloso, incluye varios bocetos, destacando el del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Álvarez se inspiró en el relato de Modesto Lafuente y en la pintura inconclusa de Ignacio Suárez Llanos, integrando de manera naturalista la escena histórica en un paisaje montañoso.

En 1879, Francisco Pradilla (1848-1921) recibió el encargo de pintar *La Rendición de Granada* para el Salón de Conferencias del Senado. Residiendo en Roma, Pradilla regresó a Granada para documentarse, realizando numerosos estudios de la ciudad y paisajes de la Alhambra. Esto le sirvió también para preparar otra gran obra, *El Suspiro del Moro* (1892), donde tanto la ciudad como la Sierra Nevada tienen un papel destacado en el fondo (Barón, 2002: 34; Rincón García, 2019: 4; Fernández Lacomba, 2019: 205).

En la Escuela de la Lonja de Barcelona, el aprendizaje del paisaje realista comenzó con Ramón Martí Alsina, impulsando la modernización del género en Cataluña. Aunque la identificación del paisaje con la cultura catalana se consolidaría más tarde, con la Escuela de Olot y el Círculo de San Lucas, Martí Alsina fue clave en este proceso. Paralelamente, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando se promovía la vinculación de los nuevos paisajes con lo español (Pena, 2010: 511).

Ramón Martí Alsina (1826-1894) se opuso al idealismo imperante en su época, abogando por el estudio directo de la naturaleza. Influenciado por sus viajes a París y el contacto con Courbet y la escuela de Barbizon, consolidó un estilo realista y personal que maduró en Cataluña, continuando el legado de Lluís Rigalt (Barón, 2007: 67; Faxedas, 2013: 230). Un ejemplo de su maestría es *Paisaje de Cataluña* (1860), donde presenta una vista panorámica de un paisaje agreste, bañada por la luz del crepúsculo. Utilizando masas para crear profundidad y sombras dramáticas para acentuar los contrastes, Martí Alsina logra un realismo vigoroso y exaltado que asimila influencias francesas, pero con un enfoque más intenso y expresivo.

En *Paisaje rocoso* (1887), Alsina despliega pinceladas sueltas y seguras para capturar un paisaje seco y montañoso, destacando la vastedad de la naturaleza frente a la pequeñez humana. Su técnica densa y nerviosa enfatiza la grandiosidad de la Madre Tierra, una constante en su obra que reflejaba su temperamento apasionado. Este estilo, que combinaba realismo y expresividad, influyó en artistas como José Teixidor, José Armet y Francisco Torrescassana, consolidando una tradición de paisaje realista en Cataluña (Barón, 2002: 35).

Martín Rico y Ortega: explorador de las montañas

Martín Rico y Ortega (1833-1908), aunque menos reconocido que otros paisajistas como Carlos de Haes o Martí Alsina, se destaca por su cosmopolitismo y evolución estilística, especialmente en la representación de paisajes de montaña. Su formación inicial en Madrid, centrada en el grabado en madera junto a su hermano Bernardo y Vicente Castelló, le otorgó una gran precisión en sus dibujos. Desilusionado con el enfoque de Genaro Pérez Villaamil en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Martín Rico buscó un estilo más realista, influenciado por Vicente Cuadrado, quien trabajaba directamente del natural (Barón, 2013: 55).

En 1856 realizó su primer viaje a Covadonga, donde pintó *Vista de Covadonga*, una obra que refleja su inclinación hacia el realismo, alejándose del lirismo de Villaamil. Un año después, viajó a Sierra Nevada, donde pintó las cumbres del Veleta y Mulhacén. Durante este viaje, su interés por las «Agujas de Dílar» lo llevó a crear *Monumentos celtas en la provincia de Granada*, obra inspirada por los restos megalíticos en las estribaciones de la sierra, que fue reproducida en *El Museo Universal* en 1858. Este trabajo consolidó su fama como pintor de alta montaña y de paisajes difíciles, con un enfoque que evocaba el espíritu romántico de lo sublime y lo telúrico (Fernández Lacomba, 2019: 210-211).

Tras regresar a Madrid, en medio de una transición en la Academia tras la muerte de Villaamil, Carlos de Haes fue nombrado catedrático de paisaje. Aunque Haes introdujo un enfoque más radical, Rico prefirió continuar pintando al aire libre de manera independiente, distanciándose de la influencia académica y superando a sus contemporáneos en técnica y visión (Rico Robert, 2013: 19; Barón, 2013: 56).

En sus memorias *Recuerdos de mi vida* (1906), Martín Rico señalaba que los paisajistas de su época buscaban lugares inaccesibles, impulsados por un espíritu romántico. Durante sus campañas en el Guadarrama, especialmente en El Escorial, capturó la esencia de estos paisajes a través de acuarelas, destacando lugares como El Espinar, Segovia y La Granja, muchas de ellas recogidas en un álbum (Barón, 2013: 57). En El Espinar, retrató los pinos torcidos por el viento y la actividad de los leñadores, emulando los paisajes de realistas franceses y románticos como

Alexandre Calame. Sus acuarelas, realizadas entre 1853 y 1858, exhiben su destreza en el color y el manejo del gouache, lo que aportaba fluidez y naturalidad a las escenas.

En 1858, presentó su primera obra al público, *Un paisaje de Guadarrama*, que, pese a su composición romántica, mostraba una transición hacia el realismo en su ejecución. La pintura obtuvo una mención honorífica y fue adquirida por el Estado, consolidando su reputación como pionero en la representación de la Sierra de Guadarrama (Rico Robert, 2013: 20).

El verdadero giro hacia el realismo se produjo en 1859, mientras trabajaba en Azañón, en la Alcarria, junto a Serafín Avendaño. Allí, Rico estructuró paisajes con colinas y barrancos, empleando tonos cálidos y construcciones rigurosas, lo que impresionó a Beruete. Su pincelada fina y su tratamiento sutil del color evocaban la técnica de la acuarela, un estilo que marcaría su obra posterior (Barón, 2013: 58).

En 1861 presentó *Paisaje en la Casa de Campo* en un concurso de la Real Academia, obteniendo una beca para estudiar en el extranjero. La obra, con un fondo violeta que recuerda a su *Paisaje de Guadarrama* (1858), exhibía ya un realismo maduro que lo distanciaba del romanticismo, en sintonía con la visión de Carlos de Haes (Rico Robert, 2013: 21).

Rico viajó a Suiza en 1862, donde produjo numerosos dibujos y pinturas, acompañado por Alexandre Calame. Sin embargo, aunque admiraba la precisión técnica de Calame, encontró su enfoque romántico anticuado y su paleta demasiado fría, habiendo ya absorbido influencias del realismo francés durante su estancia en París (Barón, 2013: 59).

Durante su estancia en Suiza, Martín Rico continuó desarrollando su estilo, integrando la precisión del dibujo natural con una claridad y vivacidad que anunciaban el realismo que definiría su obra. Estos años en Suiza y Francia fueron esenciales para su formación, permitiéndole absorber influencias clave y perfeccionar su técnica. Aunque inicialmente consideró anticuado el enfoque de Alexandre Calame, quedó impresionado por la meticulosidad de los dibujos que este realizaba en sus cuadernos de viaje, especialmente su habilidad para crear una sensación de color con el lápiz. Inspirado por Calame, Rico adoptó el uso de cuadernos de bocetos, llenando varios en poco tiempo. En Suiza, el contacto directo con la majestuosidad del paisaje alpino le permitió realizar dibujos panorámicos de gran precisión, capturando la esencia de los Dolomitas, abetos, pinos y cantos rodados con gran detalle. Estos dibujos documentan su transición del romanticismo hacia un realismo minucioso en su representación de la naturaleza.

Para su primera obra con la beca de viaje, eligió una vista en el cantón de Ginebra, titulada *Paisaje suizo*. La obra presenta montañas de suave pendiente, en contraste con su *Paisaje de Guadarrama*, y refleja su evolución hacia un realismo más riguroso, influenciado por la Escuela de Barbizon. En el Oberland bernés, bajo la guía de Calame, mejoró su técnica en la representación de glaciares y paisajes alpinos, como se evidencia en *Una cascada de hielo eterno en Rosenlaui* (Rico Robert, 2013: 22). En otras obras, como *Campesinos*, Rico demuestra su habilidad para estructurar el terreno y capturar la individualidad de cada especie arbórea, usando una paleta fresca de verdes y amarillos que recuerdan su trabajo en Azañón (Barón, 2013: 60).

La estancia en Suiza también le ofreció la oportunidad de estudiar a los grandes paisajistas británicos, como John Constable y William Turner, durante un viaje a Londres en

1862. La influencia de Turner fue significativa, y Rico realizó varias copias de sus obras en la National Gallery. Sin embargo, la indiferencia hacia sus estudios suizos y la fría recepción por parte de Charles François Daubigny le generaron una crisis profesional. Este periodo, entre 1863 y 1865, se caracteriza por una experimentación intensa, marcada por las influencias de Gustave Courbet, Camille Corot y Daubigny (Barón, 2013: 62; Rico Robert, 2013: 23).

En 1865 Martín Rico extendió su beca para viajar a los Pirineos, donde realizó estudios del natural, como *Paisaje con cascada*. Estos estudios fueron la base para obras de mayor formato, como *Vista de los Pirineos* y *El molino de Gabas*, que presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Una de sus últimas obras para la Real Academia, *Estudio del Paisaje de Guadarrama* (1865), refleja una composición similar a sus piezas de 1858, sugiriendo las dudas y tensiones artísticas que Rico enfrentaba en ese momento (Barón, 2013: 63; Rico Robert, 2013: 25).

Hasta ese momento, Rico había pintado en los cinco principales sistemas montañosos de España y Europa: el Guadarrama, la cordillera Penibética, la cordillera Cantábrica, los Alpes y los Pirineos. Ningún otro pintor español de su época trabajó de manera tan extensiva en escenarios de alta montaña. Su capacidad para capturar la grandeza de estos paisajes llevó a un crítico a describirlo como «el pintor de los cataclismos geológicos», destacando su fascinación por las formaciones geológicas y su habilidad para plasmar la fuerza y majestuosidad de estos entornos en sus obras [15].

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, los críticos notaron que Martín Rico se encontraba en una encrucijada artística. Sus paisajes montañosos reflejaban influencias románticas, mientras que sus vistas de ríos mostraban una inclinación hacia el realismo. Sin embargo, también exploraba una tercera vía: las pinturas de género con figuras, como *Leaving Mass*, que tuvo gran éxito y fue presentada en el Salón de París al año siguiente.

La finalización de su beca en 1867 y la falta de ingresos llevaron a Rico a explorar nuevas aproximaciones en su pintura. Realizó obras de pequeño formato que retrataban figuras elegantes en composiciones serenas y cuidadas, influenciado por Mariano Fortuny y con una notable preferencia por interiores lujosos y detalles como la cerámica con reflejos dorados. Paralelamente, retomó la acuarela, trabajando en el taller parisino de Fortuny (Barón, 2013: 65-66; Rico Robert, 2013: 27).

Al regresar a España en 1871, Martín Rico adoptó una nueva perspectiva en sus paisajes, decidiendo representar ciudades como Granada, Sevilla y Toledo en lugar de sus tradicionales escenas montañosas. Estas ciudades, con su decadencia arquitectónica y rica historia, le ofrecían un entorno visual fascinante. Pasó gran parte de 1871 en Granada junto a Fortuny y Ricardo de Madrazo, en lo que describió como el año más feliz de su vida (Barón, 2013: 72-73).

Fortuny ejerció una influencia decisiva en Martín Rico durante su estancia en Granada, donde ambos se dedicaron a representar el paisaje andaluz, y Fortuny en particular capturó la majestuosidad de Sierra Nevada. Aunque Fortuny falleció poco después, su influencia en Rico fue duradera, sobre todo en la manera en que este último abordó la luz y el color en sus paisajes.

[15] Barón, J. (2012, 31 de octubre). *El paisajista Martín Rico (1833–1908)* [Conferencia]. Museo Nacional del Prado. Recuperado el 27 de mayo de 2024 de https://youtu.be/gAcd_Q_iLbM.

Rico adoptó un uso más suelto de la pincelada y una paleta luminosa, elementos característicos del estilo de Fortuny, que se reflejarían en su producción posterior (Barón, 2002: 35; Fernández Lacomba, 2019: 205).

Tras 1871, Rico abandonó Granada y volvió a Madrid, donde trabajó en torno a El Escorial. Allí, pintó *Las montañas de Guadarrama de alrededor de El Escorial*, una obra que destaca por su fino dibujo de árboles y el sutil colorido de las montañas, influenciado tanto por Fortuny como por su propio estilo preciso y delicado (Barón, 2013: 74).

En Italia, Martín Rico se sintió atraído por ciudades con un fuerte legado monumental como Roma, Nápoles, Verona y Venecia. Fue en Venecia donde alcanzó una maestría en la representación de reflejos en el agua, capturando con precisión la luz y atmósfera de la ciudad. Aunque realizó muchos dibujos en sus viajes por Italia, estos capturaban la esencia de los lugares con una claridad impresionante (Barón, 2013: 87-88).

En los Dolomitas, en 1905, Rico pintó pequeños paneles de los alrededores de Belluno, mostrando una predilección por la simplicidad y frescura del paisaje alpino. En esta etapa, prefirió representar la campiña del Piamonte con un enfoque directo y sin recurrir a la poética del simbolismo popular en pintores como Giovanni Segantini. Así, consolidó su legado como uno de los paisajistas más destacados de su época, adaptando su estilo a las influencias de los lugares que visitaba y refinando continuamente su técnica (Barón, 2013: 87-88).

Carlos de Haes y la evolución del paisaje en España

Carlos de Haes (1829-1898) fue una figura central en la renovación del paisaje en España a mediados del siglo XIX, sucediendo a Villaamil en la cátedra de paisaje en Madrid en 1857. Este período vio el auge del realismo en la pintura de paisaje, con Haes como pionero en la integración de los métodos realistas europeos, particularmente la observación directa de la naturaleza. Su obra, caracterizada por la representación geológica precisa y el uso de encuadres sencillos, marcó una ruptura con el romanticismo y abrió paso al naturalismo y luminismo en España (Pena, 2010: 512).

Formado inicialmente en Málaga bajo la tutela del pintor Luis de la Cruz, en 1850 viajó a Bélgica para estudiar con el paisajista Joseph Quinaux. Durante cinco años, adoptó el enfoque de la pintura al aire libre, influenciado por la tradición flamenca y la observación directa de la naturaleza. Sus paisajes se caracterizan por encuadres sencillos y una atención rigurosa a los efectos de luz en la interacción entre rocas, árboles y campos. Esta técnica novedosa en la pintura española del siglo XIX marcó una transición hacia el realismo, distanciándose del subjetivismo romántico y anticipando el impresionismo.

Al regresar a España en 1855, Haes se nacionalizó español y, al año siguiente, obtuvo un tercer premio en la Exposición Nacional. En 1857, fue nombrado profesor de paisaje en la Academia de Bellas Artes de Madrid, donde se consolidó como una figura clave. Durante su trayectoria, Haes realizó numerosos viajes por España y el extranjero, aplicando los métodos europeos de observación y enseñanza del paisaje. Utilizó como referencia los paisajes de artistas belgas, incorporando una técnica de observación directa que se convirtió en el fundamento de su enseñanza.

Haes continuó en su labor docente hasta 1895, cuando fue sucedido por Muñoz Degrain, otro destacado paisajista que amplió la modernización de la pintura de paisaje en España. Degrain destacó como paisajista de montaña y, junto con Haes, fue crucial para la evolución y el reconocimiento del paisaje como género en el arte español, marcando una influencia duradera en las generaciones posteriores (Pena, 1982: 27-28; Fernández Lacomba, 2007: 60-61).

Durante sus cuarenta años como profesor en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Carlos de Haes formó a numerosos alumnos que se convirtieron en figuras clave del paisaje español. Su carácter afable y sus métodos pedagógicos, incluyendo clases al aire libre y excursiones dominicales, crearon un ambiente de camaradería y aprendizaje. Entre sus discípulos más destacados se encuentran Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Agustín Riancho, Francisco Gimeno y Jaime Morera, quienes abandonaron el romanticismo para acercarse al realismo. Haes lideró este movimiento en las exposiciones oficiales madrileñas, estableciendo una nueva tradición pictórica que fue apoyada institucionalmente a través de becas y pensiones oficiales.

Haes jugó un papel decisivo en la renovación del paisaje español, ofreciendo una alternativa realista al idealismo romántico. Inspirado en la escuela paisajística europea, sus métodos de observación directa de la naturaleza permitieron a sus alumnos captar la esencia del paisaje sin adornos ni artificios. Bajo su influencia, surgió una «escuela» de Haes que definió un paisaje español moderno, con características propias y un simbolismo oculto tras su aparente sencillez.

La Institución Libre de Enseñanza, de raíz krausista, impulsó la asimilación de estos nuevos conceptos paisajísticos. Aureliano de Beruete, discípulo de Haes y vinculado a esta institución, renovó el paisaje realista bajo la influencia de Velázquez, acercándose al impresionismo. Este fenómeno coincidió con la generación del 98 y su espíritu regeneracionista. Jaime Morera, otro discípulo cercano a Haes, fue especialmente influyente. Conocido como «el pintor de las nieves», Morera capturó la desolación y majestuosidad de la sierra de Guadarrama con gran realismo, siguiendo los principios de su maestro. Haes no solo transformó la pintura de paisaje en España, sino que su legado perduró a través de sus alumnos, quienes contribuyeron significativamente al desarrollo del arte español del siglo XIX (Barón, 2002: 40-41, 45; Díez, 2002: 131-132, 133-136; Fernández Lacomba, 2007: 62; Pena, 2010: 513).

La práctica del *plein air* llevó a Carlos de Haes en los años setenta a los Picos de Europa y más tarde al Pirineo francés, además de otras estancias en el extranjero. En estos años trabajó especialmente en los lugares de alta montaña, como se ve en *Nieblas. Picos de Europa* (c. 1874), por los que sentía predilección. Esta obra retrata los terrenos elevados de las estribaciones orientales de la Canal de San Carlos en la Liébana (Cantabria), integrando todos los elementos del paisaje natural en una vista sugestiva. En primer plano, un camino entre los picos montañosos aparece en fuerte claroscuro, con algunos arbustos dispersos. Al fondo, los riscos y picos de la cordillera se elevan entre la niebla, a veces ocultos por densas nubes a ambos lados. Las pinceladas vigorosas y empastadas en el primer plano enfatizan el carácter agreste del entorno, mientras que las más sutiles capturan la niebla que se disuelve entre los volúmenes de la geología del macizo.

Carlos de Haes a menudo se centraba en la peculiaridad geológica de los terrenos, como en *Desfiladero. Jaraba de Aragón* (c. 1872). Esta obra resalta la estructura y los tonos rojizos

arcillosos del cañón del río Mesa, entre Jaraba y Calmarza, mediante un intenso contraste de luz. Pintado durante su viaje al Monasterio de Piedra, un lugar que descubrió en 1856 y que visitó repetidamente gracias a la invitación de su amigo Federico Muntadas. Haes se sintió atraído por la orografía montañosa del camino de Jaraba, erosionada por el viento y el agua, y por los juegos de la luz crepuscular sobre sus rocas calcáreas y tierras arcillosas.

Carlos de Haes también viajó al norte de Francia, donde pintó paisajes campestres frecuentados por otros artistas. Sus obras al natural fueron muy apreciadas por su veracidad, ganándose la admiración de sus colegas y discípulos españoles. Sin embargo, sus piezas más importantes las realizó en el taller, basándose en estudios previos. Entre ellas, *Torremolinos* (c. 1876) destaca por su amplio panorama: desde planos rocosos con fuertes contrastes de luz y sombra, se abre un paisaje costero con acantilados y un mar verdoso. Al fondo, un macizo montañoso se desvanece en la bruma. Sus pinceladas vigorosas y definidas crean un paisaje abrupto.

La canal de Mancorbo en los Picos de Europa (1876) es considerada la obra maestra de Carlos de Haes y un referente clave del paisaje realista español del siglo XIX. Presentada en la Exposición Nacional de 1876, esta panorámica de los Picos de Europa se destacó tanto en el ámbito oficial como entre la clientela privada. A diferencia de los románticos, Haes basó sus paisajes en estudios al óleo realizados directamente del natural, capturando con gran intensidad la luz y la atmósfera. En esta obra, se aprecian árboles retorcidos y un peñascal en el primer plano, con texturas detalladas de las rocas, mientras que las cimas se alzan en un fondo nuboso y azulado. La paleta utilizada, rica en contrastes y luminosidad, refleja tanto la precisión científica como la emoción del paisaje.

El cuadro está ubicado en las laderas del macizo de Andara, en los Picos de Europa, sobre el pueblo de Argüébanes, Cantabria. Haes utiliza líneas diagonales para guiar la mirada, destacando un imponente pico rocoso al fondo. La composición sigue la tradición flamenca, con un uso preciso de la sombra y la luz para sugerir profundidad, dirigiendo la mirada desde el arroyuelo en primer plano hasta las cumbres escarpadas. La incorporación de un pastor con su rebaño aporta una dimensión humana al paisaje, mientras que las siluetas de los árboles en sombra contrastan con la claridad de las montañas bañadas por el sol. Las rocas y las peñas en la ladera opuesta muestran la precisión técnica de Haes, especialmente en los tonos ricos y cromáticamente equilibrados de las cumbres, donde los grises azulados y dorados sugieren la distancia y la atmósfera.

Este lienzo fue elaborado en su taller a partir de estudios realizados al aire libre. Los bocetos al óleo, rápidos y precisos captaban los efectos cambiantes de la luz y la atmósfera, siendo la base de su maestría en paisajes de gran formato. El boceto preparatorio, pintado en el verano de 1874, refleja la espontaneidad del apunte rápido, que luego se transforma en una obra grandiosa en el lienzo final. Esta obra, realizada durante su primera estancia en los Picos de Europa junto a sus discípulos Aureliano de Beruete y José de Entrala, demuestra la capacidad de Haes para convertir estudios del natural en grandes composiciones que invitan a una contemplación lírica y armoniosa del paisaje (Díez, 2007: 281-282).

La visión del paisaje montañoso de los Picos de Europa —hoy convertido en Parque Nacional— en el verano de 1874, debió suponer para Haes y sus acompañantes un verdadero acicate en su labor profesional, ya que fueron muchísimos los estudios allí tomados. No sólo se

fijaron en las cumbres nevadas, riscos escarpados y moles pétreas, sino también en detalles menores como arroyuelos, árboles tronchados, veredas y robles. Haes, con su mentalidad meticulosa y realista, capturó todos los elementos con fuerza y vehemencia. Los paisajes de la zona se caracterizan por el uso exaltado de empastes y pinceladas vigorosas, que refuerzan los contrastes de luces y sombras. Estos elementos fueron plasmados con precisión cuando la luz del mediodía alcanzaba su zenit. El trabajo y la convivencia debieron ser tan gratificantes que al año siguiente volvieron los tres: Beruete, Entrala y Haes a repetir la misma experiencia por la zona montañosa de Alsasua y Aránzazu en Vascongadas, empleando nuevamente fuertes contrastes cromáticos y lumínicos para plasmar también motivos semejantes: *Sendero (Aránzazu)*, *Torrentera (Alsasua)*, *Robledal (Alsasua)*, *Bosque de hayas, Alsasua*, *Bosque de Alsasua*, *Bosque de hayas (Alsasua)*, *Peñias (Alsasua)*, *Perias (Alsasua)* y *Un arroyo (Alsasua),* pertenecen a este periodo en el que existe un predominio evidente de las técnicas pictóricas materiales, marcada por un enérgico uso de pinceladas muy empastadas sobre las técnicas compositivas que quedan toralmente doblegadas al uso expresivo de los materiales utilizados.

Su producción de paisajes al aguafuerte también fue notable, promoviendo un esencial pictoricismo en el grabado. Junto a Mariano Fortuny, es considerado uno de los artistas más modernos de España en las décadas de 1860 y 1870 en la vertiente de pintor-grabador. Sus discípulos, como Juan Espina y Capo, Agustín Lhardy y Tomás Campuzano, continuaron esta tradición. Haes refleja una mentalidad que, aunque conserva ecos del Romanticismo, se alinea con el positivismo dominante en la cultura del tercer cuarto del siglo. La actitud para realizar un paisaje era similar a la de geógrafos, geólogos y botánicos en sus investigaciones. La sierra de Guadarrama, que también atrajo el interés del ingeniero de minas Casiano de Prado, fue uno de los motivos que más llamó la atención de los paisajistas en esos años (Pena, 1982: 32; Litvak, 1993: 332; Gutiérrez, 2002: 99-100; Barón, 2007: 64).

Carlos de Haes fue clave en la institucionalización de la pintura al aire libre en España, un enfoque prácticamente inexistente en la enseñanza oficial hasta su llegada. Aunque también trabajó en composiciones de taller, su relevancia se debe a los estudios tomados directamente del natural, que mostraban un compromiso más fiel con el realismo. Su discurso de ingreso en la Academia incluyó referencias al Romanticismo, pero su obra se inclinó hacia una observación precisa del paisaje. Haes buscaba elementos geológicos y geográficos singulares, atraído por su morfología estética sin necesidad de identificarlos con un lugar específico, destacándose como pionero en captar la naturaleza de la alta montaña, superando sus desafíos y encontrando en esa naturaleza salvaje los elementos más puros y reales del paisaje (Gutiérrez, 2002: 123).

Lejos de limitarse a representar riscos y cumbres, Haes también capturó detalles más modestos como senderos, matorrales y riachuelos, elementos que podrían situarse en cualquier lugar del mundo, lo que reflejaba una visión del paisaje menos grandilocuente pero igualmente precisa. A pesar de su progresión lenta y las contradicciones en su obra, Haes destacó por su dominio del color y la luz, cualidades que convencieron incluso a la crítica más escéptica. La ausencia de competencia seria en el género del paisaje en España lo convirtió en una figura de referencia, tanto para críticos como para artistas.

Como docente, Haes fue admirado por su maestría técnica, a la vez que por su carácter cercano, optimismo y dedicación total a la profesión. Su liderazgo formó a una nueva generación de pintores de paisaje que consolidaron el género en España, extendiendo su influencia a lo

largo del siglo XX. Estas cualidades, junto a su papel en la divulgación de la geografía y la morfología de parajes desconocidos de la Península, lo posicionaron como una de las figuras más influyentes del arte español en la segunda mitad del siglo XIX, sentando las bases para la institucionalización del paisajismo (Gutiérrez, 2002: 124).

La consolidación del paisajismo de montaña y la identidad visual española

El paisajismo de montaña en España evolucionó significativamente durante los siglos XIX y XX, consolidándose como un género clave en la construcción de una identidad visual nacional. Este estudio examina el desarrollo del paisaje montañoso desde Aureliano de Beruete, influido por los ideales regeneracionistas de la Institución Libre de Enseñanza, hasta Antonio Muñoz Degrain, quien llevó el paisaje a nuevos niveles de dramatismo y simbolismo. Entre ellos, Jaime Morera destacó por su sensibilidad hacia los paisajes nevados del Guadarrama, convirtiéndose en un referente de la pintura de alta montaña.

Aureliano de Beruete, como discípulo de Carlos de Haes y colaborador cercano de Francisco Giner de los Ríos, fue un pionero en la representación de la meseta castellana y el Guadarrama, integrando influencias realistas e impresionistas. Su obra vinculó el paisaje español con los ideales educativos y científicos de su tiempo, elevando escenarios previamente ignorados a una categoría estética y simbólica.

Jaime Morera «el pintor de las nieves» llevó la exploración paisajística hacia una representación meticulosa de los efectos lumínicos y atmosféricos en la sierra del Guadarrama. Sus paisajes combinan la tradición romántica con un realismo metódico, presentando una naturaleza sublime e introspectiva que resonaba tanto en España como en Europa.

Finalmente, Antonio Muñoz Degrain, sucesor de Haes en la cátedra de paisaje, añadió una dimensión simbólica y emocional al género, explorando los paisajes de Sierra Nevada y otros entornos montañosos con una paleta vibrante y una composición escenográfica. Su obra, marcada por un dramatismo colorista y un enfoque casi fantástico, consolidó la transición hacia una modernidad pictórica en España.

Este tema analiza cómo estos artistas contribuyeron a la creación de una identidad visual distintiva del paisaje de montaña español, integrando elementos de tradición, ciencia y modernidad en su producción. A través de sus obras, la montaña se transformó en símbolo de la cultura y la naturaleza ibéricas, posicionando el paisaje como pilar fundamental en el arte español.

Aureliano de Beruete: El Guadarrama y la Institución Libre de Enseñanza

La Sierra de Guadarrama, históricamente reconocida como un enclave estratégico, fue representada en mapas que lograron combinar la precisión científica con una notable dimensión

estética, destacando su relevancia tanto geográfica como cultural (Chías y Abad, 2019: 44). Además, la colaboración entre cartógrafos españoles y franceses durante el siglo XVIII permitió alcanzar un nivel de cartografía equiparable a los estándares europeos, reflejando de manera excepcional la interacción entre ciencia, arte y paisaje (Chías y Abad, 2019: 63).

El descubrimiento del Guadarrama comenzó con la expansión de Madrid y la construcción de la vía férrea, que acercó la ciudad a sus cumbres. Geólogos como Casiano del Prado y José Macpherson, asociados a la Institución Libre de Enseñanza, destacaron en el estudio de esta sierra. Francisco Giner de los Ríos también fomentó el interés por la sierra, realizando frecuentes excursiones desde 1885. Esta interacción entre naturalistas y educadores llevó a la creación en 1886 de la «Sociedad para el Estudio del Guadarrama» cuyo manifiesto y estatutos fueron firmados por Macpherson, Riaño, Giner, Beruete y Cossío, entre otros (Pena, 1978: 171).

Giner se vinculó con la nueva geografía española y la pedagogía inglesa, que le enseñó a amar el campo. A partir de 1895, los institucionistas exploraron el Guadarrama con los mapas de Casiano del Prado y la ayuda de Macpherson. Su interés no era solo científico, sino también artístico, inspirado por la plástica clásica española. Este enfoque los llevó a valorar los paisajes de Castilla, influyendo en los temas artísticos y estableciendo relaciones metafóricas entre la pintura y el medio. El pintor Beruete, uno de los primeros institucionistas y colaborador de Giner, participó activamente en estas actividades (Pena, 1982: 10).

El nuevo liberalismo, en el marco del regeneracionismo, buscaba una nueva política, ética y estética para una España regenerada y moderna, basada en su auténtica cultura y tradición, y en la asimilación de las nuevas corrientes científicas y estéticas europeas. Este movimiento aspiraba a crear una nueva imagen de la nación, alejándose de las enfáticas y alienadas imágenes de la pintura histórica, aunque esta seguía teniendo prestigio en las exposiciones nacionales. En los inicios de esta idea destacaron personajes e instituciones. En Madrid, el Colegio Internacional, fundado por Nicolás Salmerón y con la participación de Giner de los Ríos, tuvo un papel importante. Más tarde, Giner de los Ríos, como fundador de la Institución Libre de Enseñanza, inició el relato intelectual, científico y político que sustentó la nueva estética del moderno paisaje español (Pena, 2010: 514).

El pensamiento krausista, fundamental en la ideología de Giner de los Ríos, consideraba que la regeneración y solidez de un país dependían de una buena educación. Para los institucionistas, la geografía debía tener un papel central: conocer científicamente los territorios y paisajes de cada nación era esencial para autentificar los sentimientos de identidad nacional. Así, la geografía moderna fue asumida por los geógrafos de la Institución Libre de Enseñanza y sus afines. José de Macpherson, uno de los geógrafos españoles más destacados y europeístas, fue fundamental en el descubrimiento de nuevos paisajes españoles y en la creación de nuevas estéticas que influyeron en la pintura y la literatura de finales del siglo XIX.

Uno de los descubrimientos estéticos de esta nueva corriente fue el del sentido estético de la meseta central peninsular, inicialmente descubierto por el geógrafo Von Humboldt en un viaje a España a fines del XVIII. El institucionismo logró poner de moda a Castilla, elevando un territorio considerado feo según las concepciones anteriores del paisaje, y difundiendo esta nueva apreciación especialmente a través de los escritores de la generación del 98. Esta sublimación del espacio central se trasladó a las generaciones subsiguientes, dejando su huella

en los artistas abstractos españoles de las décadas de los cincuenta y sesenta. La meseta central se convirtió en una de las imágenes más representativas de España y sus paisajes, manteniéndose en primera posición durante mucho tiempo gracias a las diversas interpretaciones estilísticas de su tierra (Pena, 2010: 515).

Beruete y el pensamiento crítico liberal español regeneracionista rescataría parte de la visión ilustrada, de la mirada de Jovellanos o Ponz, aunando en ella aquella estética literatura decadentista europea. Uno de los textos fundadores de la estética que desarrolló plásticamente este pintor y una buena parte de los discípulos de Haes fue *Paisaje*, de Giner de los Ríos, publicado por vez primera en 1885. En él aparecían las fuentes para el pensamiento y para la práctica del nuevo paisajismo: un canto a la meseta, a sus llanuras, a sus sierras y montañas, por sus cualidades geográficas, geológicas y de una modernidad estética en el conjunto de los nuevos escenarios finiseculares occidentales, además —y esto es muy importante— porque según él, allí la belleza alcanza un sentido moral y espiritual, superior a la sensual de otros paisajes. Beruete estaba empapado de aquella estética, compartiendo ideas de Giner y de Cossío, a las que añadió sus propias interpretaciones de las mismas y sus cualidades pictóricas extraordinarias, que no quiso olvidar la tradición de nuestra pintura, corta y exigua en ejemplos paisajísticos, remitiéndonos en especial a los paisajes de Toledo del Greco, a los fondos madrileños y serranos del Guadarrama en los retratos de corte de Velázquez, y finalmente a los paisajes de Goya. Beruete y la nueva estética quisieron modernizarse dentro de los parámetros modernos europeos, pero sin abandonar las raíces de la pintura española (Pena, 2010: 518).

Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912), discípulo de Haes, es un referente esencial en la pintura de paisaje al aire libre en España. Su técnica, que aborda directamente los motivos naturales, lo conecta con Velázquez y el impresionismo francés. En su obra, la luz es el elemento principal. Beruete comprendía la importancia del sol y el aire para pintar un paisaje auténtico. Su paleta, llena de luminosidad y vibración, rechazaba los colores oscuros y los tonos grises, logrando que incluso las sombras tuvieran luz y permitieran la circulación del aire. La contribución de Beruete a la pintura de paisaje en España es innegable. Su enfoque en la luz y su capacidad para integrar técnicas realistas e impresionistas marcan una etapa crucial en el arte español, influenciando desde las tierras castellanas hasta los paisajes andaluces, destacando la belleza y autenticidad del paisaje español (Fernádez Lacomba, 2007: 85).

Volviendo al descubrimiento estético de Castilla: las primeras versiones pintadas de la misma, según la mentalidad estética del institucionismo, las habría de dar el pintor Aureliano de Beruete. Este artista fue socio fundador de la Institución Libre y gran amigo de Giner, participó en tareas de enseñanza pictórica en las aulas de la ILE y en sus excursiones pedagógicas, siendo también uno de los principales protagonistas de la Sociedad para estudios del Guadarrama, que tuvo su iniciativa en Giner, el cual lo introdujo en el amor por el excursionismo muy a la inglesa y en su amor por la sierra del Guadarrama, como paisaje hasta entonces sin explotar por el paisajismo español.

Beruete tuvo una biografía privilegiada, ya que era de familia rica y aristocrática. Todo ello le permitiría dedicarse a sus afanes artísticos como pintor, historiador del arte, crítico y coleccionista, sin necesitar supeditarse a normativas oficiales para conseguir una viabilidad económica de su vocación pictórica, que pudo ejercer muy libremente. Fue diputado a Cortes, pero abandonó la política; licenciado en Derecho realizó su tesis doctoral sobre Prusia, pero su

principal actividad habría de ser la de pintor, interesado en el ideario liberal regeneracionista y en el nuevo paisaje y paisajismo. Como crítico escribió numerosos artículos y participó en varias comisiones de exposiciones nacionales e internacionales, apoyando decididamente al joven Sorolla, el cual realizaría en su casa y estudio de Martínez Campos en Madrid la más completa muestra de la obra de este pintor, a su muerte en 1912.

Viajó por Europa en numerosas ocasiones en viajes de placer, en los cuales se dedicaba a la pintura y a contactar con una buena parte de los críticos e historiadores del arte extranjeros de la época, con los cuales mantuvo relaciones y amistad. Uno de sus textos más importante fue su libro sobre Velázquez, que publicaría en francés, alemán e inglés, y que muy significativamente no sería traducido al castellano hasta finales del siglo XX (Beruete et al, 1991). Su gran cultura y su conocimiento de lo moderno que se hacía en Europa, unido ello a una muy concreta posición ideológica y cultural liberal, harían de él uno de los modernizadores más representativos de los nuevos gustos y orientaciones estéticas en aquella explosión de paisajes finisecular. Sus escenarios españoles fueron numerosos y también los europeos, en especial los franceses, ingleses y suizos.

Con Haes y Entrala pintó en los Picos de Europa, apoyado en los mapas y senderos de Casiano del Prado. Recorrió también con su maestro gran parte de España, pintando en diversas regiones. Pero, de entre todos sus escenarios, el más abundante y más originalmente pintado fue el mesetario: él pondría Castilla de moda por primera vez en la pintura española, en especial con la sierra de Guadarrama, estudiada en sus caminos, geografía y geología por el institucionismo; ese paisaje desolado expresión de lo sublime del vacío (Pena, 2010: 517).

Son numerosos los ejemplos del gusto de Beruete claramente ligado al relato paisajístico institucionista de aquellos cuadros en los cuales aparecen el Pardo, el Plantío, los alrededores de Madrid con la sierra del Guadarrama allá en el horizonte. La sinfonía de verdes arbolados en los primeros planos, recogiendo la belleza de las encinas y del auténtico arbolado castellano, unido a la modernidad cromática con la que interpreta la luz sobre la nieve de las cumbres en los fondos serranos, en los cuales a partir de 1900 hace un juego de colores complementarios como los de los impresionistas franceses, dominando el violeta y el morado, que además servían para expresar pictóricamente la oxidación de ciertos minerales. Este escenario, el encuadre y el estilo, sólo impresionista en los planos mencionados, pero de tradición realista y española velazqueña en los primeros, recoge los fondos de ciertos retratos de corte de Velázquez, que luego tomaría también de Goya. Además, estaba en esos cuadros de Beruete reflejado el descubrimiento geográfico del Guadarrama por la geografía y la geología, así como la sublimación de toda la cordillera central y el amor por ella de su generación y posteriores (Pena, 2010: 520).

Su carrera comenzó bajo la influencia de su maestro Carlos de Haes, como se observa en *Orillas del Manzanares*, obra que le valió una medalla en 1878. Más tarde, su trabajo se acercó al de Martín Rico, notable en piezas como *Orillas del Avia* (1888), de suaves tonos claros. Aureliano de Beruete pintó los Pirineos, la Cordillera Cantábrica, los Alpes y, sobre todo, el Guadarrama. Sus paisajes montañosos los supo analizar y ver con el rigor del naturalista y del geólogo como en *Paisaje de Torrelodones* (1891) o en la pintura *En los altos de Fuenfría (Sierra de Guadarrama)* (1891), donde el artista con una sencilla composición en diagonal que toma de la propia geografía, ha representado un fragmento de naturaleza perfectamente reconocible y

en el que la herrumbrosa corteza de los pinos silvestres a los que el viento de la altura despoja de ramas, los bloques de granito redondeados por la erosión o el reseco pastizal en el que las vacas pacen son, junto a la luz y a la pincelada, testimonio de las dos tendencias —realismo e impresionismo— a las que se mantuvo fiel el artista.

A partir de 1903, Beruete adoptó un estilo impresionista, utilizando colores puros y una pincelada adaptada a las necesidades de la representación, similar a su amigo Sorolla. Profundo conocedor de la obra de Velázquez, Beruete aplicó una técnica velazqueña en su pintura, integrando su experiencia con el impresionismo francés.

Vista del Guadarrama desde El Plantío (1901). Este paisaje, característico del maestro, se destaca por su calidad espléndida y composición simple. Dividido en dos por la línea del horizonte, otorga igual importancia pictórica a las llanuras y al cielo. La técnica es enérgica y empastada, con trazos amplios y densos que se fusionan con los blancos y azules de las montañas, sintetizando los elementos del paisaje en golpes de luz y color de gran agudeza visual. Beruete mostró especial interés por este punto de vista de la sierra madrileña desde el Plantío de los Infantes. Entre sus obras, se encuentra una *Vista del Guadarrama* (1905) desde la misma ubicación, pero con una panorámica más amplia y detallada en un día despejado. Otra obra, *Vista de la Sierra de Guadarrama*, de similar encuadre, fue donada por el hijo del artista en 1912 a la *Hispanic Society of America*[16]. Sus obras reflejan su interés por la transparencia cristalina y la luz de Madrid y sus alrededores, así como por las lejanas sierras y los bosques de El Pardo. Beruete también exploró la geología y mineralogía, desarrollando un interés profundo por la constitución de la tierra, lo que se refleja en sus pinturas y en su *Entre rocas: drama en tres actos y en prosa* (1900). Este enfoque científico y estético subrayó la importancia del paisaje natural en la pintura española del siglo XIX (Litvak, 1993: 333).

De gran interés es la obra de montaña *Grindelwald* (1907). Durante los veranos de 1905, 1906 y 1907, el artista visitó la aldea de Grindelwald, en el Oberland de Berna, Suiza, hospedándose en el Hôtel de l'Ours. Desde allí, el ferrocarril llegaba hasta el puerto de la Kleine Scheidegg, a 2.064 metros de altura, con vistas impresionantes sobre las cumbres. Esta obra es uno de los trece «estudios grandes» realizados en esos nueve días, lo que sugiere que pudo completarse en una sola jornada. El trabajo frecuente en este motivo en años anteriores le permitió al artista familiarizarse con las soluciones a aplicar. La ejecución rápida, con pinceladas alargadas y fluidas, refleja la certeza en los procedimientos pictóricos. Su trabajo al aire libre, la repetición de los mismos motivos desde puntos de vista similares y la captación del tono de la nieve muestran su interpretación original de los recursos impresionistas y su práctica de registrar el color local. A diferencia de los toques analíticos y regulares de los pintores franceses, la técnica de Beruete se caracteriza por una gran libertad y variedad de pinceladas (Barón, 2019: 26-29).

A lo largo de este periodo de paisajes de montañas la mayoría de sus obras se pueden encontrar en el Prado, como *Paisaje de Castilla* (c. 1907), *Castilla* (1907), *Paisaje* (c. 1910), *Paisaje del Pardo* (1910-1911), *El Guadarrama* (1911) o El *Guadarrama desde el Plantío de los Infantes* (1910). Esta última obra, una de las obras maestras del artista, representa bien la última

[16] Museo Carmen Thyssen Málaga. (s.f.). *Vista del Guadarrama desde El Plantío*. Recuperado el 27 de mayo de 2024 de https://www.carmenthyssenmalaga.org/obra/vista-del-guadarrama-desde-el-plantio.

fase de su pintura. Los planos se disponen con ligera oblicuidad, alternando vaguadas y pequeñas elevaciones hasta el farallón rocoso de la sierra, cuyas cumbres nevadas marcan el horizonte. La vegetación de encinas, pinos piñoneros y retamas se destaca en esta sucesión de franjas. El color se intensifica al ascender, culminando en las montañas violáceas con toques anaranjados, según un uso impresionista del color. La soltura de la pincelada es característica de esta etapa final de Beruete, especialmente en la representación de montañas, neveros y nubes, cuyos tonos rosados contrastan con el azul claro del cielo, creando una armonía cromática habitual en sus obras de este periodo. La limpidez de los colores, típica de su estilo desde 1903 hasta su muerte, debe parte de su frescura al contacto con Sorolla, con quien pintó en ocasiones. El paisaje es natural pero humanizado, destacando la densa vegetación de encinas y pinos del Plantío y las casas y cortijos del segundo término. La finca, propiedad de la familia de su esposa María Teresa Moret y Remisa, fue un escenario recurrente en su obra desde 1883. En sus últimos años, Beruete pintó allí frecuentemente, incluso en invierno, desplazándose en automóvil para facilitar el acceso. Este lugar inspiró numerosas vistas del Guadarrama entre 1910 y 1911, siendo sus obras en el Prado destacadas por la crítica en su exposición póstuma de 1912 (Díez y Barón, 2007: 380-382).

Jaime Morera: el pintor de las nieves

Jaime Morera (1854-1927), fue el discípulo preferido de Haes, muy joven marchó a Madrid y a los dieciséis años obtuvo la pensión de la Academia de Roma. Lo destacable de Morera fue cómo supo capitalizar de cara a Europa los temas del Guadarrama, dedicó su obra a capturar los efectos de la nieve, especialmente fascinado por el invernal paisaje blanco del Guadarrama. En sus cuadros, la nieve, con un solo color, se descompone en una variedad infinita de matices y formas en los valles sombríos. Morera Galicia confesó que su técnica «sencilla y honrada» resultaba insuficiente para captar esos efectos fugaces y casi inasibles, que se desvanecían rápidamente. Su concepción moral de la pintura enfatizaba que debía ser «sentida, espontánea, inspirada y ejecutada sin esfuerzo aparente». Para él, el artista debía centrarse en «fijar el aspecto, la impresión y el carácter del efecto dominante del día», evitando cualquier distracción que alejara de esta impresión fundamental y terminando el lienzo de manera que no se percibiera el esfuerzo realizado (Pena, 1982: 51-52; Litvak, 1993: 334).

La pintura de Morera combinó elementos tradicionales con un naturalismo moderado influenciado por su maestro Haes. Esta combinación permitió que su obra fuese valorada tanto por los ambientes oficiales como por una burguesía conservadora que no aceptaba fácilmente las innovaciones técnicas y estéticas (Navarro i Guitart, 1999: 45). A pesar de las dificultades, Morera contribuyó significativamente a la introducción y consolidación del realismo en la pintura de paisaje española, defendiendo la práctica de la pintura directa del natural. Su obra es hoy conocida principalmente a través del Museo de Arte Jaime Morera en Lleida, aunque muchas de sus piezas permanecen en colecciones privadas (Navarro i Guitart, 1999: 46).

Entre 1890 y 1892, Jaime Morera se centró en los paisajes invernales y agrestes de la sierra del Guadarrama, llevando a cabo campañas pictóricas intensas que marcaron el período más personal de su obra. Este interés por la sierra fue promovido por intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza. La sierra del Guadarrama, además de su valor pedagógico y

geográfico, se convirtió en un emblema de identidad nacional, magistralmente interpretada por Velázquez y otros artistas. Sus paisajes nevados reflejan una actitud de raíz romántica y un afán descriptivo realista que pone énfasis en los fenómenos atmosféricos y lumínicos (Arias Anglés, 1999: 31; Navarro i Guitart, 1999: 61).

Jaime Morera convirtió la sierra del Guadarrama en su estudio plenairista. Sin embargo, su enfoque no era estrictamente naturalista; buscaba la emotividad pictórica mediante una visión idealizante de raíz tardo-romántica. Esta perspectiva se refleja en su libro *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves* (1927). En este libro, Morera pone la técnica al servicio de la emoción que la obra debe evocar. Su método es positivista, pero su actitud es moralizadora. A pesar de su interés por el plenairismo, Morera aborda algunas obras con figuras como si fueran composiciones realizadas al aire libre en lugar de en el estudio. En su libro también rechaza el «luminismo», argumentando que se basa en convencionalismos que conducen al amaneramiento. En su lugar, defiende los «tres colores escolásticos» —negro, blanco y gris— como base de la verdad artística, siguiendo las enseñanzas de su maestro Haes. Morera consideraba que el luminismo, con su luz frontal y su intensificación de azules y morados, no podía captar las matizaciones atmosféricas y lumínicas de un paisaje húmedo y nublado. Esta postura conservadora le impidió avanzar hacia un pleno realismo y menos aún hacia el impresionismo, sus obras del Guadarrama presentadas en varias exposiciones nacionales e internacionales le valieron el apodo de «el pintor de las nieves» (Arias Anglés, 1999: 32; Navarro i Guitart, 1999: 64-67).

A pesar de su crítica al luminismo, Jaime Morera excluye a Joaquín Sorolla de sus ataques. Morera reconoce que Sorolla, aunque aporta una auténtica sensación solar en su pintura, no rompe con las reglas académicas establecidas y respeta tanto el sabor local como la tradición «colorística». Morera elogia a Sorolla como el único que logra transmitir la sensación solar sin caer en excesos, pero advierte del peligro del «sorollismo», o una interpretación libre e incomprendida de su pintura. En sus campañas en el Guadarrama, Morera muestra un deseo constante de humanizar el paisaje, una herencia romántica. Esto se refleja en su interés por las arquitecturas rurales, las escenas campesinas y los personajes serranos, elementos folclóricos muy apreciados en su época. Algunas de sus obras denotan un interés topográfico puro, en estas, eleva el horizonte, destacando el suelo nevado y los primeros planos, creando escenarios solitarios con efectos melancólicos acentuados por los tonos azulados de la luz vespertina. Morera también presenta panoramas dramáticos y grandiosos de la montaña, con ciertos tintes tardo-románticos y una ausencia de línea de horizonte, donde la nieve y otros meteoros se convierten en protagonistas. Su enfoque hacia la alta montaña, caracterizado por una actitud romántica y una técnica apasionada, contrasta con la visión clara y plenairista de Beruete, inspirada en el luminismo velazqueño. La serie de Morera sobre la sierra del Guadarrama tuvo éxito tanto en España como en el extranjero, presentando una imagen dramática y grandiosa que coincidía con los gustos neorrománticos europeos del momento. Así, aunque otros ya habían descubierto la Sierra, Morera fue quien la dio a conocer a un público más amplio, capturando sus misterios profundos y su majestuosa belleza (Arias Anglés, 1999: 33).

A pesar de su éxito, la obra de Morera es hoy conocida fragmentariamente, pero sus contribuciones al realismo y la pintura de paisaje en España son innegables. Las obras más importantes de Jaime Morera, muchas de las cuales se encuentran en el Museo de Arte Jaime Morera en Lleida, incluyen una serie de paisajes nevados del Guadarrama, pequeños estudios

de paisaje, marinas cántabras y del norte de Europa, además de obras de temática costumbrista, algún retrato y naturaleza muerta. Aquí destacamos algunas de sus piezas más significativas sobre la montaña: *Guadarrama (Picos de la Najarra)* (1923), *Picos de Najarra. Guadarrama* (1891), *Valle de Miraflores y Guadarrama (La Marcuera)* (1901), *Cabeza de Hierro (Guadarrama)* (1891), *Guadarrama* (1891), *Valle de Chozas. Guadarrama* (1891), *Sierra de Guadarrama* (1891), *Las Zorreras (Sierra de Guadarrama), La mata de la Zorrera* (1891), *Carbonera (Sierra de Guadarrama)* (1916), *Sierra de Guadarrama. Cabaña* (1891).

Otras obras en importantes museos como *Puerto de la Morcuera (Guadarrama)* (c. 1901) Museo del Prado, *Peñalara. Sierra de Guadarrama* (c. 1904), Museo Nacional de Arte de Cataluña, *Puerto de la Morcuera* (c. 1891), Museo de Bellas Artes de Bilbao o *Sierra de Guadarrama. Las Pedrizas* (c. 1891), Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Antonio Muñoz Degrain: sucesor de Carlos de Haes

Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) inició estudios de arquitectura por decisión paterna, pero pronto los abandonó para dedicarse a la pintura. A los doce años ingresó en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde fue discípulo de Rafael Montesinos, aunque se consideraba autodidacta. En 1856, decidido y sin recursos, intentó viajar a pie a Italia. Participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1862 hasta 1915, obteniendo varias distinciones. Influido por Carlos de Haes, comenzó pintando paisajes realistas. En 1870 decoró el Teatro Cervantes de Málaga y desde 1879 fue profesor en la Academia de San Telmo, donde influyó en una generación de artistas, incluido un joven Picasso.

En 1895, tras la jubilación de Haes, la asignación de su cátedra generó polémica. Aunque el claustro apoyaba a Jaime Morera, se optó por un concurso que permitió competir a artistas con más galardones. El 9 de julio de 1895, Muñoz Degrain fue nombrado catedrático, desatando el desagrado de Haes. Muñoz Degrain, con una aproximación más compleja al paisaje, mantuvo los métodos de enseñanza de Haes pero con variaciones, reservando la pintura al aire libre para el final del curso y ampliando las excursiones de pintura.

Entre sus alumnos destacados hasta 1902 se encuentran Nicanor Piñole, Enrique Martínez Cubells, Valentín Zubiaurre, José María López Mezquita, entre otros. Estos estudiantes adoptaron un nuevo espíritu, alejándose del naturalismo y orientándose hacia un colorismo dramático, influenciados por Muñoz Degrain.

Reconocido por sus cuadros históricos llenos de imaginación y simbolismo, destacó especialmente en el paisaje, desarrollando un lenguaje personal influenciado por las tendencias de la modernidad europea. Al final de su vida, su estilo se caracterizó por pinceladas cortas y vivas, con un cierto impresionismo tardío (Díez, 1997: 121; Barón, 2002: 47-48; Fernández Lacomba, 2007: 95; Sauret Guerrero, 2007: 19).

La fascinante personalidad artística del valenciano trasciende cualquier encasillamiento estilístico o genérico, ya que su insaciable creatividad y singular sensibilidad plástica superaron los patrones ortodoxos de su época. Autodidacta en gran medida, desarrolló un lenguaje plástico único, audaz y variado. Aunque célebre por su pintura histórica, Muñoz Degrain mostró desde joven una predilección por el paisaje, constituyendo este género una parte esencial de su obra

y de la evolución del paisaje español en el siglo XIX. En su madurez, Degrain evolucionó hacia la captación casi instantánea de fenómenos atmosféricos, convirtiéndose en un maestro del colorido bello y suntuoso, que lo llevó también al orientalismo. Sus paisajes mostraron luces de intensidad casi irreal, con un espíritu nuevo y dramático, alejándose del realismo de la generación anterior y adoptando un colorismo aparentemente fantástico.

Sus obras como *Vista tomada en los Pirineos navarros* (1862), *La sierra de las Agujas, tomada desde la loma del Cavall-Bernat* (1864), *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla* (1866), *Tragedia en Valle* (1875), *Drama en Sierra Nevada* (1877), *Una umbría en Sierra Nevada* (1892); nos demuestra claramente su pasión por los paisajes de montaña del territorio español, aunque será Sierra Nevada la más representada e interpretada por el autor a lo largo de su trayectoria (Sauret Guerrero, 2007: 25-27).

Sus primeros éxitos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes fueron con cuadros de paisajes de montaña que evidencian un espíritu romántico e intuitivo, como *Vista tomada en los Pirineos navarros* (1862) o La *sierra de las Agujas* (1864), concebido con la espectacularidad de una vista panorámica. *La sierra de las Agujas* supone ya, en estos años, un auténtico revulsivo en el panorama del paisaje español, que empieza a despertar entonces al realismo de raíz centroeuropea introducido en España por el belga Carlos de Haes. Degrain se atreve ya con una paleta de azules y malvas subidos, aplicados en suaves transparencias superpuestas, que anuncian la exaltación cromática que será tan definitoria de su estilo, y que no será asumida por el resto de los pintores españoles hasta casi el cambio de siglo. Representa un paraje de la escarpada Sierra de las Agujas, en los alrededores de Corbera, Valencia, cuyos picos se recortan ante un cielo extremadamente claro, en contraste con la oscuridad de las montañas, modeladas con indiscutible habilidad en el manejo del claroscuro, desde los primeros planos, de factura enérgica y empastada, hasta las últimas cumbres, de textura mucho más diluida, que se difuminan en la lejanía. A diferencia de la mayoría de los paisajes posteriores, el artista rehúsa en esta ocasión a introducir figuras de personajes o animales que puedan disturbar al espectador de la serena contemplación del paisaje, subrayando así la grandiosidad imponente de la propia Naturaleza, dentro de un espíritu de evidentes ecos románticos que conservará el pintor hasta su muerte (Díez, 1997: 124).

No obstante, su obra cumbre en este género durante su juventud es *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla* (1866), que destaca por su monumentalidad y ambición plástica. Este lienzo presenta un remanso de río con un guarda a caballo, una densa arboleda y un imponente árbol bajo un cielo nublado. La figura del jinete se ve empequeñecida ante una rica gama de tonos y matices arbóreos, evocando la estética del paisaje japonés.

El sentido del espectáculo visual de Muñoz Degrain se refleja en la dramatización de la luz y los elementos atmosféricos, con una composición escenográfica que ejemplifica su modernidad. Su capacidad para interpretar la naturaleza con una fantasía desbordante y una visión exaltada del color es evidente. La gran montaña nevada al fondo, en tonos verdes y azules, subraya su interés por la representación de los paisajes montañosos, consolidando así su maestría en la representación del paisaje.

En *Ecos de Roncesvalles* (1890), Muñoz Degrain adopta un formato vertical, común en su obra desde esa fecha, caracterizado por un encuadre con un punto de vista elevado. Esta perspectiva desafía la representación panorámica tradicional, limitando el espacio superior

destinado al cielo. La escena cerrada se ve intensificada por las características geográficas del lugar, probablemente el desfiladero de Los Gaitanes, en la salida del río Guadalhorce. Los desfiladeros agrestes se presentan como una amenaza natural; las imponentes peñas en la parte superior de la composición proyectan sombras fantasmagóricas entre las que se vislumbran el cielo y algunas nubes bajas.

En primer plano, un paisaje desolado con un árbol seco y ramas retorcidas, así como esqueletos esparcidos de guerreros caídos, evoca una atmósfera tétrica. Águilas, buitres y serpientes participan en un macabro banquete, mientras que, a la izquierda, se observa un arroyo de aguas tranquilas y verdosas. En segundo término, un relieve rocoso de gran verticalidad domina la parte superior de la obra, iluminado dramáticamente por un desfiladero. Este tipo de paisaje será recurrente en obras posteriores, como *Desfiladero de los Gaitanes* (1913), elegido por los noventayochistas como símbolo de una España dramática y misteriosa. Muñoz Degrain reduce la geografía de Málaga a este espacio, presentando una imagen de España desgarrada y dramática. A pesar de ello, logra mantener su obra dentro del marco de la modernidad, reflejando una visión que trasciende el mero paisaje para abordar cuestiones más profundas de identidad y emoción.

La obra *Las Walkirias* (1915), exhibida en el Museo de Málaga, destaca por su calidad y composición influenciada por el gusto wagneriano. Muñoz Degrain representa un paisaje fantástico e irreal, fusionando elementos de distintos lugares: la montaña es Sierra Nevada de Granada, recurrente en su obra, mientras que el desfiladero podría ser uno en Alemania por donde transcurre el Rhin. Existen dos versiones adicionales en colecciones particulares, una en Zaragoza y otra en Málaga, ambas sin las figuras mitológicas de las Valkirias, lo que sugiere que podrían ser estudios preparatorios.

Las Walkirias nos recuerda el cuadro *Ecos de Roncesvalles*. Al fondo, una impresionante cordillera con cumbres nevadas evoca, quizás, algún paisaje de Sierra Nevada. Las Walkirias aparecen como diminutas figuras, saltando de un peñasco a otro, cabalgando sobre caballos voladores, destacadas por el fuerte colorido rojo y amarillo de sus capas. Las pinceladas son vibrantes, especialmente en la ejecución del desfiladero y las aguas del río, reflejando la maestría de Muñoz Degrain en la creación de paisajes dramáticos y fantásticos.

Desde su llegada a Málaga en 1870, Muñoz Degrain mantuvo una estrecha relación con Granada. Las residencias de Fortuny en Granada y las visitas de Ferrándiz a su casa-estudio reflejan esta conexión. La inclusión del estilo de Fortuny en su obra sugiere una influencia más profunda que simples consejos de Ferrándiz. Desde 1875, Muñoz Degrain creó obras inspiradas en paisajes granadinos: Sierra Nevada, el Albaicín y la Alhambra fueron temas recurrentes en su catálogo, como *Vista de la Alhambra* (1914) y *Sierra Nevada* (1920).

En el Museo del Prado se pueden encontrar obras como *Una umbría en Sierra Nevada* (1892) y *Vista de Granada y Sierra Nevada* (c. 1915). Un tema montañoso recurrente desde 1877 *fue Drama en Sierra Nevada*, con dos versiones: una en el Museo de Málaga (1916) y otra en el Museo de Bellas Artes de Granada (1921). Muñoz Degrain logra plasmar en estas obras una profunda conexión emocional y estética con los paisajes granadinos, evidenciando su maestría en la representación de la naturaleza y su capacidad para captar la esencia de estos lugares emblemáticos (Díez y Barón, 2007: 278-280; Barón, 2007: 67; Sauret Guerrero, 2007: 32, 62-67, 72-74; Sierra Muñoz y Ferreras Romero, 2002: 50-51).

Montañas y mesetas: símbolos de la Identidad Nacional en el paisajismo Español

La representación de montañas y mesetas en la pintura española a finales del siglo XIX y principios del XX trasciende el mero interés estético para convertirse en una poderosa herramienta de reflexión sobre la identidad nacional. En un periodo marcado por el romanticismo tardío, el regeneracionismo y las transformaciones sociopolíticas tras el Desastre del 98, el paisaje se consolida como un espacio donde confluyen las aspiraciones artísticas y los debates culturales del momento. Pintores como Carlos de Haes, Aureliano de Beruete, Jaime Morera, Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y Pablo Picasso utilizaron las montañas y mesetas no solo como escenarios naturales, sino también como símbolos de una España que buscaba reinterpretarse en medio de profundas crisis y cambios.

En el contexto del regeneracionismo, las montañas emergieron como emblemas de resistencia, introspección y grandeza natural. La sierra del Guadarrama, la meseta castellana se convirtió en paisajes cargados de significado, reflejando tanto la lucha histórica del país como su rica diversidad geográfica. Al mismo tiempo, la modernidad artística trajo consigo un replanteamiento técnico y conceptual de estos motivos, como se aprecia en los paisajes luministas de Beruete, los efectos atmosféricos de Morera o la deconstrucción geométrica de Picasso.

La montaña, lejos de ser un elemento decorativo, se transformó en un símbolo de las tensiones culturales entre tradición y modernidad. Por un lado, los artistas exploraron la conexión espiritual y simbólica entre la naturaleza y el carácter español, rescatando ideales románticos. Por otro, adaptaron técnicas impresionistas, puntillistas y cubistas para interpretar estos paisajes desde perspectivas innovadoras, vinculando lo local con los discursos estéticos internacionales.

El paisajismo de este periodo también reflejó las múltiples realidades de España: desde la solemnidad austera de Castilla capturada por Zuloaga hasta la luminosidad mediterránea de Sorolla y la introspección geométrica de Picasso. Estas obras no solo consolidaron un imaginario visual colectivo, sino que proyectaron la riqueza natural y cultural de España hacia el ámbito artístico global.

En última instancia, las montañas y mesetas se erigieron como metáforas poderosas de una España en transición. A través de sus pinceladas, estos artistas no solo plasmaron la belleza del paisaje, sino que también exploraron las complejidades del alma nacional, articulando un diálogo entre pasado y futuro, tradición y modernidad. Esta síntesis estética y simbólica convirtió al paisaje en un vehículo central para la construcción de una identidad cultural que, a través del arte, resonó más allá de las fronteras del país.

Desarrollo del paisaje de montaña en España: finales del siglo XIX y principios del XX

La pintura de paisaje de montaña en España experimentó un notable desarrollo a finales del siglo XIX y principios del XX, con artistas influyentes como Rico, Haes, Beruete y Morera, quienes hicieron contribuciones significativas a este género. Entre ellos, Francisco Domingo (1842-1920), amigo de Muñoz Degrain, destacó con obras como *Gran paisaje (Aragón)* (1884). En esta obra, la ausencia de vegetación da protagonismo a la piedra, desde las rocas del primer plano hasta las montañas del fondo, presentando un paisaje con un enfoque panorámico y monumental, sobrio y sin artificios. La influencia de Muñoz Degrain se manifiesta en su colorido vibrante y modernidad técnica, posicionando esta obra entre sus mejores paisajes.

Agustín de Riancho y Gómez de la Mora (1841-1929) es otro destacado paisajista. Pintó la sierra del Guadarrama hacia 1860 y pasó un largo período en Bélgica (1862-1884), donde se familiarizó con los paisajistas flamencos como François Lamorinière y con los pintores de Barbizon. Sus obras en Amberes y Bruselas reflejan un profundo conocimiento de la pintura naturalista y el trabajo al aire libre. Tras su regreso a España, sus paisajes adoptaron una orientación naturalista con ecos de romanticismo. Su técnica evolucionó hacia una pincelada suelta y libre, como en *Árbol* (1929), con una materia pastosa y efectos cromáticos vibrantes. *Paisaje* (1890-1900), creado tras su retorno de Bélgica y su instalación en Entrambasmestas, destaca por su composición singular y su técnica precisa, diferenciándose de sus obras posteriores más sueltas y ligeras.

Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971), autor de *Paisaje de Gredos* (c. 1940), es otro nombre propio del paisaje en la pintura española del siglo XX. Su influencia perduró gracias a su magisterio en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Esta pintura ofrece una visión distinta y complementaria a la de otros paisajistas contemporáneos como Joaquín Mir y Eliseo Meifrén. Martínez Vázquez convirtió la Sierra de Gredos en el motivo esencial de su producción, reflejando una identificación personal con los parajes de su infancia y la riqueza natural de la región. Su obra se caracteriza por composiciones equilibradas, una técnica precisa y un colorido distintivo, con entonaciones anaranjadas y malvas, herencia de su formación con Muñoz Degrain. En sus paisajes, la ausencia de figuras humanas resalta una naturaleza pura y esencial, enfatizando la grandeza y el carácter agreste del entorno.

Otros pintores que se acercaron a la representación de paisajes de montaña son José Jiménez Fernández (*Paisaje de Valdemaqueda*, 1866), Juan Espina y Capo (*Después de la tempestad*, 1885), Casimiro Sainz (*Alrededores de un convento*, 1884), Manuel Ramírez Ibáñez (*Paisaje*, 1887), José Arpa (*Gran Cañón, Arizona*, c. 1925), Juan Llimona (*Volviendo del trozo*, 1896), Santiago Rusiñol (*Capvespre*, 1906), Joaquín Vancells (*Montserrat*, c. 1933), Ignacio Zuloaga (*Montañas de Calatayud*, 1921), Ovidio Murguía (*Guadarrama*, 1898), Hermen Anglada-Camarasa (*Los almeces de Bóquer*, 1918), Nicolás Raurich (*Lagunas Pontinas,* c. 1898), Joaquín Mir (*El camino de la cueva*, 1908-1909), Francisco Llorens Díaz (*Paisaje de montaña*, 1902) y Manuel Benedito (*Paisaje de Sierra Morena*, 1912).

A finales del siglo XIX, la pintura al aire libre se popularizó en Europa, permitiendo a los artistas estudiar la atmósfera y la luz *in situ*. En España, núcleos de artistas surgieron cerca del mar, especialmente durante el verano. Figuras como Joaquín Vayreda en Olot, Casto Plasencia en Muros de Pravia y Emilio Sánchez Perrier en Alcalá de Guadaira formaron centros de

aprendizaje y colaboración. Aunque solo Muros tuvo una colonia artística formal, los otros se conocieron como «escuelas» de paisaje, impulsando el desarrollo del paisajismo en España. En Cataluña, Sitges, Cadaqués y Olot fueron centros destacados de pintura al aire libre. Eliseo Meifrén (1857-1940), inicialmente vinculado al grupo de Sitges, tuvo una carrera prolífica e independiente. Otro núcleo importante fue Alcalá de Guadaira en Sevilla, donde Emilio Sánchez Perrier (1855-1907) se destacó tras conocer las obras de Corot y los artistas de Barbizon. En Muros de Pravia, Asturias, Casto Plasencia impulsó una colonia de pintores al aire libre entre 1884 y 1889, con la colaboración de Tomás García Sampedro, cultivando el paisaje y el cuadro de costumbres. Este panorama resalta la importancia y evolución del paisajismo en España, destacando las contribuciones individuales de artistas clave y el impacto de la pintura al aire libre en la renovación artística del período (Barón, 2002: 54; Barón, 2007: 67, 86-88).

Evolución del paisaje: La montaña como símbolo en el arte

El siglo XIX, marcado por el Romanticismo y el auge del nacionalismo político, reforzó la identidad colectiva en Europa, especialmente en las artes plásticas. En España, artistas como Gisbert y Casado del Alisal destacaron en la pintura histórica, exaltando gestas heroicas que reflejaban el nuevo Estado liberal. Sin embargo, hacia finales de siglo, las teorías positivistas reemplazaron el protagonismo de los héroes individuales por un enfoque en las masas y el entorno. Intelectuales como Joaquín Costa y Rafael Altamira promovieron una visión integradora de la historia, que no solo se centraba en los eventos externos, sino en las esencias internas del país.

Altamira, en su *Historia de la civilización española*, subrayaba que la civilización dependía de la interacción entre el hombre y la naturaleza, destacando que la historia era, en gran medida, una lucha entre ambos. Esta perspectiva introdujo la idea de «intrahistoria» colectiva, donde el paisaje adquiría un rol fundamental para entender la «psicología del pueblo español». Tras el Desastre del 98, el paisaje emergió como género principal en la pintura española, marcando un cambio en una tradición que había priorizado la pintura histórica (Tusell, 1993: 351-352).

Inicialmente, el paisaje español, con su luz intensa y su geografía abrupta, fue subestimado frente al paisaje nórdico. Críticos como Pardo Bazán calificaron la obra de Carlos de Haes como «paisaje darwinista», señalando su distanciamiento del prototipo español. Cataluña fue una excepción al establecer una cátedra de paisaje dos décadas antes que Madrid, gracias a pintores progresistas como Martí Alsina, consolidando una rica tradición paisajística (Tusell, 1993: 351-352).

El siglo XIX evidenció una dualidad en la representación del paisaje, con influencias tanto del idealismo como del positivismo. Esta interacción permitió que la geografía desempeñara un papel central en la modernización del paisajismo. En España, Carlos de Haes fue clave en esta modernización al introducir un realismo moderado que fusionaba la estética pictórica con la ciencia geológica (Pena, 2010: 512).

Haes institucionalizó la pintura de paisaje en España, influenciando a discípulos como Darío de Regoyos, quien fue clave en el vínculo artístico entre Bélgica y España. Su estilo puntillista reflejó una España vibrante y contrastada, abordando tanto paisajes como temas

sociales. En 1888, Regoyos invitó al poeta belga Émile Verhaeren a viajar por España, reforzando la influencia belga en el arte español (Tusell, 1997: 26).

A finales del siglo XIX, la preocupación por la identidad nacional se reflejó en el paisaje como tema central en el arte. Tras el Desastre del 98, figuras como Unamuno y Azorín exaltaron el paisaje cotidiano español frente a los paisajes nórdicos idealizados, vinculando el paisaje con el patriotismo y la regeneración política. La Institución Libre de Enseñanza, a través de Giner de los Ríos y Aureliano de Beruete, también fomentó el estudio del paisaje, destacando la Sierra de Guadarrama como símbolo de la integración entre arte y pedagogía (Tusell, 1993: 354).

El paisaje fue esencial para reflexionar sobre la identidad nacional, combinando ideales estéticos y pedagógicos. Artistas como Sunyer lograron una fusión perfecta entre figura y paisaje, destacando una introspección sobre la identidad española. Movimientos como el modernismo, impresionismo y simbolismo, a pesar de sus diferencias, compartieron una preocupación común por la identidad nacional a través del paisaje (Tusell, 1993: 354).

La relación entre lo regional y lo nacional fue clave en la pintura española de finales del siglo XIX y principios del XX. Pintores como Julio Romero de Torres y Joaquín Sorolla comenzaron explorando sus realidades regionales, pero ampliaron su visión hacia una identidad nacional más amplia, como se aprecia en la serie de Sorolla para la Hispanic Society. La pintura de paisaje reflejó esta dualidad regional-nacional, con artistas como Darío de Regoyos, quien, a través de su enfoque espontáneo y directo, capturó el paisaje español con frescura, alejándose del academicismo (Tusell, 1993: 355).

Las cartas de Regoyos muestran su evolución hacia una apreciación más profunda del paisaje español. Al principio, rechazaba la luz intensa de Castilla, pero con el tiempo desarrolló una afinidad por estos paisajes, capturando su esencia con una sensibilidad cada vez mayor. Regoyos concluyó que, de empezar de nuevo, se dedicaría exclusivamente al paisaje, demostrando una evolución estética y emocional que consolidó su visión del paisaje español (Tusell, 1993: 356).

Ignacio Zuloaga, por su parte, fue el pintor más emblemático de la generación del 98. Su enfoque sobre Castilla, caracterizado por una visión trágica y simbolista, suscitó intensos debates. Mientras la derecha española rechazaba su visión crítica, intelectuales como Ortega y Gasset valoraban su obra por profundizar en el carácter nacional. Zuloaga no solo ofrecía una visión artística de España, sino también una interpretación espiritual y geográfica de su historia y sus paisajes, consolidando su influencia en la cultura artística española (Tusell, 1993: 358).

Entre los seguidores de Zuloaga destacan Valentín y Ramón de Zubiaurre, quienes centraron sus obras en el mundo castellano y vasco, reflejando una visión arquetípica de la naturaleza española. Otros artistas, como Francisco Iturrino y Ricardo Baroja, también contribuyeron a la diversidad estilística de la época. Julio Romero de Torres, admirado por Valle-Inclán, capturó lo que él llamó la «verdad esencial» de España, con una profunda introspección sobre la identidad nacional (Tusell, 1997: 42-43).

En Cataluña, el desarrollo del paisajismo evitó el enfoque regeneracionista dominante en otras regiones. Artistas como Santiago Rusiñol y Joaquim Mir exploraron la geografía catalana con una conciencia cada vez mayor de su identidad. Esta diferenciación subrayó la singularidad

del contexto artístico catalán, que priorizaba la estética del paisaje sobre la construcción de una identidad nacional regeneracionista (Tusell, 1993: 359).

Joaquín Sorolla, aunque inicialmente desinteresado por el paisaje castellano, terminó capturando una visión más completa de la realidad española. Su obra para la Hispanic Society, que retrataba la diversidad cultural y paisajística de España, fue fundamental en la consolidación de una identidad nacional más inclusiva (Tusell, 1993: 361).

El paisajismo español, impulsado por el regeneracionismo, cobró relevancia a finales del siglo XIX, destacando la geografía como elemento clave en la construcción de la identidad nacional. Tras la Guerra Civil, el paisajismo se consolidó como el género dominante, convirtiéndose en un refugio emocional y estético para muchos artistas. La «Escuela de Madrid», con figuras como Palencia, encontró en el paisaje una vía para superar las heridas de la guerra, destacando el poder del paisaje como símbolo de serenidad y regeneración (Tusell, 1993: 364).

Pablo Picasso (1881-1973) sintetiza en su trayectoria artística muchos de los aspectos esenciales del arte español del siglo XIX, que sirvieron como base para su posterior revolución artística. Formado bajo la tutela de su padre en Málaga y posteriormente en la Escuela de Madrid, Picasso absorbió las influencias de maestros como Muñoz Degrain y Moreno Carbonero. Estos estilos, incluidos el naturalismo social, fueron fundamentales en sus primeras obras, muchas de las cuales se destinaron a exposiciones oficiales. Sin embargo, Picasso utilizó la parodia y la ironía como mecanismos para desafiar la pintura académica que él mismo había practicado en sus inicios.

Las visitas de Picasso al Museo del Prado, en Madrid, jugaron un papel crucial en su desarrollo. Obras del Siglo de Oro español, como las de El Greco y Velázquez, tuvieron un impacto profundo en su visión artística. Estas influencias crearon una tensión en su obra, que lidió con el peso de la tradición a través de una ruptura deliberada, pero no absoluta. Picasso no rechazó a sus predecesores, sino que los transformó en parte de su propio estilo, que marcó un cambio en la historia del arte español (Barón, 2007: 97).

A modo de resumen dentro del contexto del paisajismo, la evolución del arte español estuvo marcada por un enfoque interdisciplinar que consolidó el paisaje como símbolo de identidad nacional. Movimientos como el regeneracionismo y el institucionismo propusieron una superación de la pintura histórica hacia una visión moderna de la nación. El paisaje de la meseta Central, particularmente, se erigió como emblema de una España moderna y regenerada, evocando tanto las raíces del Siglo de Oro como los estándares estéticos europeos. Artistas como El Greco, Velázquez y Goya desempeñaron un papel clave en la elevación del paisaje a una categoría estética y simbólica de gran relevancia.

Previo a la Guerra Civil, los movimientos regionalistas y los nacionalismos periféricos introdujeron una tensión entre el paisaje central y las visiones alternativas de las periferias. Este proceso reflejó el desarrollo del paisajismo en España, desde el realismo hasta las vanguardias, y su influencia perduró incluso en las corrientes posmodernas. El paisaje se consolidó como una representación compleja de la identidad nacional, articulando lo local y lo universal dentro de las tradiciones pictóricas y los nuevos discursos estéticos y políticos (Pena, 2010: 542).

A lo largo del siglo XIX y principios del XX, la representación del paisaje montañoso en el arte español experimentó una notable transformación, reflejando tanto cambios estilísticos

como preocupaciones sobre la identidad nacional. Inicialmente, el paisaje montañoso estuvo vinculado al heroísmo y la grandeza nacional, como se aprecia en la obra de Gisbert y Casado del Alisal. Sin embargo, hacia finales del siglo XIX, este motivo asumió un carácter más introspectivo, influenciado por las teorías positivistas, donde la naturaleza adquiría un valor simbólico esencial para comprender el carácter español.

Artistas como Carlos de Haes y Darío de Regoyos desempeñaron un papel fundamental en la modernización del paisaje español, fusionando elementos científicos y estéticos. La montaña dejó de ser solo un escenario romántico para convertirse en un espacio de observación empírica y detallada. Por su parte, Joaquín Sorolla capturó la luz y la atmósfera del Mediterráneo, mientras Ignacio Zuloaga retrataba la Castilla solemne, utilizando la montaña como símbolo de resistencia y tragedia nacional.

A pesar de la diversidad de corrientes artísticas —del realismo al cubismo y simbolismo—, la montaña permaneció como un motivo constante en la pintura española, adaptándose a las nuevas sensibilidades estéticas y culturales. La representación del paisaje montañoso, lejos de ser secundaria, se consolidó como una poderosa herramienta para explorar la identidad española, sirviendo como metáfora de las luchas internas y las aspiraciones colectivas del país. En este sentido, la montaña integró el pasado heroico con la modernización artística y la búsqueda de un futuro renovado para España.

Montañas y modernidad en la obra de Picasso

El verano de 1896 fue decisivo en la evolución artística de Picasso. Tras un periodo de creación en Barcelona, Picasso regresó a Málaga, donde llevó a cabo obras como *Paisaje montañoso*, que marcó una transición en su técnica hacia una mayor luminosidad y libertad cromática (Ocaña, 1994: 15). Este cambio anticipaba su evolución estilística, que culminaría en obras más ambiciosas y experimentales.

En el verano de 1897, Picasso realizó dos versiones de los *Montes de Málaga*, en las que exploró el paisaje desde una perspectiva más amplia y abstracta. La segunda versión, donde eliminó los elementos figurativos, intensificó una atmósfera melancólica y onírica, destacada por el juego de luces al atardecer (Ocaña, 1994: 16). Este enfoque sugiere un movimiento hacia una mayor abstracción, en el que el paisaje se convierte en un espacio de experimentación artística.

La influencia de los paisajistas catalanes, como los jóvenes de *La Colla del Safrà*, fue crucial durante este periodo. Picasso asimiló las lecciones de estos artistas, transformando su percepción del paisaje y su tratamiento técnico. Las obras de este periodo reflejan, en palabras de Sabartés, el «ojo fotográfico» de Picasso, quien buscaba constantemente nuevas posibilidades en su tratamiento del paisaje (Ocaña, 1994: 17, 20).

Horta de Sant Joan

La estancia de Picasso en Horta de Sant Joan, entre 1898 y 1899, fue fundamental en su desarrollo artístico. En este pueblo rural catalán, Picasso descubrió una nueva forma de entender el paisaje, algo que él mismo reconoció al afirmar: «Todo lo que sabía de pintura lo

había aprendido en Horta» (Bagunyà, 1994: 149). Las montañas de Santa Bárbara y el entorno rural se convirtieron en fuentes inagotables de inspiración.

Durante esta etapa Picasso comenzó a alejarse del realismo académico, optando por una mayor libertad en el manejo del pincel y una audacia cromática que anticipaba su posterior evolución hacia el cubismo. Obras como *Paisaje montañoso* y *Cordillera nevada* muestran un enfoque más suelto y experimental, en el que las formas naturales se simplifican y abstraen (Bagunyà, 1994: 149-183).

La estancia en Horta marcó el comienzo de una búsqueda más profunda en la pintura de Picasso, centrada en la estructura interna del paisaje. Según Daix, «Horta no solo ofreció a Picasso un espacio de experimentación artística, sino que también fue el lugar donde comenzó a cuestionar las convenciones de la perspectiva tradicional» (Daix, 1994: 38). Este proceso culminaría más tarde con la creación del cubismo, pero las raíces de esta transformación se encuentran en la conexión que estableció con la naturaleza en Horta.

Gósol

En 1906, Picasso y Fernande Olivier se trasladaron a Gósol, un pequeño pueblo en los pre-Pirineos catalanes. Rodeado por las imponentes montañas del Pedraforca, Gósol proporcionó a Picasso un entorno ideal para profundizar en su evolución artística. Según Olivier, el trayecto hasta Gósol fue arduo, pero también inspirador, debido al paisaje montañoso y la sensación de aislamiento que encontraron (Rafart, 1994: 259-260).

Durante su estancia en Gósol, Picasso comenzó a experimentar con una «volumetrización» de las formas, simplificando y esquematizando las figuras. Esta transformación fue influida por las ideas prismáticas de Cézanne, cuyo enfoque estructural ayudó a Picasso a desarrollar una nueva forma de representación (Rafart, 1994: 261-263). Obras como el *Retrato de Fernande con mantilla y el Pedraforca detrás* (1906) reflejan este cambio hacia un tratamiento más geométrico y conceptual del paisaje.

Este periodo fue clave en la evolución de Picasso hacia el cubismo. La estancia en Gósol le proporcionó el espacio y el tiempo necesarios para explorar nuevas formas de expresión plástica, que culminarían en obras como *Las señoritas de Avignon* (1907) y *Los segadores* (1907), marcando el nacimiento del cubismo (Rafart, 1994: 265-267).

Paisaje y cubismo: La revolución geométrica de Picasso

El año 1907 fue decisivo en la evolución del cubismo. La retrospectiva de Cézanne en el Salón de Otoño de París y las influencias del arte ibérico y africano impulsaron a Picasso a desarrollar un nuevo enfoque pictórico. Este proceso culminó en la creación de sus primeros paisajes cubistas, donde la geometría y la fragmentación del espacio jugaron un papel central (Gual, 1994: 279-280).

En obras como *Paisaje (dos árboles)*, Picasso experimentó con la superposición de planos y la simplificación de las formas naturales, siguiendo la estela de Cézanne, pero llevándolo a una mayor abstracción. Estos paisajes muestran el modo en que Picasso comenzó a romper con la perspectiva tradicional, introduciendo elementos geométricos que anticipaban las características del cubismo analítico (Gual, 1994: 282). Según Daix, Picasso logró «destruir el

ilusionismo pictórico convencional, subvirtiendo la perspectiva y explorando nuevas posibilidades formales» (Daix, 1994: 39).

La influencia de Cézanne fue determinante en la consolidación del cubismo, y tanto Picasso como Braque exploraron nuevos enfoques en la representación del paisaje. Su trabajo conjunto durante este periodo redefinió la relación entre el motivo y el espacio pictórico, marcando el comienzo de una nueva era en la historia del arte (Green, 1994: 21-35).

Picasso y Cézanne

La representación del paisaje montañoso en las obras de Pablo Picasso y Paul Cézanne es esencial para entender la transformación del arte moderno. Ambos artistas desarrollaron una profunda conexión con la naturaleza, centrando su atención en montañas emblemáticas: Cézanne en la Montaña Sainte-Victoire y Picasso en la Montaña de Santa Bárbara. Estos paisajes no reflejan únicamente el entorno natural, sino que, más allá de su apariencia, revelan un replanteamiento del paisaje como espacio de experimentación artística.

Entre 1898 y 1999, Picasso exploró los paisajes de Horta de Sant Joan, influenciado por la metodología de Cézanne. Este último, siguiendo las ideas de Constable sobre la «experiencia directa de la naturaleza», desarrolló un enfoque donde la observación objetiva se combinaba con una introspección artística profunda (Ashton, 1993: 368). Cézanne buscaba transformar la naturaleza en un sistema visual que armonizara el orden interior del paisaje con su estructura subyacente. Su tratamiento del color y la luz marcó un punto de inflexión en la percepción del paisaje, alejándose de la imitación naturalista de artistas como Corot y acercándose a una visión más simbólica y abstracta (Ashton, 1993: 368).

El impacto de Cézanne en Picasso fue profundo. A partir de las enseñanzas de Cézanne, Picasso comprendió que el paisaje podía deconstruirse en planos geométricos, explorando nuevas dimensiones tridimensionales (Ashton, 1993: 369). Así, la montaña como motivo se convirtió en un elemento central para ambos artistas en la evolución del paisaje moderno, transformando la representación de la naturaleza en un ejercicio de experimentación visual y conceptual. Según Daix, la ruptura con la representación mimética en favor de la deconstrucción geométrica fue clave en la transición de Picasso hacia el cubismo (Daix, 1994: 37).

Conclusiones

El paisaje montañoso ha desempeñado, a lo largo de los siglos, un papel esencial en la configuración de la identidad cultural y artística de España, actuando como un puente entre la naturaleza, la cultura y las emociones humanas. Más que una simple formación geográfica, la montaña se ha convertido en un símbolo polivalente y dinámico que refleja las aspiraciones, las tensiones y los valores de una nación en constante transformación. Desde las representaciones místicas de El Greco hasta las reflexiones regeneracionistas de la Institución Libre de Enseñanza, el arte ha elevado la montaña a un espacio de diálogo, cargado de significados estéticos, espirituales y sociales.

Los inicios de esta tradición pueden rastrearse en la obra de El Greco, Velázquez y Goya, quienes sentaron las bases para una concepción del paisaje que trasciende la mera descripción visual. El Greco infundió al paisaje una dimensión metafísica, explorando su capacidad como vehículo de introspección espiritual, mientras que Velázquez introdujo una sensibilidad innovadora hacia la atmósfera y la luz, anticipando el naturalismo impresionista. Goya, por su parte, cargó el paisaje de simbolismo existencial, utilizándolo como metáfora de la condición humana y configurando espacios donde la naturaleza y la emoción se entrelazan. Este legado inicial definió una visión rica y polifacética del paisaje montañoso que inspiró a generaciones posteriores de artistas.

Durante el Romanticismo, la montaña española alcanzó un protagonismo sin precedentes, consolidándose como símbolo de lo sublime y lo pintoresco. Los relatos de viajeros como Alexandre de Laborde y Richard Ford, junto con las obras de Genaro Pérez Villaamil y Luis Rigalt, proyectaron la montaña como un territorio cargado de exotismo y autenticidad. Estas representaciones no solo destacaron la majestuosidad indómita y la fuerza emocional del paisaje montañoso, sino que también contribuyeron a la construcción de una identidad paisajística que dialogaba tanto con el contexto nacional como con las corrientes artísticas europeas. En este periodo, la montaña se presentó como emblema de resistencia frente a la modernidad, evocando una conexión íntima entre el ser humano y su entorno natural.

El siglo XIX trajo consigo la institucionalización del paisaje como género artístico, destacando la figura de Carlos de Haes, quien marcó un punto de inflexión en la pintura española. Su enfoque naturalista y académico promovió la observación directa y rigurosa de la naturaleza, sentando las bases para una representación científica y precisa del paisaje. Aureliano de Beruete, Jaime Morera y otros discípulos de Haes expandieron este legado al incorporar valores regeneracionistas y explorar la interacción entre luz, atmósfera y geografía. Este periodo consolidó la montaña como un medio para la introspección nacional, integrando en sus representaciones la búsqueda de una identidad cultural en diálogo con la modernidad y la creciente preocupación por la conservación del patrimonio natural.

El cambio de siglo, impulsado por el regeneracionismo y el espíritu crítico de la Generación del 98, reinterpretó el paisaje como una expresión del alma colectiva de España. Las montañas se integraron en una narrativa visual que abarcaba las diversas realidades geográficas y culturales del país: desde las austeras tierras castellanas hasta las luminosas costas mediterráneas y las melancólicas montañas vascas. En este contexto, artistas como Joaquín Sorolla y Darío de Regoyos ofrecieron representaciones complejas y matizadas que equilibraban el sentido regional con una visión de unidad nacional.

En el ámbito de las vanguardias, el paisaje montañoso experimentó nuevas reconfiguraciones que lo posicionaron como un laboratorio de experimentación artística. Antonio Muñoz Degrain, con su exuberancia cromática y su estilo escenográfico, y Pablo Picasso, en su tránsito hacia el cubismo, ejemplificaron cómo la montaña podía ser reinterpretada y dotada de nuevos significados en respuesta a los cambios culturales de su tiempo. Estas transformaciones subrayan la capacidad del paisaje montañoso para adaptarse a las dinámicas

históricas y artísticas, afirmándose como un recurso inagotable para la creatividad y la innovación.

En conclusión, la evolución del paisaje montañoso en la pintura española constituye un testimonio de la estrecha relación entre el ser humano y su entorno. Desde los místicos paisajes de Toledo pintados por El Greco hasta las audaces reconfiguraciones cubistas de Picasso, la montaña ha sido, simultáneamente, testigo y protagonista de los cambios culturales, políticos y artísticos que han definido a España. Su representación trasciende la dimensión geográfica para construir un imaginario colectivo que enlaza tradición e innovación, reafirmando el paisaje montañoso como símbolo inagotable de la experiencia humana y la identidad cultural.

Álbum cronológico: paisaje y la montaña en occidente



1. Giotto (1305-1306) 2. J. Van Eyck (1435) 3. K. Witz (1444)



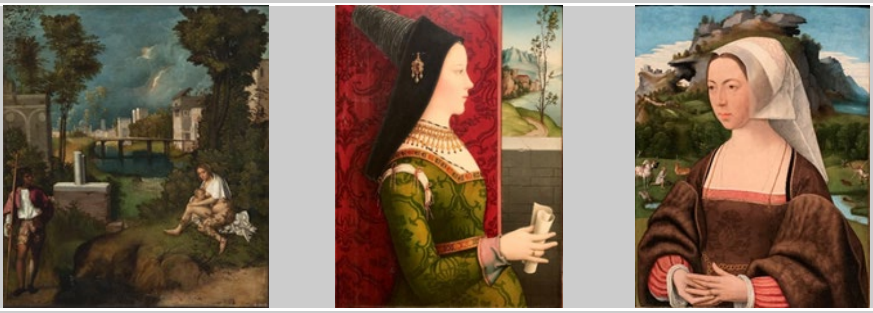
4. G. di Paolo (1454) 5. A. Mantegna (1455)



6. G. Bellini (1459) 7. F. del Cossa (1475) 8. D. Ghirlandaio (1480-1485)



9. A. Dürer (1498) 10. M. da Verona (1495-1510) 11. L. da Vinci (1503)



12. Giorgione (1508) 13. N. Reiser (1500) 14. J. Mostaert (1520)





15. Q. Massijs (1525-1530) 16. J. Patinir (1520) 17. H. met de Bles (1540)





18. Tiziano (1560-1562) 19. S. Münster (1544) 20. J. y L. van Doetecum (1555-56)





21. A. Ortelius(1570) 22. P. Brueghel el Viejo (1565)




23. K. de Keuninck (1600) 24. J. de Momper (1600)




25. F. van Valkenborch (1605) 26. R. Savery (1609)




27. P. Rubens (1610) 28. C. Lorrain (c. 1647)





29. N. Poussin (1645-1650) 30. J. van Ruisdael (1665-70) 31. A. C. Pynacker (1660-70)




32. A. van Everdingen (1660) 33. A. Cuyp (1655-60)




34. F. Millet (1675) 35. J. Jakob Scheuchzer (1732)




36. P. Jacques Volaire (1776) 37. W. Pars (1770)




38. J. Heinrich Wüest (1772) 39. C. Wolf Thomas (1774)




40. C. Joseph Vernet (1775) 41. J. Robert Cozens (1776)

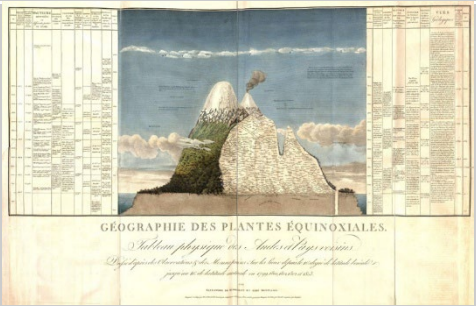




42. J. Warwick Smith (1778) 43. A. Cozens (1785) 44. F. Towne (1781)

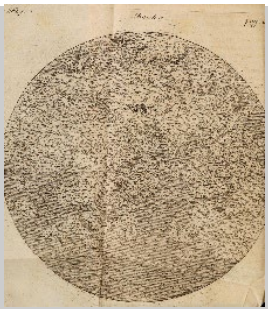


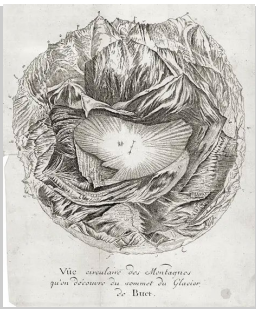

45. T. Gainsborough (1783) 46. M. Wocher (1787-1790)

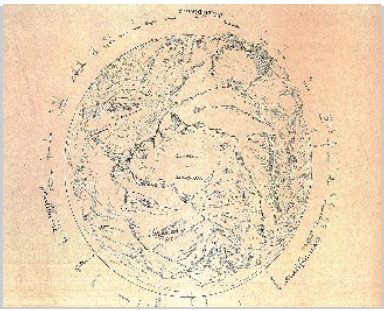




47. A. von Humboldt y A. Bonpland (1805) 48. J. W. Goethe (1749-1832)







49. T. Burnet (1681-1690) 50. H.-Bénédict de Saussure (1779) 51. F. Schrader (1878)





52. J. Bidauld (1789) 53. J. Georg von Dillis (1790)





54. W. Gilpin (1794) 55. T. Girtin (1798)





56. J. M. William Turner (1802) 57. P. Jacques de Loutherbourg (1803)





58. W. Havell (1804) 59. J. Varley (1805)





60. J. Constable (1806) 61. P. Henri de Valenciennes (1817)





62. G. Chinnery (1808-1812) 63. C. Varley (1809)





64. J.-Antoine Linck (XIX-XX) 65. J. Ludwig Bleule (1814)







66. S. Birmann (1826) 67. J. A. Koch (1821-1822) 68. C. D. Friedrich (182-1825)







69. C. G. Carus (1832) 70. F. Danby (1820) 71. H. Reinhold (1822)

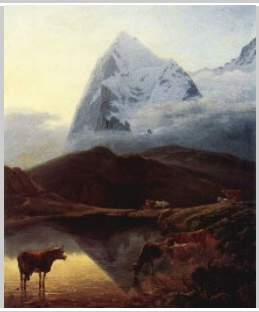



72. J. Joachim Faber (1825) 73. A. Etna Michallon (1821)




74. J. Sell Cotman (1823) 75. J. Linnell (1814)





76. W. A. Töpffer (1805) 77. S. Jackson (1827) 78. M. de Meuron (1823)




79. G. Fennel Robson (1827) 80. A. Xavier Leprince (1824)




81. F. Petzholdt (1829-183) 82. C. Corot (1840)





83. E. Joseph Verboeckhoven (1850) 84. T. Cole (1832) 85. A. Calame (1838-1840)




86. T. Fearnley (1839) 87. C. Rottmann (1840-1841)




88. F. Diday (1841) 89. J. Christian Dahl (1844)




90. V. Petersen (1850) 91. G. François-Joseph Closson (1844)




92. E. Lear (1847) 93. D. Cox (1853)




94. P. Huet (1858) 95. T. Ender (1850-1870)




96. J. Lange (1854) 97. A. Achenbach (1838)





98. T. Rousseau (1844) 99. F. Louis Français (1869) 100. W. Bendz (1831)




101. J. Brett (1858) 102. J. Everett Millais (1854)



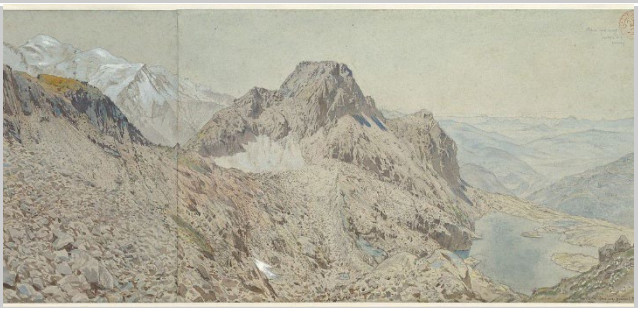

103. J. Ruskin (1854-1856) 104. A. William Hunt (1857)




105. J. Schrader (1859) 106. W. Dyce (1860)




107. J. William Inchbold (1857) 108. J. Singer Sargent (1869)

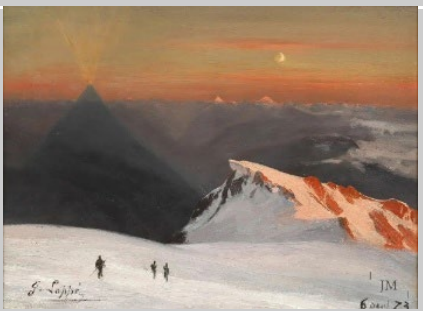



109. M. Birket Foster (1885) 110. E. Emmanuel Viollet-le-Duc (1874)




111. N. Díaz de la Peña (1876) 112. L. Delleani (1905)





113. G. De Nittis (1872) 114. A. Bierstadt (1875) 115. G. Loppé (1873)




116. G. Courbet (1873-1877) 117. G. Doré (1882)




118. G. Segantini (1891) 119. G. Hermann Engelhardt (1886)




120. C. Monet (1884) 121. G. Ciardi (1891)




122. G. Anton Rasmussen (1891) 123. E. Degas (1892)



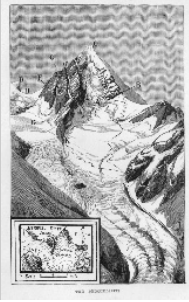

124. L. Arbarello (1895) 125. F. Hodler (1909)





126. P. Cézanne (1902-1906) 127. G. Giacometti (1907) 128. J. Marin (1910)






129. E. Whymper (1896) 130. C. T. Dent (1900) 131. E. Platz (1912)




132. A. Nebbia (1950-1970) 133. E. Longoni (1912)




134. F. Vallotton (1913) 135. E. Mattirolo (1914)




136. C. Cressini (1920-1925) 137. E. T. Compton (1917)




138. E. H. Compton (1917) 139. G. Grassis (1929)




140. C. Maggi (1881-1961) 141. A. Boberg (1864-1924)




142. E. Ludwig Kirchner (1919) 143. P. Klee (1920)




144. Balthus (1936-1937) 145. F. Vellan (1940)





146. A. Gos (1852-1942) 147. R. Magritte (1959) 148. R. Long (1945)





149. G. Richter (1968) 150. A. Kiefer (1971) 151. O. Eliasson (2020)




152. T. Dean (2017) 153. J. Baptiste Née (2023)

Cronología de paisajistas españoles: representaciones de la montaña a través del tiempo





154. El Greco (1599-1600) 155. D. Velázquez (1635) 156. F. Goya (1786)




157. G. Pérez Villaamil (1849) 158. L. Rigalt (1852)




159. M. Barrón y Carrillo (1849) 160. E. Lucas Vázquez (1852)





161. R. Martí Alsina (1860) 162. M. Belmonte Vacas (1864)





163. C. de Haes (1876) 164. M. Rico Ortega (1858)





165. M. Fortuny y Marsal (1874) 166. A. Muñoz Degrain (1866)







167. A. de Riancho (1890-1900) 168. F. Domingo Marqués (1884) 169. J. Espina y Capo (1855)





170. J. Jiménez Fernández (1866) 171. A. Lhardy Garrigues (1877)





172. F. Pradilla y Ortiz (1882) 173. C. Sainz y Saiz (1884)





174. J. Morera y Galicia (1901) 175. M. Ramírez Ibáñez (1887)







176. A. de Beruete y Moret (1910-1911) 177. D. de Regoyos (1900) 178. N. Piñole (1900-1915)





179. J. Llimona y Bruguera (1896) 180. J. Arpa y Perea (1898)







181. O. Murguía de Castro (1898) 182. N. Raurich Petreñas (1898) 183. F. Llorens Díaz (1902)




184. S. Rusiñol y Prats (1906) 185. J. Sorolla y Bastida (1907)




186. I. Zuloaga y Zabaleta (1921) 187. P. Ruiz Picasso (1909)





188. E. Martínez Vázquez (XIX-XX) 189. J. Mir Trinxet (1908-1909) 190 M. Benedito Vives (1912)




191. H. Anglada-Camarasa (1918) 192. J. Miró i Ferrà (1919)



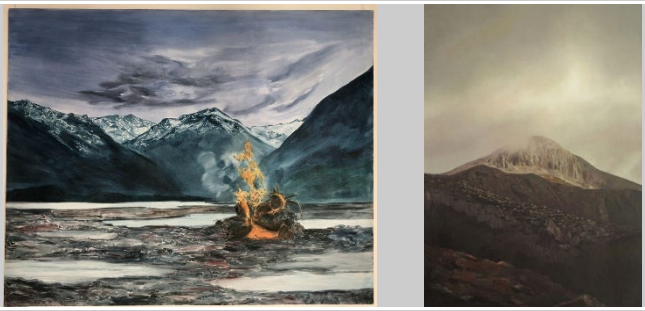

193. J. Vancells i Vieta (c. 1933) 194. S. Dalí i Domènech (1950)



195. Perejaume (2014)



196. A. Taiana (2014) 197. A. Lacalle (2020) 198. J. Sarramián (2021)



199. I. Sánchez Moreno (2024) 200. C. Megía (2024)

Maestros europeos del paisaje: cronología de la montaña en el arte

1. **Giotto di Bondone (1267–1337):** ***La huida a Egipto*** **(1305–1306).**
   Técnica: Fresco.
   Medidas: 200 × 185 cm.
   Localización: Capilla de los Scrovegni, Padua.
2. **Jan van Eyck (1390–1441):** ***La Virgen del Canciller Rolin*** **(1435).**
   Técnica: Óleo sobre tabla.
   Medidas: 66 × 62 cm.
   Localización: Museo del Louvre, París.
3. **Konrad Witz (1400–1445):** ***La pesca milagrosa*** **(1444).**
   Técnica: Temple sobre tabla.
   Medidas: 132 × 154 cm.
   Localización: Museo de Arte e Historia, Ginebra.
4. **Giovanni di Paolo (1417–1482):** ***San Juan Bautista retirándose al desierto*** **(1454).**
   Técnica: Témpera de huevo sobre madera.
   Medidas: 30,5 × 49 cm.
   Localización: The National Gallery, Londres.
5. **Andrea Mantegna (1431–1506):** ***Cristo en el Monte de los Olivos*** **(1455).**
   Técnica: Temple sobre tabla.
   Medidas: 63 × 80 cm.
   Localización: The National Gallery, Londres.
6. **Giovanni Bellini (1433–1516):** ***La oración en el huerto*** **(1459).**
   Técnica: Temple sobre tabla.
   Medidas: 81 × 127 cm.
   Localización: The National Gallery, Londres.
7. **Francesco del Cossa (1430–1477):** ***Retrato de un hombre con una sortija*** **(1475).**
   Técnica: Óleo sobre tabla.
   Medidas: 38,5 × 27,5 cm.
   Localización: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
8. **Domenico Ghirlandaio (1448–1494):** ***Retrato de una mujer*** **(1480–1485).**
   Técnica: Óleo sobre tabla.
   Medidas: 49,6 × 37,7 cm.
   Localización: Lindenau-Museum, Altenburg.
9. **Albrecht Dürer (1471–1528):** ***Autorretrato*** **(1498).**
   Técnica: Óleo sobre tabla.
   Medidas: 52 × 41 cm.
   Localización: Museo del Prado, Madrid.
10. **Michele da Verona (1470–1536/1544):** ***Coriolano persuadido por su familia para perdonar a Roma*** **(1495–1510).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 93,3 × 120 cm.
    Localización: The National Gallery, Londres.
11. **Leonardo da Vinci (1452–1519):** ***Santa Ana con la Virgen y el Niño*** **(1503).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 168 × 112 cm.
    Localización: Museo del Louvre, París.
12. **Giorgione (1477/1478–1510):** ***La tempestad*** **(1508).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 82 × 73 cm.
    Localización: Galería de la Academia, Venecia.
13. **Nicolas Reiser (1498–1512):** ***Retrato de María de Borgoña*** **(1500).**
    Técnica: Panel.
    Medidas: 79,5 × 56,3 cm.
    Localización: Kunsthistorisches Museum, Viena.

14. **Jan Mostaert (1475–1552/1553):** ***Retrato de una mujer*** **(1520).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 64,3 × 49,5 cm.
    Localización: Rijksmuseum, Ámsterdam.
15. **Quinten Massijs (1466–1530):** ***Retrato de un erudito*** **(1525–1530).**
    Técnica: Óleo sobre roble.
    Medidas: 68,8 × 53,3 cm.
    Localización: Städel Museum, Frankfurt.
16. **Joachim Patinir (1485–1524):** ***San Jerónimo en un paisaje rocoso*** **(1520).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 74 × 91 cm.
    Localización: Museo del Prado, Madrid.
17. **Herri met de Bles (1510–1567):** ***Paisaje con San Cristóbal*** **(1540).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 30 × 43 cm.
    Localización: Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam.
18. **Tiziano Vecellio (1488/1490–1576):** ***El rapto de Europa*** **(1560–1562).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 185 × 205 cm.
    Localización: Museo Isabella Stewart Gardner, Boston.
19. **Sebastián Münster (1488–1552):** ***Cosmographia*** **(1544).**
    Técnica: Grabados en madera (Variable según la edición).
    Localización: Biblioteca Pública de Boston.
20. **Johannes van Doetecum I, Lucas van Doetecum y Pieter Bruegel el Viejo:** ***Large Alpine Landscape*** **(1555–1556).**
    Técnica: Grabado.
    Medidas: 32 × 44,6 cm.
    Localización: The Met, Nueva York.
21. **Abraham Ortelius (1527–1598):** ***Theatrum Orbis Terrarum*** **(1570).**
    Técnica: Grabado en plancha de cobre sobre papel (Variable según la edición).
    Localización: Biblioteca Pública de Boston.
22. **Pieter Bruegel el Viejo (1526/1530–1569):** ***Cazadores en la nieve*** **(1565).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 170 × 162 cm.
    Localización: Museo de Historia del Arte, Viena.
23. **Kerstiaen de Keuninck (1560–1632/1633):** ***Un paisaje montañoso con una cascada*** **(1600).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 69,2 × 121,9 cm.
    Localización**:** The Met, Nueva York.
24. **Joos de Momper (1564–1635):** ***Paisaje fluvial con cacería de jabalíes*** **(1600).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 121 × 196,5 cm.
    Localización: Rijksmuseum, Ámsterdam.
25. **Frederik van Valkenborch (1566–1623):** ***Paisaje montañoso*** **(1605).**
    Técnica: Óleo sobre cobre.
    Medidas: 27 × 35 cm.
    Localización: Rijksmuseum, Ámsterdam.
26. **Roelant Savery (1576–1639):** ***Paisaje montañoso con un castillo*** **(1609).**
    Técnica: Óleo sobre tabla.
    Medidas: 45,6 × 63 cm.
    Localización: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
27. **Peter Paul Rubens (1577–1640):** ***Paisaje con Psique y Júpiter*** **(1610).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 95 × 129 cm.
    Localización: The Met, Nueva York.

28. **Claude Lorrain (1600–1682):** ***Paisaje con la Magdalena arrepentida*** **(c.1647).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 162 × 241 cm.
    Localización: Museo del Prado, Madrid.
29. **Nicolas Poussin (1594–1665):** ***Paisaje con tres hombres*** **(1645–1650).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 100 × 130 cm.
    Localización: Museo del Prado, Madrid.
30. **Jacob van Ruisdael (1628–1682):** ***Un torrente en un paisaje montañoso*** **(1665-70).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 122 × 130 cm.
    Localización: Museo del Prado, Madrid.
31. **Adam Christiaensz Pynacker (1622–1673):** ***Paisaje montañoso con cascada*** **(1660-70).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 101 × 91 cm.
    Localización: Mauritshuis, La Haya.
32. **Allaert van Everdingen (1621–1675):** ***Paisaje nórdico con un castillo en una colina*** **(1660).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 134 × 160 cm.
    Localización: Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo.
33. **Albert Cuyp (1620–1691):** ***Paisaje fluvial*** **(1655–1660).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 123 × 241 cm.
    Localización: National Gallery, Londres.
34. **Francisque Millet (1642–1679):** ***Paisaje de montaña con relámpagos*** **(1675).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 97,3 × 127,1 cm.
    Localización: National Gallery, Londres.
35. **Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733):** ***Physica Sacra, Volumen 2*** **(1732).**
    Técnica: Grabado en plancha de cobre sobre papel.
    Localización**:** Biblioteca John Carter Brown, Internet Archive.
36. **Pierre-Jacques Volaire (1729–1799):** ***La erupción del Vesubio*****,** ***una vista de Nápoles al fondo*** **(c.1776).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 70,5 × 114,6 cm.
    Localización: The Met, Nueva York.
37. **William Pars (1742–1782):** ***El glaciar del Ródano y la fuente del Ródano*** **(1770).**
    Técnica: Acuarela y tinta india.
    Medidas: 33 × 48,4 cm.
    Localización: British Museum, Londres.
38. **Johann Heinrich Wüest (1741–1821):** ***Glaciar del Ródano*** **(1772).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 126 × 100 cm.
    Localización: Kunsthaus Zürich.
39. **Caspar Wolf Thomas (1735–1798):** ***Der Untere Grindelwaldgletscher mit Lütschine und dem Mettenberg*** **(1774).**
    Técnica: Óleo sobre tela.
    Medidas: 53,5 × 81 cm.
    Localización: Kunst Museum Winterthur, Suiza.
40. **Claude Joseph Vernet (1714–1789):** ***Paisaje montañoso con tormenta*** **(1775).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 163,83 × 262,26 cm.
    Localización**:** Museum of Art, Dallas.
41. **John Robert Cozens (1752–1797):** ***El Reichembach entre Grindelwald y Oberhaslitalc*** **(1776).**

Técnica: Pluma y tinta marrón con lavado gris sobre papel.
Medidas: 23,2 × 35,5 cm.
Localización: The British Museum, Londres.

42. **John Warwick Smith (1749–1831): *Cráter del Vesubio* (1778).**
Técnica: Grafito y acuarela sobre papel.
Medidas: 24,5 × 37,9 cm.
Localización: Tate Gallery, Londres.
43. **Alexander Cozens (1717–1786): *Mountain Peaks* (1785).**
Técnica: Tinta marrón y negra sobre papel preparado de color.
Medidas: 22,9 × 30,3 cm.
Localización: The British Museum, Londres.
44. **Francis Towne (1740–1816): *La fuente del Arveiron: Mont Blanc al fondo* (1781).**
Técnica: Acuarela con pluma y tinta marrón.
Medidas: 42,5 × 31,1 cm.
Localización: Victoria and Albert Museum, Londres.
45. **Thomas Gainsborough (1727–1788): *Paisaje boscoso de tierras altas* (1783).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 120,3 × 146,6 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
46. **Marquard Wocher (1760–1830): *Grupo de escaladores atravesando un glaciar* (c. 1787–1790).**
Diseño: Serie creada para *Voyage de Mr. de Saussure à la cime du Mont-Blanc au mois d'Août MDCCLXXXVII*.
Técnica: Bodycolour sobre papel, coloreado a mano.
Medidas: 35,6 × 46,6 cm.
Localización: The British Museum, Londres.
47. **Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland (1805): *Geographie des plantes équinoxiales: Tableau physique des Andes et pays voisins* (1799-1803).**
Técnica: Grabado en cobre, coloreado a mano.
Localización: Utrecht University Library.
48. **Johann Wolfgang von Goethe / Vilquin (1749–1832): *Boceto comparativo de las altitudes del Viejo y Nuevo Mundo* (1813).**
Técnica: Grabado en cobre iluminado sobre papel.
Medidas: 34 × 37 cm.
Localización: Museo Nacional, Bogotá.
49. **Thomas Burnet (1632?–1715?): *The Sacred Theory of the Earth* (1681–1690).**
Descripción: Representación del Diluvio Universal según Burnet. Grabado en cobre.
Localización: Digitalizado y disponible en Archive.org.
50. **Horace-Bénédict de Saussure y Marc-Théodore Bourrit (1779): *Circular view of the mountains from the summit of the Buet*.**
Diseño: Ilustración incluida en *Voyages dans les Alpes*.
Localización: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
51. **Franz Schrader (1844–1924): *Tour d'horizon desde el Pic de Malibierne* (1878).**
Publicación: *Boletín Pirenaico*, n.º 115, enero-febrero de 1913.
52. **Joseph Bidauld (1758–1846):** *Lago Fucino y las montañas abruzas* (1789).
Técnica: Óleo sobre papel colocado sobre lienzo.
Medidas: 25,4 × 48,3 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
53. **Johann Georg von Dillis (1759–1841): *Escena del bosque con arroyo de montaña* (1790).**
Técnica: Pluma y sepia marrón sobre grafito.
Medidas: 21,4 x 19 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
54. **William Gilpin (1724–1804): *Paisaje* (1 de febrero de 1794).**
Técnica: Aguatinta, aguafuerte y lavados de color.
Medidas: 17,6 × 26,1 cm.
Localización: Real Academia de las Artes, Londres.

55. **Thomas Girtin (1775–1802):** ***Cerca de Beddgelert, Gales del Norte*** **(1798).**
    Técnica: Acuarela sobre papel.
    Medidas: 29 × 43,2 cm.
    Localización: The British Museum, Londres.
56. **Joseph Mallord William Turner (1775–1851):** ***Glaciar y fuente del Arveiron, subiendo por el Mer de Glace, Chamonix*** **(1802–1803).**
    Técnica: Lápiz y acuarela.
    Medidas: 68,5 × 101,5 cm.
    Localización: Yale Center for British Art, New Haven.
57. **Philippe Jacques de Loutherbourg (1740–1812):** ***Una avalancha en los Alpes*** **(1803).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 109,9 × 160 cm.
    Localización: Tate Gallery, Londres.
58. **William Havell (1782–1857):** ***El valle de Nant Francon, Gales del Norte*** **(1804).**
    Técnica: Acuarela.
    Medidas: 47,2 × 7,8 cm.
    Localización: Colección privada.
59. **John Varley (1778–1842):** ***Snowdon desde Moel Hebog*** **(1805).**
    Técnica: Acuarela.
    Medidas: 54 × 79,4 cm.
    Localización: Colección privada.
60. **John Constable (1776–1837):** ***Vista en Langdale*** **(1806).**
    Técnica: Lápiz y lavado gris.
    Medidas: 34,4 × 48,6 cm.
    Localización: Victoria and Albert Museum, Londres.
61. **Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819):** ***Estudio del cielo en el Quirinal*** **(1817).**
    Técnica: Óleo sobre papel pegado sobre cartón.
    Medidas: 26,8 × 38,1 cm.
    Localización: Museo del Louvre, París.
62. **George Chinnery (1774–1852):** ***Ganado descansando en un paisaje montañoso, Bengala*** **(1808–1812).**
    Técnica: Acuarela sobre grafito con gouache y goma de mascar.
    Medidas: 12,4 × 20,2 cm.
    Localización: The Met, Nueva York.
63. **Cornelius Varley (1781–1873):** ***Paisaje montañoso, Irlanda*** **(1809).**
    Técnica: Acuarela.
    Medidas: 19 × 25,6 cm.
    Localización: Galería de Arte Whitworth, Universidad de Mánchester.
64. **Jean-Antoine Linck (1766–1843):** ***La fuente del Arveyron, Chamonix*****.**
    Técnica: Grabado con reflejos de acuarela sobre papel vitela.
    Medidas: No especificadas.
    Localización: Museo Alpino de Chamonix. Francia.
65. **Johann Ludwig Bleule (1792–1850):** ***La cueva del Arveyron*****.**
    Técnica: Dibujo en grafito con gouache y goma arábiga sobre papel vitela.
    Medidas: No especificadas.
    Localización: Museo Alpino de Chamonix. Francia.
66. **Samuel Birmann (1793–1847):** ***La fuente del Arveyron*** **(1826).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 30 × 40 cm.
    Localización: Museo Alpino de Chamonix. Francia.
67. **Joseph Anton Koch (1768–1839):** ***Cascada de Schmadribach*** **(1821–1822).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.
    Medidas: 131,8 × 110 cm.
    Localización: Neue Pinakothek, Múnich.
68. **Caspar David Friedrich (1774–1840):** ***El Watzmann*** **(1824–1825).**
    Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 135 × 170 cm.
Localización: Alte Nationalgalerie, Berlín.

69. **Carl Gustav Carus (1789–1869):** ***El Monumento a Goethe*** **(1832).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 72 × 54 cm.
Localización: Kunsthalle, Hamburgo.
70. **Francis Danby (1793–1861):** ***El Upas o árbol venenoso en la isla de Java*** **(1820).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 162 × 235 cm.
Localización: Victoria and Albert Museum, Londres.
71. **Heinrich Reinhold (1788–1825):** ***Vista de San Vito con Monte Guadagnolo en la distancia*** **(1822).**
Técnica: Óleo y grafito sobre papel, colocado sobre lienzo.
Medidas: 14 × 25 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
72. **Johann Joachim Faber (1778–1840):** ***Paisaje en Olevano Romano*** **(1825).**
Técnica: Óleo sobre papel, colocado sobre cartón.
Medidas: 20,6 × 33,7 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
73. **Achille-Etna Michallon (1796–1822):** ***Lago y montañas*** **(1821).**
Técnica: Óleo sobre papel pegado sobre lienzo.
Medidas: 16 × 30 cm.
Localización: Museo del Louvre, París.
74. **John Sell Cotman (1782–1842):** ***Domfront*** **(1823).**
Técnica: Lápiz y acuarela con tinta marrón.
Medidas: 29,5 × 41,6 cm.
Localización: Courtauld Institute Galleries, Londres.
75. **John Linnell (1792–1882):** ***Dovedale*** **(1814).**
Técnica: Lápiz y acuarela.
Medidas: 32,3 × 52,8 cm.
Localización: Martyn Gregory Gallery.
76. **Wolfgang Adam Töpffer (1766–1847):** *Posada rural cerca de Ginebra con Mont-Blanc al fondo* (1805).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 31 × 40,8 cm.
Localización**:** Museo del Louvre, París.
77. **Samuel Jackson (1794–1869):** ***Cazadores descansando después de la persecución*** **(1827).**
Técnica: Acuarela y bodycolour con raspado.
Medidas: 57,7 × 85 cm.
Localización: Bristol City Museums and Art Gallery.
78. **Maximilien de Meuron (1785–1868):** ***La gran Eiger vista desde la Wengernalp*** **(1823).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 51,1 × 40,3 cm.
Localización: Musée d'Art et d'Histoire, Ville de Neuchâtel.
79. **George Fennel Robson (1788–1833):** ***Tryfan, Caernarvonshire*** **(1827).**
Técnica: Acuarela y bodycolour con goma arábiga y raspado.
Medidas: 46,4 × 76 cm.
Localización: Yale Center for British Art, New Haven.
80. **Auguste-Xavier Leprince (1799–1826):** ***Paso del Susten (cantón de Uri), Suiza*** **(1824).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 103,5 × 123,2 cm.
Localización: Museo del Louvre, París.
81. **Fritz Petzholdt (1805–1838):** ***Paisaje alemán con vistas hacia un amplio valle*** **(1829–1830).**

Técnica: Óleo sobre papel, colocado sobre lienzo.
Medidas: 14,8 × 26 cm.
Localización: The Met, Nueva York.

82. **Camille Corot (1796–1875):** ***Paisaje montañoso*** **(1840).**
Técnica: Óleo sobre papel, colocado sobre lienzo.
Medidas: 21 × 40,6 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
83. **Eugène-Joseph Verboeckhoven (1798–1881):** ***Paisaje montañoso con puente*****.**
Técnica: Óleo sobre papel, colocado sobre lienzo.
Medidas: 57,2 × 46,4 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
84. **Thomas Cole (1801–1848):** ***Una vista cerca de Tivoli (Mañana)*** **(1832).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 37,5 × 58,7 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
85. **Alexandre Calame (1810–1864):** ***Paisaje de montaña, Valais, Suiza*** **(1838–1840).**
Técnica: Óleo sobre cartón.
Medidas: 22,2 × 27,6 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
86. **Thomas Fearnley (1802–1842):** ***Gudvangen*** **(1839).**
Técnica: Óleo sobre papel, colocado sobre madera.
Medidas: 18 × 28 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
87. **Carl Rottmann (1797–1850):** ***Esparta con los Taygetos*** **(1840–1841).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 161,9 × 205,8 cm.
Localización: Neue Pinakothek, Múnich.
88. **François Diday (1802–1877):** ***Rosenlaui*** **(1841).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 103 × 129 cm.
Localización: Colección privada, Zúrich.
89. **Johann Christian Dahl (1788–1857):** ***Vista sobre Hallingdl*** **(1844).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 24,1 × 36,5 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
90. **Vilhelm Petersen (1812–1880):** ***Montañas y cielo*** **(1850).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 15,2 × 26 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
91. **Gilles-François-Joseph Closson (1796–1853):** ***Paisaje de montaña*****.**
Técnica: Óleo y grafito sobre papel, colocado sobre lienzo.
Medidas: 19,1 × 29,2 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
92. **Edward Lear (1812–1888):** ***Catania y el Monte Etna*** **(1847).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 31,1 × 48,3 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
93. **David Cox (1783–1859):** ***Una impresión: La cresta de una montaña*** **(1853).**
Técnica: Tiza negra y acuarela.
Medidas: 27 × 38 cm.
Localización: Birmingham Museums and Art Gallery.
94. **Paul Huet (1803–1869):** ***Vista a la montaña en Oisans (Isère)*** **(1858).**
Técnica: Acuarela.
Medidas: 17,5 × 25,7 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
95. **Thomas Ender (1793–1875):** ***Paisaje de río boscoso en los Alpes*** **(1850–1870).**
Técnica: Acuarela, gouache y grafito.

Medidas: 31 × 47,8 cm.
Localización: Museo Getty, Los Ángeles, California.

96. **Julius Lange (1817–1878):** ***Vista tomada desde las montañas de Baviera, en las cercanías de Berchtesgaden*** **(1854).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 119 × 158 cm.
Localización: Galería de Arte Moderno, Milán.
97. **Andreas Achenbach (1815–1910):** ***Montañas nórdicas en invierno (paisaje rocoso)*** **(1838).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 167 × 228 cm.
Localización: Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund.
98. **Théodore Rousseau (1812–1867):** ***La llanura frente a los Pirineos*** **(1844).**
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 2,35 × 2,75 cm.
Localización: Museo del Louvre, París.
99. **François-Louis Français (1814–1897):** ***Mont Blanc, visto desde Saint-Cergues*** **(1869).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 128 × 162 cm.
Localización: Museo de Orsay, París.
100. **Wilhelm Bendz (1804–1832):** ***Paisaje de montaña*** **(c. 1831).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 28,4 × 33,9 cm.
Localización: Den Hirschsprungske Samling, Copenhague.
101. **John Brett (1831–1902):** ***Val d'Aosta*** **(1858).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 87,6 × 68 cm.
Localización: Colección privada.
102. **John Everett Millais (1829–1896):** ***Una escena montañosa, Escocia*** **(1854).**
Técnica: Acuarela.
Medidas: 12,1 × 19,5 cm.
Localización: Galería de Arte Whitworth, Universidad de Mánchester.
103. **John Ruskin (1819–1900):** ***Fragmento de los Alpes*** **(1854–1856).**
Técnica: Acuarela y gouache sobre lápiz en papel.
Medidas: 33,5 × 49,3 cm.
Localización: Harvard Art Museum, Cambridge.
104. **Alfred William Hunt (1830–1896):** ***Snowdon, después de una tormenta de granizo en abril*** **(1857).**
Técnica: Acuarela.
Medidas: 34 × 50 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
105. **Julius Schrader (1815–1900):** ***Barón Alexander von Humboldt (1769–1859)*** **(1859).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 158,8 × 138,1 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
106. **William Dyce (1806–1864):** ***Tryfan, Snowdonia*** **(1860).**
Técnica: Acuarela.
Medidas: 22,8 × 34,9 cm.
Localización: Ashmolean Museum, Oxford.
107. **John William Inchbold (1830–1888):** ***El lago de Lucerna: Mont Pilatus en la distancia*** **(1857).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 35,5 × 48,8 cm.
Localización: Victoria and Albert Museum, Londres.

108. **John Singer Sargent (1856–1925):** *Montaña (de Suiza Sketchbook)* (1869).
Técnica: Dibujo y acuarela.
Localización: The Met, Nueva York.
109. **Myles Birket Foster (1825–1899):** ***Highland Scene cerca de Dalmally*** **(1885).**
Técnica: Acuarela y bodycolour con raspado.
Medidas: 73,7 × 124,5 cm.
Localización: Colección privada, cortesía de Peter Nahum, Londres.
110. **Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879):** ***Mont Blanc visto desde el macizo, Les Aiguilles Rouges*** **(1874).**
Técnica: Acuarela con gouache sobre trazas de grafito en papel tejido azul-gris.
Medidas: 29 × 66,4 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
111. **Narcisse Díaz de la Peña (1807–1876):** ***Los Pirineos*****.**
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 205 × 260 cm.
Localización: Museo del Louvre, París.
112. **Lorenzo Delleani (1840–1908):** ***Primavera en alta montaña*** **(1905).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 120 × 149,9 cm.
Localización: Colección privada.
113. **Giuseppe De Nittis (1846–1884):** ***En las laderas del Vesubio*** **(1872).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 13 × 17,5 cm.
Localización: Galería de Arte Moderna, Milán.
114. **Albert Bierstadt (1830–1902):** ***Amanecer en el Cervino*** **(1875).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 148,6 × 108,3 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
115. **Gabriel Loppé (1825–1913):** ***La sombra del Mont Blanc al atardecer del 6 de agosto de 1873*****.**
Técnica: Óleo sobre cartón.
Medidas: 30 × 40 cm.
Localización: Colección privada.
116. **Gustave Courbet (1819–1877):** ***Río y Rocas*** **(1873–1877).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 49,8 × 60,6 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
117. **Gustave Doré (1832–1883):** ***El Circo de Gavarnie*** **(1882).**
Técnica: Acuarela sobre papel.
Medidas: 73 × 88 cm.
Localización: Museo Ashmolean, Universidad de Oxford.
118. **Giovanni Segantini (1858–1899):** ***Il castigo delle lussuriose*** **(1891).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 99 × 172,8 cm.
Localización: Walker Art Gallery, Liverpool.
119. **Georg Hermann Engelhardt (1855–1943):** ***Paisaje montañoso*** **(1886 [?]).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 85,5 × 122,5 cm.
Localización: Colección privada.
120. **Claude Monet (1840–1926):** ***El Valle de la Nervia*** **(1884).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 66 × 81,3 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
121. **Guglielmo Ciardi (1842–1917):** ***Lago Weissenfels*** **(1891).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 37 × 57 cm.
Localización: Museo de Orsay, París.

122. **Georg Anton Rasmussen (1842–1914):** ***Fiordo en Noruega*** **(1891).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 76 × 125 cm.
Localización: Museo del Hermitage, San Petersburgo.
123. **Edgar Degas (1834–1917):** ***Paisaje*** **(1892).**
Técnica: Monotipo en colores óleo, realzado con pastel.
Medidas: 25,4 x 34 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
124. **Luigi Arbarello (1860–1923):** ***Gran Paradiso, Nubes, Glaciar de la Tribulación*** **(1895).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 92 × 138 cm.
Localización: Museo Nacional de Montaña - CAI, Turín.
125. **Ferdinand Hodler (1853–1918):** ***La Pointe d'Andey, vallée de l'Arve (Alta Saboya)*** **(1909).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 67,5 × 90,5 cm.
Localización: Museo de Orsay, París.
126. **Paul Cézanne (1839–**1906): *Mont Sainte-Victoire* (1902–1906).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 57,2 × 97,2 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
127. **Giovanni Giacometti (1868–1933):** ***Vue de Capolago*** **(1907).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 51,5 × 60 cm.
Localización: Museo de Orsay, París.
128. **John Marin (1870–1953):** ***Kufstein, Tirol austríaco*** **(1910).**
Técnica: Acuarela sobre papel.
Medidas: 47,3 × 39,4 cm.
Localización: The Met, Nueva York.
129. **Edward Whymper (1840–1911):** ***Matterhorn desde Riffelberg*** **(1896**).
Técnica: Ilustración grabada en *Scrambles Among the Alps*.
Localización: Publicación, p. 255.
130. **Clinton Thomas Dent (1850–1912):** ***Elementos físicos de la alta montaña alpina*** **(1900).**
Técnica: Texto ilustrado (grabados y diagramas).
Localización: Publicado como manual de instrucción para escaladores, centrado en los aspectos físicos y científicos de la alta montaña alpina.
131. **Ernst Platz (1867–1940):** ***Kaltwasserkarspitze Karwendel*** **(1912).**
Técnica: Litografía.
Medidas: 74 × 54 cm.
Localización: Colección privada.
132. **Alessio Nebbia (1896–1975):** ***Cervino, Glaciares, Alpes Occidentales, Lagos, Nieve*** **(1950–1970).**
Técnica: Pintura al óleo sobre tabla.
Medidas: 80 × 200 cm.
Localización: Museo Nacional de Montaña - CAI, Turín.
133. **Emilio Longoni (1859–1932):** ***Primavera in alta montagna*** **(1912).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 66 × 98 cm.
Localización: Gallerie d'Italia, Milán.
134. **Félix Vallotton (1865–1925):** ***Paisaje de los alrededores de Perugia*** **(1913).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 44,3 × 63,5 cm.
Localización: Museo de Orsay, París.
135. **Ettore Mattirolo (1853–1923):** ***Veduta alpina*** **(1914).**
Técnica: Óleo sobre tela.

Medidas: 30 × 48 cm.
Localización: Museo Nacional de Montaña - CAI, Turín.

136. **Carlo Cressini (1864–1938):** ***Tramonto sereno (Foscagno - Valtellina)*** **(1920–1925).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 91 × 130 cm.
Localización: Gallerie d'Italia, Milán.

137. **Edward Theodore Compton (1849–1921):** ***Vista de la Marmolada desde Piz Boè*** **(1917).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 52 × 90,5 cm.
Localización: Colección privada.

138. **Edward Harrison Compton (1881–1960):** ***El Rohntal en el Karwendel en invierno*** **(1917).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 86 × 130 cm.
Localización: Gailer Fine Art, Chiemsee.

139. **Giuseppe Grassis (1870–1949):** ***Hielo, Mont Blanc, Diente de Gigante*** **(1929).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 106 × 141 cm.
Localización: Museo Nacional de Montaña - CAI, Turín.

140. **Cesare Maggi (1881–1961):** ***Il Monviso*****.**
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 50 × 60 cm.
Localización: Colección privada.

141. **Anna Boberg (1864–1924):** ***La cala misteriosa*****.**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 75,5 × 95,5 cm.
Localización: Museo de Orsay, París.

142. **Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938):** ***Composición de Montañas*** **(1919).**
Técnica: Xilografía en color.
Medidas: 41 × 66,4 cm.
Localización: The Met, Nueva York.

143. **Paul Klee (1879–1940):** ***Composición*** **(1920).**
Técnica: Óleo, gouache y tinta sobre papel montado sobre cartón.
Medidas: 47,9 × 62,9 cm.
Localización: The Met, Nueva York.

144. **Balthus (1908–2001):** ***La montaña*** **(1936–1937).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 248,9 × 365,8 cm.
Localización: The Met, Nueva York.

145. **Felice Vellan (1889–1976):** ***Nieve, casas, montañas*** **(1940).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 90 × 100 cm.
Localización: Museo Nacional de Montaña - CAI, Turín.

146. **Albert Gos (1852–1942):** ***El Breithorn visto desde Zermatt: Retorno de coloraciones después de la puesta del sol*****.**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 38 × 55 cm.
Localización: Museo de Orsay, París.

147. **René Magritte (1898–1967):** ***El castillo de los Pirineos (Le Château des Pyrénées)*** **(1959).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 200 × 145 cm.
Localización: Museo de Israel, Jerusalén.

148. **Richard Long (1945):** ***A Line in the Himalayas*** **(1975).**
Técnica: Impresión digital sobre papel montado en aluminio.

Medidas: 86 x 128,4 cm.
Localización: Colección de la Tate, Londres

149. **Gerhard Richter (1932): *Himalaya* (1968).**
Técnica**:** Óleo sobre lienzo.
Medidas**:** 200 × 160 cm.
Localización**:** Colección particular.

150. **Anselm Kiefer (1945): *On Every Mountain Peak There Is Peace* (1971).**
Técnica: Acuarela y gouache sobre papel.
Medidas: 31,8 × 47,9 cm.
Localización: The Met, Nueva York.

151. **Olafur Eliasson (1967): *Colour Experiment No. 108* (2020**).
Técnica: Acrílico sobre lienzo.
Medidas: Diámetro: 125 cm.
Localización: Documentado en olafureliasson.net.

152. **Tacita Dean (1965): *The Montafon Letter* (2017).**
Técnica**:** Tiza sobre 9 paneles.
Medidas**:** 366 × 732 cm.
Localización**:** Instalación en planta baja, Kunsthaus Bregen.

153. **Jean-Baptiste Née (1986): Alpes, Suiza. *Valle (II)* (2023).**
Técnica**:** Óleo sobre lienzo.
Medidas**:** 81 × 100 cm.
Localización**:** https://jbnee.com/

Cronología de paisajistas españoles: representaciones de la montaña a través del tiempo

154. **Doménikos Theotokópoulos, "El Greco" (1541–1614): *Vista de Toledo* (1599–1600).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 121,3 × 108,6 cm.
Localización: The Met, Nueva York.

155. **Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660): *El príncipe Baltasar Carlos a caballo* (1635).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 209 × 173 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

156. **Francisco José de Goya y Lucientes (1746–1828): *La nevada o El Invierno* (1786).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 275 × 293 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

157. **Genaro Pérez Villaamil (1807–1854): *Vista del Castillo de Gaucín (Málaga)* (1849).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 148 × 224 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

158. **Luis Rigalt y Farriols (1814–1897): *Paisaje de Montserrat desde la Roca Dreta* (1852).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 62 × 98,5 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

159. **Manuel Barrón y Carrillo (1814–1884): *Contrabandistas en la Serranía de Ronda* (1849).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 91 × 124 cm.
Localización: Museo del Romanticismo, Madrid.

160. **Eugenio Lucas Velázquez (1817–1870): *Paisaje* (1852).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 119,4 × 168,8 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

161. **Ramón Martí Alsina (1826–1894):** ***Paisaje de Cataluña*** **(1860).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 101 × 174 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

162. **Mariano Belmonte Vacas (1828–1864):** ***Cueva de las Palomas (Valencia)*** **(1864).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 95 × 120 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

163. **Carlos de Haes (1829–1898):** ***La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*** **(1876).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 168 × 123 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

164. **Martín Rico (1833–1908):** ***Un paisaje del Guadarrama*** **(1858).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 69 × 100 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

165. **Mariano Fortuny y Marsal (1838–1874):** ***Paisaje napolitano*** **(1874**).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 28,7 × 44,2 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

166. **Antonio Muñoz Degrain (1840–1924):** ***Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*** **(1866**).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 200 × 300 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

167. **Agustín de Riancho Gómez de la Mora (1841–1929):** ***Paisaje*** **(1890–1900**).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 75 × 125 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

168. **Francisco Domingo Marqués (1842–1920):** ***Gran paisaje (Aragón)*** **(1884).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 300 × 232 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

169. **Juan Espina y Capo (1848–1933):** ***Después de la tempestad*** **(1885).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 130 × 70 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

170. **José Jiménez Fernández (1846–1873):** ***Paisaje de Valdemaqueda*** **(1866).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 61 × 90 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

171. **Lhardy Garrigues (1848–1918):** ***Pirineos (Paisaje)*** **(1877).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 114 × 172 cm.
Localización: Museo del Prado (Depósito en otra institución).

172. **Francisco Pradilla y Ortiz (1848–1921):** ***La rendición de Granada*** **(1882).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 330 × 550 cm.
Localización: Palacio del Senado, Madrid.

173. **Casimiro Sainz y Saiz (1853–1898):** ***Alrededores de un convento*** **(1884).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 35,6 × 55,5 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

174. **Jaime Morera y Galicia (1854–1927):** ***Puerto de la Morcuera (Guadarrama)*** **(1901).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 64 × 102 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

175. **Manuel Ramírez Ibáñez (1856–1925):** ***Paisaje*** **(1887).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 50,5 × 97,5 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

176. **Aureliano de Beruete y Moret (1845–1912):** ***Paisaje del Pardo*** **(1910–1911).**
Técnica: Óleo sobre cartón montado sobre tabla.
Medidas: 30 × 38,4 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

177. **Darío de Regoyos y Valdés (1857–1913):** ***El pino de Béjar*** **(1900).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 54,5 × 35 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

178. **Nicanor Piñole Rodríguez (1878–1978):** ***Paisaje*** **(c. 1900–1915).**
Técnica: Óleo sobre cartón.
Medidas: 34,5 × 44 cm.
Localización: Colección privada.

179 **Juan Llimona y Bruguera (1860–1926):** ***Volviendo del trozo*** **(1896).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 174 × 248 cm.
Localización: Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

180 **José Arpa y Perea (1858–1952):** ***Iztaccíhuatl Mountain, México*** **(c. 1898).**
Técnica: Gouache y témpera sobre papel.
Medidas: 10,2 × 15,2 cm.
Localización: Colección privada.

181. **Ovidio Murguía de Castro (1871–1900):** ***Guadarrama*** **(1898).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 111 x 83 cm.
Localización: Museo de Bellas Artes de La Coruña.

182. **Nicolás Raurich Petreñas (1871–1945):** ***Lagunas Pontinas o "Fangal"*** **(c. 1898).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 150 × 200 cm.
Localización: Colección privada.

183. **Francisco Llorens Díaz (1874–1948):** ***Paisaje de montaña*** **(1902).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 134 × 151 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

184. **Santiago Rusiñol y Prats (1861–1931):** ***Capvespre*** **(1906).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 102 × 127 cm.
Localización: Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

185 **Joaquín Sorolla y Bastida (1863–1923):** ***El Guadarrama desde La Angorilla*** **(1907).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 92 × 63 cm.
Localización: Museo Sorolla, Madrid.

186. **Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870–1945):** ***Montañas de Calatayud*** **(1921).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 91,4 × 124,5 cm.
Localización: The Met, Nueva York.

187. **Pablo Ruiz Picasso (1881–1973):** ***Paysage, Horta de Ebro*** **(1909).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 52,7 × 63,5 cm.
Localización: Denver Art Museum.

188. **Eduardo Martínez Vázquez (1886–1971):** ***Paisaje de Gredos*** **(XIX–XX).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 53,7 × 64,7 cm.
Localización: Museo del Prado, Madrid.

189. **Joaquín Mir Trinxet (1873–1940): *El camino de la cueva* (1908–1909).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 134,5 × 117 cm.
Localización: Museo de Montserrat.

190. **Manuel Benedito Vives (1875–1963): *Paisaje de Sierra Morena* (1912).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 48,5 × 65 cm.
Localización: Fundación Manuel Benedito, Madrid.

191. **Hermenegildo Anglada-Camarasa (1871–1959): *Los almeces de Bóquer* (1918**).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 137,5 × 213 cm.
Localización: Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

192. **Joan Miró i Ferrà (1893–1983): *Viñas y Olivos, Tarragona* (1919).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 72,7 × 89,9 cm.
Localización: Colección Jacques y Natasha Gelman, The Met, Nueva York.

193. **Joaquín Vancells i Vieta (1866–1942): *Montserrat* (c. 1933).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 105 × 120,5 cm.
Localización: Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

194. **Salvador Dalí i Domènech (1904–1989): *Paisaje (Boceto para la escenografía de Don Juan Tenorio)* (1950).**
Técnica: Gouache sobre cartulina.
Medidas: 38 × 52 cm.
Localización: Museo Reina Sofía, Madrid.

195. **Perejaume (1957): *Muntanyes 1, 2, 3* (2014).**
Técnica: Técnica mixta sobre papel (tríptico).
Medidas: 50 × 210 cm.
Localización: Galería Joan Prats, Barcelona.

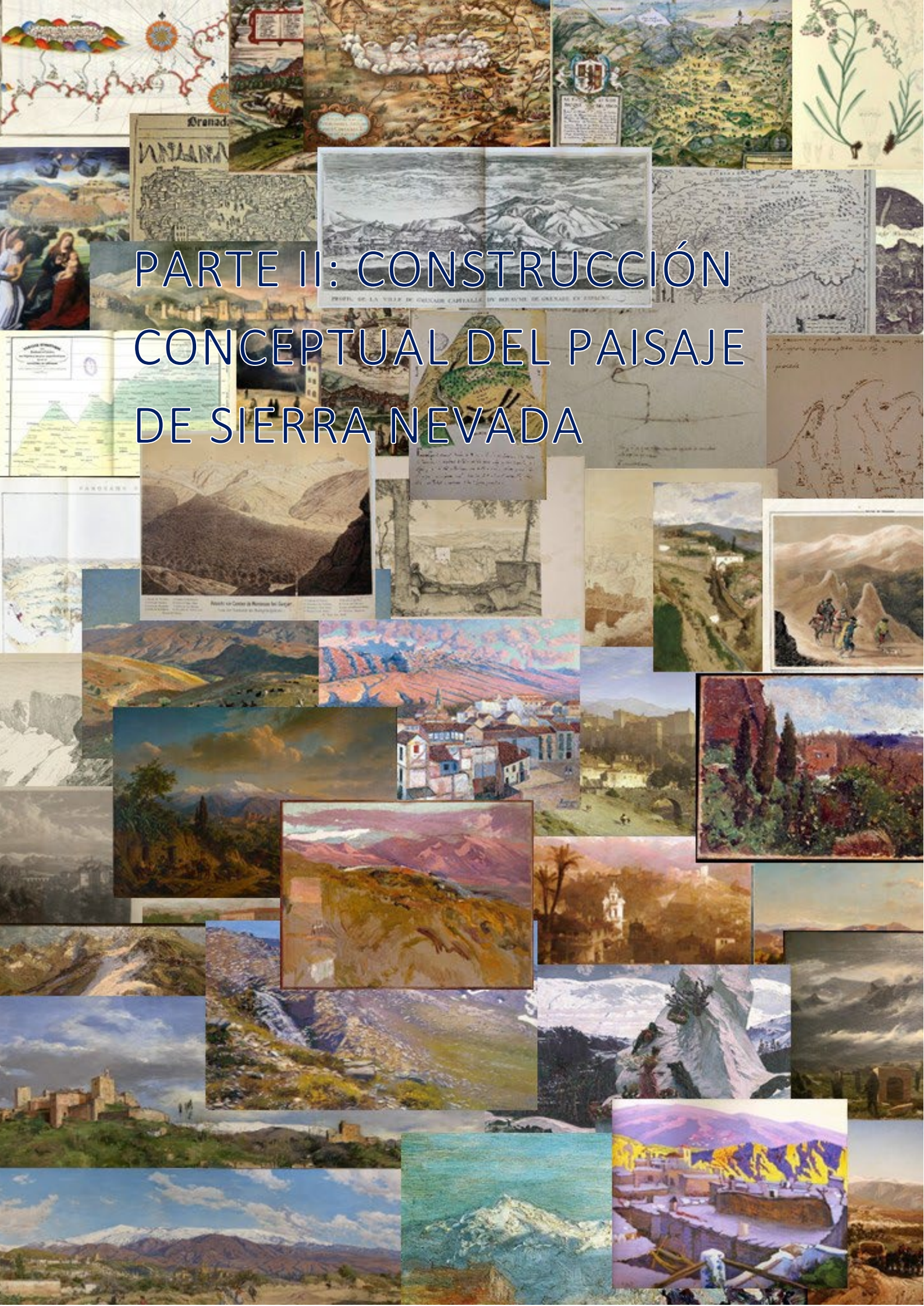
196. **Alessandro Taiana (1967): *Laguna Grande de Peñalara – Deshielo* (2014).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 89 × 130 cm.
Localización: Colección privada.

197. **Abraham Lacalle (1962): *Base* (2020).**
Técnica: Acuarela sobre papel.
Medidas: 35 × 48,5 cm.
Localización: Colección privada.

198. **Julio Sarramián (1981): *Glitchland 13* (2021).**
Técnica: Óleo sobre lino.
Medidas: 190 × 140 cm.
Localización: https://www.juliosarramian.com/.

199. **Irene Sánchez Moreno (1983): *Lodazal* (2024).**
Técnica**:** Óleo sobre lienzo.
Medidas**:** 130 × 162 cm.
Fuente**:** https://ruizlinares.com/irene-sanchez-moreno/

200. **Cristina Megía (1977): *De carne y piedra*, *Majalijar* (2024).**
Técnica**:** Óleo sobre lino.
Medidas**:** 35 × 27 cm.
Fuente**:** https://www.cristinamegia.com/de-carne-y-piedra/



PARTE II: CONSTRUCCIÓN CONCEPTUAL DEL PAISAJE DE SIERRA NEVADA



Capítulo IV

Sierra Nevada a través de las imágenes: representaciones artísticas y científicas hasta 1800

La transformación de Sierra Nevada en el imaginario artístico y cartográfico

Introducción

Desde la época romántica, Granada y su entorno, con Sierra Nevada como protagonista destacado, han captado la atención de numerosos artistas, consolidándose como uno de los temas pictóricos más recurrentes en los últimos dos siglos. Las representaciones gráficas y pictóricas de esta sierra no solo reflejan intereses históricos y personales, sino que también trascienden su dimensión documental para convertirse en expresiones subjetivas, artísticas y culturales de cada época. Estas imágenes no solo registran el pasado, sino que también ofrecen una perspectiva del proceso creativo que las define, integrando historia, estética y sensibilidad artística (Titos Martínez: 2003a; Gámiz Gordo: 2008; Cornejo Nieto: 2015; Titos Martínez y Piñar Samos: 1995; 2009; 2024).

La iconografía de Granada, con Sierra Nevada al fondo, tiene su origen en el siglo XVI, cuando las perspectivas gráficas comenzaron a incluir la ciudad, la Vega y su entorno adyacente. En los siglos siguientes, la proliferación de litografías, acuarelas y pinturas, así como la llegada de la fotografía, transformaron la forma de representar el paisaje granadino, logrando niveles inéditos de precisión y detalle (Gámiz Gordo, 2008: 9-10). Sin embargo, el estudio de estas representaciones ha sido desigual: algunas han recibido notable atención académica, mientras que otras apenas han sido documentadas. Este trabajo busca equilibrar estas aproximaciones, analizando las representaciones de Sierra Nevada desde las Bellas Artes, particularmente en el contexto de la pintura de paisaje de montaña, y ofreciendo un marco para futuras investigaciones que amplíen este enfoque inicial.

Este tema propone una reflexión teórica sobre Sierra Nevada como un enclave único, rastreando su representación visual desde las primeras descripciones islámicas hasta el siglo XIX. Las imágenes de la sierra trascienden el valor puramente visual al revelar tradiciones, modos de vida y una identidad cultural compartida, donde arquitectura y naturaleza convergen en un plano simbólico. En este sentido, el análisis no se limita a la descripción formal de estas obras, sino que explora cómo la singularidad de Sierra Nevada se configura como un paisaje simbólico, cargado de un espíritu particular que impregna su representación a lo largo de la historia (Titos Martínez y Piñar Samos: 2009).

El capítulo también examina los primeros registros gráficos posteriores a 1492, momento en que Granada, como parte de la España cristiana, adquirió un perfil paisajístico definido. Estas representaciones, iniciadas por figuras como Jan van Eyck y Petrus Christus II, no solo documentan la transición histórica, sino que también anticipan una tradición visual que evolucionaría significativamente en los siglos posteriores. Obras como *La Crucifixión* (c. 1436-38) de Van Eyck y *La Virgen de Granada* (c. 1500) de Petrus Christus II destacan por incluir a Sierra Nevada como un elemento integral del paisaje granadino, otorgándole un lugar protagónico en la historia visual europea (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 19-20).

Finalmente, este bloque explora cómo la cartografía y el arte del siglo XV comenzaron a configurar una nueva forma de representación visual que integraba ciudades y paisajes en composiciones idealizadas. Desde los portulanos medievales hasta los mapas del Renacimiento y el Barroco, la representación de Sierra Nevada no solo respondió a necesidades prácticas, sino que también contribuyó a construir su valor simbólico como una interacción entre el ser humano y la naturaleza. Este análisis busca renovar el interés académico en la sierra como un objeto de estudio histórico-artístico, ofreciendo nuevas perspectivas sobre la riqueza cultural, natural y simbólica de este paisaje.

Representaciones cartográficas y literarias de Sierra Nevada: transformaciones intelectuales y culturales desde la Edad Antigua hasta el Renacimiento

Al iniciar nuestro recorrido por las representaciones cartográficas de Sierra Nevada, observamos que, aunque existen importantes piezas anteriores a 1492 con referencias gráficas o simbólicas a la ciudad de Granada y su territorio, la imagen visual de Granada y, por ende, de Sierra Nevada, es un producto casi exclusivo de la cultura moderna. Las imágenes anteriores a la conquista cristiana son prácticamente inexistentes. En la Edad Antigua, las descripciones geográficas del entorno granadino se encuentran en las obras de autores clásicos como Estrabón y Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia*, así como en algunas versiones de los mapas que ilustraban la *Geografía* de Tolomeo. Las visiones más antiguas de la península ibérica y sus costas se hallan en los llamados periplos del siglo V a.C., los cuales describen el litoral andaluz mediterráneo, articulado entre hitos y montañas como Sierra Nevada (Calatrava y Ruiz, 2005: 21; Gámiz Gordo, 2008: 15).

Desde sus orígenes, Granada ha estado ligada al encuentro entre Sierra Nevada y la Vega, entre las colinas de San Cristóbal, de la Alcazaba Cadima y la Sabika (Alhambra). En cuanto a la Edad Media cristiana, el nivel científico estuvo muy por debajo del mundo islámico. Durante esta época, ni la geografía ni las descripciones de viajes perseguían la representación detallada del territorio. Al igual que de la Granada romana, carecemos de cualquier tipo de imagen de la ciudad visigoda y de los primeros tiempos de la Granada islámica. Sin embargo, en los siglos inmediatamente posteriores, disponemos de numerosas menciones o descripciones escritas, fruto de la elevada cultura geográfico-científica del islam, provenientes de geógrafos y viajeros (Calatrava y Ruiz, 2005: 22-23; Gámiz Gordo, 2008: 16).

Los conquistadores árabes, motivados por la necesidad de conocer y controlar diversos territorios de al-Andalus, promovieron la creación de guías o descripciones geográficas, en ocasiones acompañadas de mapas. Los cartógrafos árabes heredaron conocimientos de la Antigüedad, y la geografía fue tratada magistralmente por diversos intelectuales. Destacan los relatos de viajeros y geógrafos árabes por su gran valor documental. El cronista cordobés Ahmad al-Razi (888-955) redactó la primera geografía conocida sobre al-Andalus (reconstruida por Levi-Provençal en 1953), exaltando su fertilidad y excelente clima, con Córdoba como símbolo del esplendor del Califato. Su obra se centra en la división territorial en coras, descritas con una metodología unitaria que incluye límites, distancias, fortificaciones, topografía, paisaje, producción agraria, recursos naturales y artesanía (Gámiz Gordo, 2008: 17).

En su *Descripción de al-Andalus* del siglo X, al-Razi hace referencia a Sierra Nevada en dos ocasiones: la primera al hablar del distrito de Elvira y la segunda, al describir las montañas y ríos de al-Andalus (Torres Palomo, 1968: 61; Luque Moreno, 2013: 176):

> El distrito de Elvira está dotado de numerosas ventajas. Se encuentra en él un monte llamado Sulayr, conocido también con el nombre de Sierra Nevada porque la nieve lo cubre durante todo el año: cuando una capa desaparece es reemplazada por otra. Si se visita esta montaña durante la época de calor se encuentran en ella fugares agradables para descansar y gran abundancia de flores, fuentes naturales y plantas medicinales…

Mientras que la obra de al-Razi nos ofrece una imagen del territorio del Califato, para conocer los periodos almorávides, almohades y de las taifas, es clave la figura de Muhammad Al-Idrisi (1099-1166). Considerado el geógrafo musulmán por excelencia, Al-Idrisi realizó en el siglo XII para el rey Roger II de Sicilia una magna obra geográfica y cartográfica titulada *Recreo de quien debe recorrer el mundo*, más conocida como el *Libro de Roger*. Esta obra es una de las más significativas de la cartografía islámica medieval. En cuatro de sus mapas aparece representada la península ibérica, con su entonces típica imagen triangular, y en uno de ellos, el número 31, se incluye el área de lo que sería el reino de Granada y la ubicación de la propia ciudad. Aunque la descripción escrita de Granada es muy pobre en comparación con otras ciudades cercanas, destaca la presencia de Sierra Nevada: «En medio corre el río de la nieve que se llama Genil y tiene su origen en la cadena de montañas llamadas Solair o montañas de nieve» (Calatrava y Ruiz, 2005: 23-24; Luque Moreno, 2013: 177).

La Sierra Nevada es mencionada en numerosos textos de escritores árabes. Esto se debe a la estrecha interdependencia, copia y repetición de unos autores a otros, siendo evidente la influencia de la primera descripción geográfica hecha por al-Razi y posteriormente de Al-Idrisi. De esta abundancia de alusiones podemos deducir la importancia que se atribuía a Sierra Nevada: su enorme altura le proporciona un amplio campo de visibilidad y su peculiar configuración geográfica, orografía, hidrografía y clima, dan vida a toda la región de Granada, confiriéndole características muy diferentes a las del resto de las regiones de al-Andalus. Nada de esto pasó inadvertido a los árabes, que hablaron repetidamente de ello (Torres Palomo, 1968: 82).

Ibn al-Jatib (1313-1374) figura destacada del Reino de Granada, el último bastión musulmán en la península ibérica, en los siglos XIII y XIV, en su crónica detallada del Reino de Granada incluye observaciones sobre la ciudad y su entorno, incluyendo la Sierra Nevada con gran detalle (Luque Moreno, 2013: 177-178):

> Granada se extiende hacia el Norte y ve cumplidas cuantas condiciones exige la perfección. De ella desciende el manto de hielo que cubre los arenales en tanto se despliega ante sí la Vega, de la cual el deleitoso verdor jamás se aparta y por donde viajan, trazando rayas, los peines del céfiro… Granada está muy próxima a ser una ciudad armónica en su estructura y es parecida a Damasco en la mayor parte de los recursos que posee… Dada, en fin, la situación de Sierra Nevada, célebre entre las montañas del mundo … La Vega de Granada, parecida a la Guta (de Damasco), es objeto de conversación en los viajes y en las veladas nocturnas. Dios ha extendido la Vega en una llanura atravesada por arroyos y ríos; en ella se apiñan las alquerías y las huertas… rodeada de suaves montes y de altas montañas aparece una tercera parte de su contorno, dominada por la capital, como si en el centro

> estuviera, recostada al pie de elevadas cimas, de altas colinas, de prominentes miradores. El marco en que se inscribe esta gran ciudad, incluidos en ella sus arrabales, comprende cinco montes, una extensa llanura y una sucesión de lugares habitados y de zonas de cultivo, sin el menor asomo de espacios abandonados o en ruinas, ni de tierra alguna baldía.

Recientemente, en el libro *Sierra Nevada. Testimonios de un milenio* (Titos Martínez, 2021a), el profesor Manuel Titos recopila pequeños textos escritos durante los últimos mil años. Más de trescientos textos reflejan el interés por Sierra Nevada desde diversas disciplinas. Narradores, investigadores y artistas han descrito sus experiencias, ya sean vivenciales o literarias, con esta imponente cordillera. Entre los textos destacados de la literatura árabe, encontramos obras como *El distrito de Elvira* de Ahmad al-Razi (siglo X), *Memorias* de ʿAbd Allāh b. Buluggīn (siglo XI), *Kitāb al-Yagrāfiyya* de Muḥammad b. Bakr al-Zuhrī (siglo XII), *Al-Bayān al-Mugrib* de Ibn ʻIḏārī al-Marrākušī (siglo XIII), *Kitāb al-iḥāṭa fi ajbār Garnāta* de Muḥammad Lisān al-Dīn (Ibn al-Jaṭīb) (siglo XIV). Estos textos son testimonios valiosos que nos permiten comprender la rica historia y la relevancia cultural de Sierra Nevada a lo largo de los siglos, no solo por su descripción y contenido literario, sino porque fueron utilizados como fuente primordial en casi todas las descripciones realizadas por autores cristianos desde las crónicas medievales del siglo XIV hasta el siglo XIX (Torres Palomo, 1968: 86).

A partir del siglo XIII, el panorama intelectual en el Occidente cristiano comenzó a experimentar una transformación significativa. El renovado impulso de la actividad económica y comercial, junto con la apertura de nuevos horizontes intelectuales y científicos, generó una creciente necesidad de conocer detalladamente el territorio donde se desarrollaban estas actividades. La manifestación más llamativa de este resurgimiento del interés por la geografía son los llamados portulanos, mapas minuciosos de las costas marítimas, sus accidentes geográficos y asentamientos humanos (Calatrava y Ruiz, 2005: 24-26).

Es crucial destacar que estas cartas náuticas no fueron exclusivas de la cultura cristiana; también se desarrollaron en el ámbito islámico. La cartografía árabe se mantuvo viva en el Imperio otomano, con el almirante Piri Reis como su máximo exponente en la primera mitad del siglo XVI. Uno de los mapas de Piri Reis, fechado alrededor de 1526, es un portulano del litoral andaluz que incluye una representación simbólica de la ciudad de Granada en forma de fortaleza (Fig. 1). Este trabajo se encuentra en su libro *Kitab-ı Bahriye* (Libro de Navegación o de Materias Marinas) de 1526, un compendio de trabajos de cartografía dedicados al sultán Suleimán El Magnífico.

Aunque lo primordial en estos planos es la representación de las costas conocidas, también incluyen magníficas representaciones corográficas de ciudades. El dibujo que simboliza Granada es particularmente notable: aunque Piri Reis nunca la visitó, la representó a partir de relatos que la describían como una ciudad inexpugnable, bella y grandiosa, rodeada de montañas. Simbólicamente, esta representación es muy significativa, pues muestra una ciudad protegida por la cadena montañosa de Sierra Nevada, reflejando las maravillas que los viajeros escuchaban sobre Granada, sus tierras, murallas y torres. De izquierda a derecha, se pueden identificar las ciudades de Málaga, Vélez (Bilish), Motril (Menkib), varios pueblos, Almería, Cabo de Gata y, finalmente, Cartagena (Calatrava y Ruiz, 2005: 26; Gámiz Gordo, 2008: 20; Espigares, 2014: 7).

Sierra Nevada se presenta con una formación circular y armoniosa, decorada con montículos que despliegan una paleta cromática variada, abarcando desde los tonos primarios azul y rojo hasta los secundarios violeta, verde y anaranjado. Esta riqueza cromática no solo añade una dimensión estética, sino que realza la belleza natural de la región. Granada aparece simbólicamente, rodeada y protegida por la sierra, destacando por su valor estético y plástico. La combinación de colores vibrantes y la disposición armoniosa de los elementos geográficos elevan esta representación cartográfica a una obra de arte. En su mapa, Piri Reis captura la esencia de Granada y su entorno, evocando admiración y respeto por su grandeza. La composición invita al observador a apreciar tanto la geografía de la región como la estética intrínseca de la ciudad y sus montañas, consolidando su valor artístico.

La creciente tendencia pictórica en los mapas medievales enriquecía las representaciones del territorio, aportando una dimensión visual más atractiva, aunque esto supusiera un sacrificio en cuanto al rigor métrico (Chías Navarro, 2013: 55). En particular, los mapas elaborados para resolver pleitos legales jugaban un papel crucial al ilustrar disputas sobre límites y derechos de uso. Estas representaciones combinaban precisión técnica con enfoques pictóricos, lo que facilitaba la comprensión por parte de los jueces y las partes implicadas (Chías Navarro, 2013: 50).

Durante el Renacimiento, la cultura visual se convirtió en un auténtico instrumento para representar la realidad, encontrando en las artes plásticas una herramienta privilegiada. La influencia recíproca entre arte y ciencia, característica de esta época, es fundamental para comprender las imágenes pictóricas que, sin ser todavía planos exactos de ciudades o cartografía urbana, muestran ya una clara intención de ofrecer retratos individualizados de las ciudades (Calatrava y Ruiz, 2005: 27).

Un ejemplo destacado es el mapa de la península ibérica y el Mediterráneo occidental, creado por el cartógrafo portugués Diego Homen en 1561. En este *Atlas Portulano del Mediterráneo* (Fig. 2), se documenta con detalle la línea de costa, mientras que el interior de la Península, vacío de información, exagera gráficamente las cordilleras Penibética y Pirenaica. La costa mediterránea andaluza aparece como una estrecha franja delimitada por un relieve imponente, situando a Sierra Nevada en la historia cartográfica como un promontorio de perímetro claro desde el mar y las vegas interiores, pero difícil de describir en sus detalles internos (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 20).

La creación moderna de la imagen de la ciudad, incluyendo Sierra Nevada, se compone de múltiples lenguajes: literario, artístico, político, científico, entre otros, y se manifiesta en diversas formas de representación como cosmografías, catastros y pinturas de paisaje. Una de las formas más destacadas es la de las vistas urbanas, las cuales tuvieron una gran continuidad a lo largo de toda la Edad Moderna. La Granada de finales de la Edad Media y del Renacimiento, objeto de numerosas descripciones literarias por parte de cronistas y viajeros desde los momentos mismos de la conquista cristiana, verá plasmada su imagen visual a partir de finales del siglo XV y a lo largo de los siglos XVI y XVII en diversas ocasiones y motivos (Calatrava y Ruiz, 2005: 28).

Por otra parte, al desarrollarse en buena parte sobre las tierras de Sierra Nevada la rebelión de los moriscos, todos los autores que trataron la guerra de La Alpujarra incluyeron en sus textos descripciones más o menos precisas de aquellos territorios de media y baja montaña,

aunque en todos ellos sean los acontecimientos militares y políticos los que inspiran su narración. Tal es el caso de Diego Hurtado de Mendoza (1503/4-1575), Ginés Pérez de Hita (1544-1619) y Luis de Mármol Carvajal (1524-1600), quien describió el paisaje granadino en estos términos de la fertilidad de la Vega y Sierra Nevada (Luque Moreno, 2013: 182):

> Desde las casas se descubre una vista jocunda y muy deleytosa en todo el tiempo del año. Si miran a la vega, se ven tantas arboledas y frescuras, y tantos lugares metidos entre ellas, que es contento; si a los cerros, lo mesmo; y si a la sierra, no da menor recreación verla tan cerca, y tan cargada de nieve la mayor parte del año, que parece estar cubierta con una sábana de lienzo muy blanca.

Otros importantes autores como Francisco Bermúdez de Pedraza (1576-1655) y Francisco Henríquez de Jorquera (1594-c.1646) en el siglo XVII también realizaron descripciones significativas (Titos Martínez, 2003a: 13; 2021a: 321-322). De aquellos momentos son los primeros testimonios gráficos localizados sobre Sierra Nevada, meras referencias pictóricas lejanas de un sistema montañoso desconocido que, durante mucho tiempo, seguirá apareciendo casi exclusivamente como telón de fondo de Granada. La representación de Sierra Nevada en estas obras resalta su belleza natural, así como también su papel protector y simbólico en el imaginario cultural de la época.

Primeras representaciones pictóricas de Sierra Nevada

La crucifixión de Jan Van Eyck

En el siglo XV, el arte experimentó innovaciones significativas en la representación del paisaje, incorporando montañas y ciudades en los fondos pictóricos. Estas representaciones solían ser idealizadas o contenían pocos datos verídicos. En la exposición *Montañas al Sur. Sierra Nevada en la mirada europea* (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024), Manuel Titos destaca lo que podría considerarse la primera representación gráfica conocida de Sierra Nevada, elaborada a mediados del siglo XV por el maestro flamenco Jan van Eyck en su obra *La Crucifixión* (c. 1436-38) (Fig. 3). Este pequeño óleo, que forma parte de un díptico conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, no menciona específicamente a Sierra Nevada. Sin embargo, se hace referencia al viaje de Van Eyck en 1426 a través de los Alpes durante una misión diplomática a Italia y las Tierras Santas, lo cual influyó en su representación naturalista del paisaje[17].

En contraste, Manuel Parada López de Corselas, en su libro *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*, explora los intercambios culturales y artísticos de la Edad Media. Parada sostiene que Van Eyck realizó un viaje diplomático por España y Portugal entre 1428 y 1429 para concertar el matrimonio entre el Duque de Borgoña, Felipe el Bueno, y la hija mayor del rey Joao I. Durante este periplo, Van Eyck visitó lugares emblemáticos como la Alhambra en Granada y el Alcázar de Sevilla. En mayo de 1429, posiblemente visitó la Granada nazarí, tomando apuntes que le servirían para sus obras posteriores. Se interesó especialmente

[17] The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). *Jan van Eyck | The Crucifixion; The Last Judgment*. Recuperado el 27 de mayo de 2023, de https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304

por los jardines, especies vegetales, la organización y ornamentación de los palacios, y el cautivador paisaje que se puede contemplar desde la ciudad.

Las investigaciones de (Parada López de Corselas, 2016: 13-14) demuestran que estos viajes facilitaron un continuo intercambio cultural entre diferentes regiones. Van Eyck quedó impresionado por la majestuosidad de los monumentos hispánicos, reflejando esta admiración en su obra. La influencia de la arquitectura y el arte andalusí es evidente en los espacios, muebles, tejidos y paisajes que plasmó en sus cuadros. El libro subraya la importancia de estos contactos culturales en la creación de ámbitos artísticos compartidos y en la expresión de estilos comunes. A través de este trabajo, se proporciona una comprensión más profunda de la interconexión cultural que marcó el arte europeo en el siglo XV, destacando la relevancia de los viajes y los encuentros entre distintas civilizaciones.

En palabras de Titos, en la parte superior derecha del cuadro *La Crucifixión*, puede apreciarse una fiel reproducción de la Alhambra vista desde el Albaicín, trasplantada a Jerusalén y, tras ella, la primera representación de Sierra Nevada en todo su esplendor invernal, iluminada por una inmensa luna creciente (Titos Martínez, 2024a: 156; Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 19). Esta imagen es de particular importancia ya que muestra la majestuosa cadena montañosa nevada con un realismo que sugiere un conocimiento directo del paisaje. En el resto de las montañas del fondo del cuadro, es posible intuir perfiles de la baja montaña nevadense. Además, en las vestimentas y enseres de los asistentes a la crucifixión, se observa la iconografía y el estilo de los habitantes de la Granada nazarí.

La inclusión de Sierra Nevada en *La Crucifixión* no solo resalta la belleza natural de la región, sino que también subraya la capacidad de Van Eyck para capturar la esencia de los paisajes que encontró en sus viajes. Esta representación es un testimonio de la influencia que tuvo su visita a la península ibérica en su obra, demostrando un notable intercambio cultural durante el siglo XV. La precisión y el detalle con los que Van Eyck retrata Sierra Nevada sugieren que su viaje tuvo un impacto duradero en su visión artística, integrando elementos de la majestuosidad y la riqueza cultural del paisaje granadino en su producción pictórica.

La Virgen con el Niño de Petrus Christus II

Otra de las primeras obras en las que aparece representada Sierra Nevada es *La Coronación de la Virgen con el Niño,* atribuida a Petrus Christus II (Fig. 4). Esta pintura presenta un detallado fondo de la ciudad de Granada visto desde la Vega. A diferencia de otras obras de la época, la minuciosa representación de Granada no es imaginaria. El autor utilizó sofisticados recursos, como la elevación del punto de vista, para mejorar la percepción del conjunto urbano, considerando que en la Vega no existen colinas que faciliten dicha visión elevada. Actualmente, el cuadro pertenece a la colección Mateu de Barcelona y fue restaurado en 1977.

Para comprender esta obra en su contexto, es esencial recordar que en la España de los siglos XV y XVI existía un gran interés por adquirir obras de arte flamencas. La reina Isabel la Católica admiraba profundamente la pintura religiosa de maestros flamencos, hispanoflamencos e italianos, coleccionando lo que se conoce como «Tablas de Devoción», que incluyen escenas de la Virgen y la Natividad de Jesús, muchas de las cuales se exhiben en el Museo de la Capilla Real de Granada. Por ello, se puede plantear la hipótesis de que el cuadro

fue encargado por la reina Isabel hacia el año 1500, antes de su fallecimiento en 1504, o por una figura poderosa y cercana a la reina, como Don Gonzalo Fernández de Córdoba, conocido como el Gran Capitán, cuya intervención fue crucial en la toma de Granada. Debido a las similitudes entre esta pintura y otras obras de Petrus Christus I (activo hasta el segundo tercio del siglo XV), la autoría se ha atribuido de manera dudosa a su hijo, Petrus Christus II (también conocido como Pedro de Cristo), cuya residencia en Granada está documentada entre 1507 y 1530, y de quien se conocen pocas obras locales. El tema de la pintura es la Coronación de la Virgen, quien aparece acompañada por dos ángeles con largas túnicas, sosteniendo una corona en el cielo. A diferencia de otras obras, la Virgen no está en un trono, sino que posa sobre un terreno llano y verde, representando la Vega al pie de las montañas con los picos nevados de Sierra Nevada al fondo. «En la parte superior derecha se ve perfectamente visible el blanco macizo de Sierra Nevada coronado por una de sus cumbres dominantes: el Veleta» (Titos Martínez, 2003a: 13; 2024: 156; Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 20).

La ciudad amurallada se recorta sobre el valle y la Alhambra la domina desde su colina. Diego Angulo interpreta que la Virgen ha descendido a Granada para ser coronada en su Vega, simbolizando la toma de posesión de todo aquello por lo que los cristianos habían luchado, dado que la ciudad había sido recientemente conquistada. La búsqueda de una representación urbana fidedigna era coherente con el interés de los Reyes Católicos por conocer y perfeccionar el sistema defensivo de la ciudad, ante el temor de nuevos conflictos bélicos. Parece que el cuadro se compuso tomando apuntes previos de la ciudad desde la Vega, manipulando estos para mejorar la percepción del conjunto urbano. Para trasladar estos apuntes al óleo y lograr una apariencia creíble, se debieron tomar numerosas referencias y detalles sobre las murallas e hitos de la ciudad, asegurando adecuadas proporciones y distancias relativas entre ellos. La especial protección divina sobre la ciudad recién conquistada también se manifiesta en la presencia de la Vega, donde se sitúa el grupo sagrado, y en el fondo, las cumbres de Sierra Nevada, representando un territorio global que une ciudad y entorno geográfico en una unidad indisoluble (Calatrava y Ruiz, 2005: 31; Gámiz Gordo, 2008: 35-36).

Representaciones de Granada en el siglo XVI con fondo de Sierra Nevada

La invención de la imprenta por Gutenberg hacia 1440 provocó una revolución en la representación y difusión de imágenes urbanas. En 1548, el clérigo y cosmógrafo Pedro de Medina publicó en Alcalá de Henares su *Libro de Grandezas y cosas memorables de España* (1494-1567) (Fig. 5), dedicado al futuro Felipe II. La xilografía dedicada a Granada en esta obra combina, de manera muy genérica, la representación de los principales elementos de la ciudad, como ríos, murallas y la Alhambra, con diminutas figuras humanas. Alrededor de la ciudad amurallada, se observa una interesante combinación de elementos naturales como ríos, árboles y montañas. Entre estas montañas, algunas representan de manera simbólica la Sierra Nevada. La estampa de Granada tuvo diversas variantes y fue reutilizada en sucesivas ediciones de la obra para otras ciudades (Calatrava y Ruiz, 2005: 33; Gámiz Gordo, 2008: 52).

Otra representación esquemática de Granada fue publicada por el autor Sebastian Münster (1489-1552). Esta vista de Granada, titulada *Granata* (Fig. 6), se dibuja con rasgos muy genéricos y posee un valor documental limitado. La imagen de Granada también fue copiada y

modificada por otros artistas, como Francisco Valegio, quien alteró los personajes, la rotulación y ciertos detalles respecto a la obra de Münster (Gámiz Gordo, 2008: 53-57). En estas representaciones, se observa una serie de montañas detrás de la ciudad que, aunque muy esquemáticas y sin nieve, son de gran importancia para el conjunto de la obra, tanto en la versión de Münster como en las siguientes variantes.

Estas primeras representaciones xilográficas de Granada reflejan la ciudad y sus características físicas, así como también la influencia del entorno natural, incluyendo la emblemática Sierra Nevada. Aunque las imágenes son de naturaleza simbólica y genérica, ofrecen una valiosa perspectiva sobre el modo en que se percibía y representaba la ciudad durante el siglo XVI, y cómo se integraban elementos naturales en la visión urbana de la época. La Sierra Nevada, aunque representada de manera simplificada y sin sus característicos picos nevados, se destaca como un elemento fundamental en la construcción visual y simbólica de Granada, subrayando su presencia imponente y su relevancia histórica en la configuración del paisaje urbano.

Sierra Nevada en las pinturas de la Galería de las Batallas de El Escorial

Una de las primeras representaciones de la ciudad de Granada, que incluye la presencia de Sierra Nevada, aunque de manera menos prominente, se encuentra en las pinturas al fresco de la Galería de las Batallas de El Escorial. Estas obras fueron encargadas por Felipe II a finales de 1584 y concluidas en 1591. El propósito de estas pinturas era glorificar los triunfos bélicos de Felipe II, junto a otras victorias históricas, dentro de un gran salón que mide aproximadamente 55 metros de largo, 5 metros de ancho y 7 metros de alto. La restauración de este espacio se llevó a cabo entre los años 1994 y 2000. El gran panel sur de la sala está dedicado a la representación de la principal hazaña bélica del reinado de Juan II de Castilla: *La batalla de la Higueruela* (Fig. 7), que tuvo lugar el 1 de julio de 1431. La ejecución de los frescos fue realizada por miembros de dos equipos de artistas genoveses que vinieron a España para trabajar en la Corte de Felipe II: Niccolo Granello (1553-1593) y Fabrizio Castello (1562-1617), junto con Lazzaro Tavarone (1556-1641) y Orazio Cambiaso.

La escena representada al fresco es un documento gráfico veraz de los acontecimientos ocurridos en la Vega de Granada. La composición incluye a muchos de los personajes participantes en la batalla, reflejando fielmente el desarrollo de los hechos. En la escena, es fácilmente reconocible la estructura urbana de la Granada nazarí, destacando la silueta del alminar de la mezquita mayor; en el fondo se puede observar la Alhambra y, más hacia la derecha, el desaparecido palacio de los Alijares (Calatrava y Ruiz, 2005: 33; Gámiz Gordo, 2008: 28; Titos Martínez, 2024a: 157; Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 20).

Detrás del antiguo palacio de los Alijares, en la ubicación actual del cementerio de San José, se pueden observar una serie de pequeñas montañas nevadas que corresponden a la vista de Sierra Nevada, visible desde ese punto. Hoy en día, en la cima de la colina, el Jardín Arqueológico de los Alijares conserva el único vestigio del antiguo palacio: el perímetro de la alberca central. Una gran estructura de acero corten reproduce esta lámina de agua, en una intervención que respeta los restos históricos, incluyendo piedras aisladas y árboles silvestres. A nivel del suelo, una plataforma de madera ofrece un espacio para la contemplación y el disfrute del silencio y la paz, permitiendo apreciar las majestuosas cumbres de Sierra Nevada.

Panorámicas de Sierra Nevada en la segunda mitad del siglo XVI

El descubrimiento del Nuevo Mundo y las nuevas rutas hacia Oriente despertaron en la Europa del siglo XVI una creciente curiosidad por la geografía, los paisajes, las ciudades, la flora y fauna, las costumbres y las creaciones artísticas de diversos países y culturas. Para satisfacer esta demanda y ofrecer conocimientos más precisos, surgió una notable oferta de libros y grabados. Este fenómeno estuvo ligado al desarrollo de la imprenta y al arte de grabar sobre planchas de metal, lo que motivó la aparición de atlas como recopilación de diverso material gráfico, así como la elaboración y difusión de imágenes que son fundamentales en la historia de la cultura europea.

En este contexto, muchos monarcas y nobles formaron importantes colecciones de mapas, planos y vistas de ciudades que exhibían en sus palacios. Aunque las imágenes de ciudades españolas y andaluzas conocidas hasta la segunda mitad del siglo XVI no son muy abundantes, durante este período aparecieron dos importantísimas colecciones de vistas urbanas. Estas colecciones, dibujadas por Joris Hoefnagel y Anton van den Wyngaerde, son de gran interés documental debido a la precisión de sus abundantes detalles, como se constata en el caso de Granada (Gámiz Gordo, 2008: 59).

Joris Hoefnagel y Anton van den Wyngaerde, destacados artistas flamencos del siglo XVI realizaron vistas panorámicas de Granada que combinan precisión topográfica y sensibilidad artística. Estas representaciones capturan con detalle tanto la estructura urbana como el entorno natural de la ciudad, destacando la presencia de la Sierra Nevada como elemento fundamental del paisaje.

La creciente fascinación por la geografía y los paisajes en el Renacimiento se reflejó en la proliferación de atlas, colecciones de mapas y vistas urbanas, destinados a satisfacer el interés por el conocimiento geográfico. Estas obras visuales ofrecían una representación detallada de ciudades europeas y lugares exóticos, contribuyendo a la difusión de un imaginario global.

Las vistas de Granada de Hoefnagel y van den Wyngaerde son valiosas tanto por su precisión como por su capacidad para contextualizar la ciudad en su paisaje circundante. La inclusión de la Sierra Nevada en estas imágenes subraya su relevancia simbólica y geográfica, consolidando su papel como marco natural e icónico en la percepción histórica de Granada.

Civitates Orbis Terrarum

El espectacular desarrollo cartográfico de la Edad Moderna se conformó tanto a partir de iniciativas estatales y oficiales como de empeños privados. En la segunda mitad del siglo XVI, Granada fue objeto de representación en dos importantes obras, una surgida del ámbito oficial y otra del privado, ambas prácticamente contemporáneas.

En primer lugar, nos referiremos al *Civitates Orbis Terrarum*, este ambicioso proyecto fue promovido principalmente por George Braun (1541-1622), un clérigo católico de Colonia, quien se encargó de la labor editorial utilizando sus contactos religiosos y científicos en otros países. Braun recopiló dibujos y textos sobre ciudades de Europa, Próximo Oriente, el norte de

África y parte de la América española. Los seis volúmenes que componen este atlas de vistas de ciudades (con textos descriptivos) se publicaron entre 1572 y 1617. Inspirado en el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius (1570), el atlas de Braun se basó en diversas fuentes, incluyendo grabados antiguos de la *Cosmografía* de Sebastian Münster y registros manuscritos no publicados de Deventer. Las vistas de ciudades fueron grabadas por Franz Hogenberg a partir de diseños realizados en campañas sobre el terreno por diversos artistas, entre ellos Joris Hoefnagel, quien se encargó de la representación de Granada y de la mayoría de las vistas españolas. El primer volumen, de 1572, ya incluía tres vistas de Granada dibujadas entre 1563 y 1565 desde el este, sur y oeste, además de una cuarta vista menos conocida en la que Granada compartía espacio con Barcelona. La inclusión de múltiples vistas de Granada, algo inusual en la obra, destaca la importancia atribuida a esta ciudad en el *Civitates*. Los espléndidos grabados calcográficos originales carecían de color, aunque muchos ejemplares fueron coloreados posteriormente, siendo estas versiones las más difundidas. El éxito del *Civitates* fue tal que se publicaron seis tomos distintos, comúnmente conocidos por el nombre del primero. Estos tomos incluyen un total de veintinueve láminas con cuarenta y tres vistas de poblaciones españolas, más una variante. Las vistas del *Civitates* además de ser reeditadas en numerosas ocasiones fueron utilizadas para orlar mapas nacionales como, por ejemplo, una de las vistas de Granada figura en un mapa de España realizado por Hondius. Con un tipo de representación que aúna el pintoresquismo con el afán de trazar un verdadero retrato de la ciudad a través de sus accidentes topográficos y sus edificios relevantes, Hoefnagel representa a Granada en dos vistas de conjunto complementarias, una desde poniente y otra desde el sur. Ambas dejan amplio margen a la representación del territorio periférico, marcando la íntima relación entre la ciudad y su Vega. También en ambas la vista lejana de la ciudad aparece contrastada en primer plano por personajes que componen escenas cotidianas (Calatrava y Ruiz, 2005: 35; Gámiz Gordo, 2008: 59- 61).

Joris Hoefnagel y sus representaciones de Sierra Nevada

Joris Hoefnagel (1542-1600), hijo de un mercader de diamantes, fue un viajero incansable desde joven. A los veintiún años, en 1563, llegó a España acompañado de su compatriota y socio Nicolás Malepart. Se especula que arribó en barco a Sevilla, ciudad con una activa colonia de mercaderes flamencos y holandeses vinculados al comercio americano, o que pudo haber llegado a través del puerto de Cádiz. Otra hipótesis sugiere que acompañó a Anton van den Wyngaerde como discípulo, coincidiendo con él en su llegada a la Península en 1563 y en su partida en 1567. No obstante, estos detalles son en gran medida especulativos, dado el escaso conocimiento sobre su viaje.

Granada cuenta con tres láminas de Hoefnagel, fechadas en 1563, 1564 y 1565, más una rara variante. Esto convierte a Granada en la ciudad con mayor número de vistas en toda la obra publicada del *Civitates Orbis Terrarum*, reflejando el gran interés que despertaba en la época. Tras su viaje por España, Hoefnagel regresó a Amberes para perfeccionarse en el dibujo de paisajes con el pintor Jan Bol. En 1568 viajó a Inglaterra, regresando a Amberes en 1570. Hacia 1577-78, viajó por Italia en compañía de Abraham Ortelius. Durante este período, comenzó a trabajar como pintor de miniaturas para el Elector de Baviera en Munich (1578-1590) y, a partir de 1590, para el emperador Rodolfo II en Praga. En este contexto histórico y artístico, Hoefnagel lideró una corriente pictórica naturalista, caracterizada por sus minuciosos dibujos de la

naturaleza en la década de 1590. Estos dibujos están relacionados con los que preparó años antes para el *Civitates*, donde su talento se reforzaba con su interés por profundizar en los temas tratados. Los grabados publicados a veces incluyen figuras desproporcionadas respecto al conjunto, probablemente manipuladas al preparar las planchas para su estampación (Gámiz Gordo, 2008: 65).

Las láminas de Granada incluidas en el *Civitates Orbis Terrarum* fueron tomadas desde tres distintos lugares: desde el sur, es decir desde la Vega (con una rara variante citada), desde el valle del Genil, y desde el valle del Darro que incluye detalles adicionales sobre la puerta de los Siete Suelos, el Campo de los Mártires y un aljibe. Estas vistas no solo muestran la estructura urbana de Granada, sino también la imponente presencia de Sierra Nevada, que juega un papel crucial en cada representación (Gámiz Gordo, 2008: 65).

Granada o Vista de Granada desde la vega (Fig. 8), ocupa una doble página en el Tomo I (1563): cuya plancha tiene dimensiones aproximadas de 511 x 326 mm. En ella se indica que fue dibujada por Georgius Hoefnagel. La cartela lleva el nombre GRANADA y contiene referencias a diecinueve edificios y símbolos imperiales. Esta vista se toma desde la Vega, mostrando en primer plano personajes que representan la vida cotidiana, y al fondo, la ciudad con la Catedral, la Alhambra y Sierra Nevada. En la cartela se refiere a «La Sierra del Sol» y «La Sierra Nevada». Esta representación destaca las cumbres de Sierra Nevada en el lado derecho, justo por encima de los Mártires. Aunque las cumbres están cubiertas de nubes, la importancia de la montaña es evidente. La representación de la topografía de la sierra muestra diferencias con la realidad, pero su inclusión subraya su relevancia en el paisaje granadino (Gámiz Gordo, 2008: 65, 67; Titos Martínez, 2024a: 157). Hoefnagel, en su representación de Granada, capturó la estructura urbana, así como la majestuosa presencia de Sierra Nevada, que adquiere un protagonismo significativo en sus grabados. La vista desde la Vega muestra Granada desde un punto similar al elegido por Wyngaerde, con personajes en primer plano que avanzan de derecha a izquierda y la ciudad al fondo, permitiendo abarcarla en su totalidad. En esta composición, Sierra Nevada aparece en el centro, dominando el horizonte con sus cumbres que destacan sobre el paisaje urbano. Esta representación resalta la relación intrínseca entre la ciudad y la montaña, subrayando cómo Sierra Nevada enmarca y define el entorno granadino (Calatrava y Ruiz, 2005: 39).

Variante de la *Vista de Granada desde la vega* (Fig. 9), esta variante comparte lámina con una vista de Barcelona y lleva el título *GRANATA.* No está fechada ni menciona a Hoefnagel, apareciendo solo en los primeros ejemplares de la primera edición del tomo I del *Civitates* (1572), quizás por la rotura de la plancha durante la impresión. Representa a Granada desde la Vega, con personajes en primer plano y una descripción geográfica e histórica en la cartela. La representación de Sierra Nevada muestra tonos azulados sin nieve y perfiles no realistas. La montaña aparece como un telón de fondo lleno de nubes, reflejando un atardecer en el crepúsculo (Gámiz Gordo, 2008: 68-69).

Vista de Granada desde el valle del Genil (Fig. 10), en el tomo V se encuentra la vista fechada en 1565: Tomada desde el este, cerca del río Genil, esta vista incluye la firma y fecha «Effigiabat Georgius Hoefnaglius Anno MDLXV». Su plancha mide aproximadamente 500 x 373 mm. En la cartela se identifican diversos barrios y edificios, y se destacan «Sierra Nevada» y la «Sierra del Sol». La representación de Sierra Nevada en esta vista incluye nieve, con un sol y nubes que

enriquecen la composición. Aunque la topografía no corresponde exactamente con la realidad, la representación de las cumbres nevadas es un elemento central, mostrando la sierra con gran detalle y enfatizando su majestuosidad en el paisaje granadino (Gámiz Gordo, 2008: 69). La vista con grupos de personajes en primer plano también destaca la presencia de Sierra Nevada, aunque en esta perspectiva el Albaicín domina la escena, con la torre de San Cristóbal elevándose sobre el barrio densamente apiñado. Las montañas al fondo proporcionan un telón de fondo impresionante, realzando la belleza natural que rodea a la ciudad. Esta representación subraya el modo en que la presencia constante de Sierra Nevada influye en la percepción y el imaginario de Granada (Calatrava y Ruiz, 2005: 39).

Vista de Granada desde el valle del Darro (Fig. 11), en el Tomo V, esta lámina firmada por el autor en 1564 incluye el título «El hermoso castillo de Granada, llamado vulgarmente Alhambra, según se mire por el lado del sol naciente», se compone de cuatro recuadros, siendo el principal una vista de la ciudad desde el valle del Darro. Los otros recuadros muestran detalles como la puerta de Siete Suelos, las Mazmorras hacia el Campo de los Mártires y un aljibe. Sierra Nevada se representa con nubes y sin nieve en esta lámina. La montaña es visible al fondo, añadiendo profundidad y contexto a la vista de la Alhambra y sus alrededores (Gámiz Gordo, 2008: 71-75). Esta compleja estampa está dividida en dos zonas, con los dos tercios superiores mostrando una vista de la fortaleza roja con la Catedral al fondo. Del grabado aparece, sin embargo, dividido a su vez en tres pequeños recuadros. De ellos interesa sobre todo el dedicado a las mazmorras subterráneas árabes. La Sierra Nevada, aunque menos prominente en esta vista, aún se vislumbra en el horizonte, manteniendo su papel como un elemento clave del paisaje granadino. Este grabado refleja el clima ideológico y religioso de la época, subrayando la simbología de lo subterráneo y el resurgimiento de una «Verdad oculta», preludio de los hallazgos del Sacromonte (Calatrava y Ruiz, 2005: 39-40).

Las vistas urbanas del *Civitates* representaban la arquitectura de las ciudades y, asimismo, la topografía del territorio circundante. En el caso de Granada, la composición panorámica de Hoefnagel, orientada de NO a SE, permitía una visión clara de la ciudad desde el pie de Sierra Nevada hasta la fértil llanura de la Vega. Esta distribución ofrecía una perspectiva integral del aprovechamiento económico del territorio: mientras que las cumbres de Sierra Nevada marcaban el límite natural del desarrollo urbano, los campos de la Vega, representados en primer plano, aparecían como un espacio productivo, conectado con la ciudad a través de bosques y huertos extramuros.

La montaña delimitaba el espacio productivo de Granada y era también su fuente de riqueza. El río Genil, vívidamente representado en la imagen, irrigaba la Vega, reflejando la interdependencia entre la Sierra y la llanura. En los siglos XVI y XVII, los cursos fluviales figuraban como elementos geográficos esenciales en las representaciones del territorio, simbolizando el vínculo entre las cumbres y las tierras bajas productivas.

La obra corográfica de Hoefnagel capturaba la relación complementaria de las tres unidades paisajísticas del Reino de Granada: la ciudad, la Vega y la Sierra. Esta conexión territorial garantizaba los recursos económicos necesarios para la prosperidad regional. Sierra Nevada, el río Genil y la Vega, junto con los monumentos urbanos, simbolizaban la identidad corográfica del territorio granadino, con Sierra Nevada como fuente de la red fluvial que sustentaba el espacio productivo local (Cornejo Nieto, 2015: 102-103).

Anton van den Wyngaerde y sus vistas de Granada y la Sierra

A diferencia del proyecto editorial privado del *Civitates Orbis Terrarum*, las vistas de ciudades españolas realizadas en la década de 1560 por el pintor y cartógrafo flamenco Anton van den Wyngaerde representan una relación directa entre la cartografía urbana y el poder político. Wyngaerde llegó a España alrededor de 1561-62, por instancias de Felipe II, quien posiblemente lo conoció durante su primer viaje a Flandes en 1548, donde entró en contacto con destacados cartógrafos de los Países Bajos.

Wyngaerde recibió el encargo de dibujar una extensa serie de vistas topográficas de las principales ciudades españolas. Aunque su trabajo quedó incompleto e inédito, produjo unas sesenta imágenes terminadas de ciudades, además de numerosos dibujos, croquis y vistas no acabadas, entre las cuales se incluyen representaciones de montañas como la de Montserrat y una representación somera de la Sierra Nevada de Granada. Sus imágenes se caracterizan por retratos meticulosos y elaborados, marcados por una gran sobriedad compositiva y precisión topográfica, en contraste con el pintoresquismo de Hoefnagel. Se ha dicho que, si Hoefnagel era un escenógrafo, Wyngaerde fue un verdadero topógrafo (Calatrava y Ruiz, 2005: 40).

Las posibles relaciones entre los dibujos originales de Wyngaerde y los de Hoefnagel, que sirvieron como base para los grabados de Hogenberg en el *Civitates*, sugieren una colaboración o influencia mutua. Tanto Wyngaerde como Hoefnagel eligieron tres puntos de vista similares para representar Granada: desde el sur (la Vega), desde el oeste (valle del Genil) y desde el este (valle del Darro o Albaicín). Wyngaerde tomó las vistas de ciudades de Andalucía en 1567, aunque realizó un primer viaje al sur de España en 1564. De su paso por Granada en 1567 se conocen siete dibujos. Un boceto de localización con líneas de niveles coordinaba tres dibujos previos tomados desde la Vega, dando lugar a la vista principal desde el sur. Además, realizó una vista desde el valle del Genil y otra de la Alhambra desde el Albaicín. Estos dibujos se conservan en el Victoria and Albert Museum de Londres y en la Nationalbibliothek de Viena. En la recopilación «Ciudades del Siglo de Oro», se incluyen siete ilustraciones de Granada, además de una más añadida en la edición de 2008: dos definitivas, cuatro preparatorias y dos de detalle, aunque en algunos preparatorios hay pequeños bocetos de espacios urbanos singulares (Gámiz Gordo, 2008: 78; Espigares, 2015: 113).

El resultado final del trabajo de Wyngaerde, aunque incompleto al no llegar a grabarse sus dibujos, fue una extraordinaria *Vista de Granada* (Fig. 12), en la que la mirada del topógrafo se acerca a las puertas de la ciudad, adoptando un formato mucho más alargado que contrasta con la visión más lejana y concentrada de Hoefnagel. Esta vista detalla la realidad urbana con una franja de terreno periurbano en la base del dibujo, permitiendo observar a diminutas figuras humanas que cruzan la ciudad, a diferencia del protagonismo otorgado por Hoefnagel a las escenas de género en primer plano (Calatrava y Ruiz, 2005: 41).

El método de representación de ciudades de Wyngaerde, que buscaba una visión completa y una exactitud topográfica, se reflejó en sus vistas de Granada. Su trabajo, caracterizado por una metodología común y una cuidadosa planificación, resultó en representaciones detalladas y precisas de la ciudad. Wyngaerde, a través de su meticuloso proceso de trabajo, contribuyó significativamente a la documentación visual de Granada y otras ciudades, proporcionando valiosos detalles sobre el paisaje urbano y circundante en la segunda

mitad del siglo XVI. Wyngaerde buscaba siempre una vista elevada que le permitiera contemplar la configuración completa de la ciudad. Desde este punto realizaba un dibujo al natural, que luego mejoraba en la fase de pluma con detalles complementarios procedentes de los dibujos de reconocimiento de hitos del núcleo urbano. En caso de no existir una colina suficientemente alta, Wyngaerde elevaba el punto de vista mediante la línea de horizonte, logrando así una vista de pájaro. Este método se puede apreciar en su colección de dibujos, donde se observan desde la escala urbana hasta el detalle. La vista final o definitiva es un montaje de los dibujos preparatorios enriquecidos con esbozos de detalle, indicaciones de los elementos urbanos principales, a color y con un trazo más cuidado (Espigares, 2015: 110-112).

Wyngaerde en su estrategia de composición por partes dividía la ciudad en bandas paralelas y las dibujaba independientemente. Luego, en su estudio, montaba estos fragmentos, variándolos ligeramente para encajar la perspectiva general y convertir la vista frontal en una vista de pájaro. Esta metodología se refleja en sus dibujos de Granada, mostrando su habilidad para representar la topografía de manera precisa y completa.

La *Vista de Granada*, firmada y fechada en 1567, mide 420 x 1572 mm y se realizó utilizando pluma, tinta sepia y aguada de color. En la parte superior central, el rótulo GRANADA se divide en dos por el escudo de España. Esta vista panorámica se extiende desde el barrio de San Lázaro hasta la confluencia de los ríos Genil y Darro. La ubicación del punto de vista parece estar en un lugar elevado imaginario, ya que cada uno de los apuntes previos que se sintetizan en la obra se tomaron desde diferentes lugares. Wyngaerde tomó apuntes de la ciudad desde la Vega, y posteriormente construyó un dibujo que no sería visible desde un único punto de vista, manipulando elementos como las montañas de Sierra Nevada del fondo, que se presentan algo más elevadas en el dibujo final en comparación con los bocetos preparatorios.

La ciudad dibujada por Wyngaerde es prácticamente idéntica a la que representó Hoefnagel desde la Vega, con límites y edificios coincidentes, aunque la precisión de Wyngaerde es notablemente superior. En el ángulo superior izquierdo, una sencilla cartela rectangular contiene veinticinco letras mayúsculas y treinta y un números que identifican cincuenta y seis edificios o lugares. En la leyenda, la letra «Y» se refiere a «Las Sierras Nevadas». Sin embargo, en la parte derecha del dibujo, la Sierra Nevada no se representa con la misma importancia, topografía y detalle que los demás elementos dibujados, apareciendo solo en el dibujo final de Granada. Las ilustraciones de esta segunda expedición en España muestran una evolución en su metodología de trabajo con la inclusión de leyendas y un mayor número de dibujos preparatorios y apuntes de detalles urbanos, denotando una estructura de trabajo más completa y detallada (Espigares, 2015: 113).

La obra final se realizó dividiendo la ciudad en partes y confeccionándola a partir de la unión de tres dibujos preparatorios, complementados con bocetos de detalle (Espigares, 2015: 116). La preocupación de Wyngaerde por la fidelidad topográfica y la atención al detalle nos brinda una reconstrucción visual de Granada a mediados del siglo XVI, treinta años antes de que Ambrosio de Vico terminara su representación de la ciudad a vista de pájaro. Sus dibujos hacen justicia a una ciudad que, en palabras de un contemporáneo, era famosa por su «grandeza y nobleza» (Kagan, 1986: 268; 2008).

Las imágenes de Sierra Nevada en esta vista pertenecen a la perspectiva renacentista, donde las montañas se idealizan y no se representan con la atención al detalle que se observa

en otros elementos. Aunque Sierra Nevada aparece en el dibujo final, no se le otorga la misma prominencia ni precisión topográfica. Esto se debe a que el foco de interés en las representaciones renacentistas de las ciudades no estaba en las montañas, sino en los elementos urbanos y arquitectónicos más destacados.

La *Vista de Granada* de Anton van den Wyngaerde es una obra técnica y artísticamente precisa que refleja la preocupación del autor por la fidelidad topográfica y el detalle. Su metodología de trabajo, basada en la observación directa y la síntesis de múltiples bocetos, le permitió crear una representación detallada y exacta de la Granada de mediados del siglo XVI. A pesar de la idealización de Sierra Nevada, la obra ofrece una valiosa visión de la estructura urbana y el paisaje circundante de la ciudad de Granada en esa época.

La representación urbana de Granada y Sierra Nevada en el siglo XVI y XVII

Treinta años transcurrieron entre las vistas de Hoefnagel y Wyngaerde y la creación de una nueva representación urbana: la célebre *Plataforma de Granada*, obra del arquitecto Ambrosio de Vico. Esta vista de la ciudad, que data de finales del siglo XVI y principios del XVII, emerge en un contexto cultural profundamente transformado por la religiosidad tridentina y contrarreformista. En los últimos años del siglo XVI, toda Europa católica asistió al triunfo de esta nueva espiritualidad, codificada en los decretos del Concilio de Trento (1545-1563) (Calatrava y Ruiz, 2005: 49).

La *Plataforma de Granada*, grabada por Francisco Heylan, de origen flamenco, alrededor de 1612, fue realizada en talla dulce sobre dos planchas de cobre, resultando en una lámina de 620 x 420 mm. Este grabador también representó la Sierra Nevada en un grabado incluido en la obra de Bartolomé del Valle, *Explicación y pronóstico de los dos cometas* (Fig. 13), publicada en 1619 para relatar la aparición de unos cometas sobre el cielo de Granada el año anterior. En esta imagen, la Sierra Nevada cobra un mayor protagonismo. El grabado, elaborado en el taller de Francisco Heylan y Pedro de la Cuesta, quien se trasladó desde Sevilla a Granada hacia 1611 debido a sus avanzados conocimientos como impresor, presenta el macizo de Sierra Nevada de forma nítida, bajo un cielo estrellado que enmarca la aparición de los cometas. La escena muestra a siete astrónomos observando y estudiando el fenómeno de los dos cometas sobre la Sierra Nevada, otorgando una mayor profundidad a la representación gracias a la sucesión de montañas, vegetación y árboles (Moreno Garrido, 1976: 57-58, 125; Titos Martínez, 2003a: 14; 2024: 159; Calatrava y Ruiz, 2005: 51).

Por otro lado, Ambrosio de Vico exploró su faceta de dibujante urbanista en respuesta a los hallazgos de la época en el Sacromonte. Se le atribuyen planos de la zona, en los que se observa una obsesión por detallar caminos, veredas, arbolillos y accidentes del terreno, dibujados de forma elemental y esquemática. Aunque estos dibujos no incluyen la Sierra Nevada, destacan las montañas del Sacromonte o Monte Valparaíso, una de las colinas sobre las que se asienta la ciudad de Granada. Sobresalen especialmente la *Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte Sacro de Valparaíso* (303 x 490 mm.) y la *Descripción del Monte Sacro de Valparaíso* (591 x 310 mm.) grabadas por Alberto Fernández hacia 1596 (Gámiz Gordo, 2005: 91; Calatrava y Ruiz, 2005: 56).

El estancamiento y la difusión de la imagen de Sierra Nevada en los siglos XVII y XVIII

Durante los siglos XVII y XVIII, se vivió un periodo de prolongado estancamiento en la creación de nuevas imágenes originales del paisaje urbano de Granada. No obstante, el valor de estas reproducciones radica en su significativa contribución a la difusión de la imagen de la ciudad de Granada y, por ende, de Sierra Nevada, más allá de las fronteras españolas, alcanzando los círculos más selectos de Europa y acompañando las vistas de las ciudades más importantes de la época.

Desde principios del siglo XVII, la cartografía impresa sobre Andalucía, en su mayoría producida en los Países Bajos, comenzó a proliferar. En cuanto a la representación de Sierra Nevada, destacan algunas aportaciones de gran interés impresas en Ámsterdam: *Andaluziae nova descript* de 1606 por Jodocus Hondius (Fig. 14), el mapa de los reinos de Granada y Murcia de 1635 por Willen Janszoon Blaeu, y el mapa de los reinos de Castilla, Nueva Andalucía, Granada, Valencia y Murcia de Nicolaum Visscher, una variante del mapa de Blaeu.

El mapa más preciso y completo de esa época es el de los reinos de Granada y de Andalucía, creado en 1696 por el geógrafo italiano Giacomo Cantelli y editado en Roma por D. Rossi (Fig. 15). Este mapa es la representación cartográfica más exacta de Andalucía hasta entonces, anticipando el mapa de los reinos de Granada, Córdoba y Jaén, impreso en 1782 en Nuremberg por F. L. Güssefeld, quien utilizó datos más precisos proporcionados por el cartógrafo español Tomás López y Vargas Machuca. Hasta ese momento, las características de estos mapas eran similares: identificaban la zona de Sierra Nevada y detallaban su relieve y extensión, pero presentaban errores significativos en la localización de poblaciones, distancias y densidad de información topográfica (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 21).

Pier María Baldi y su vista panorámica de Granada, tomada desde el sur

Dentro del ámbito de las vistas panorámicas de Granada, destaca la figura de Cosme III de Médicis (1643-1723), uno de los principales coleccionistas de arte del Barroco, quien enriqueció y reorganizó los fondos de la Galleria degli Uffizi en Florencia. Durante su viaje por España y Portugal en 1668-69, acompañado por su séquito, pasó por Granada. En su relato, dedica elogios a la fértil Vega gracias a la red de canales de agua que la riegan. Pier María Baldi (1630-1686), pintor y arquitecto florentino de cuya vida se conocen pocos detalles, fue el autor de una importante serie de dibujos paisajísticos, aproximadamente ciento treinta vistas, que documentan las localidades visitadas por el cortejo florentino. La vista panorámica de Granada (Fig. 16), tomada desde el sur, es notable por su calidad de dibujo y perspectiva, aunque presenta menor precisión topográfica y calidad gráfica que las vistas de Hoefnagel y Wyngaerde. En esta obra, la representación de Sierra Nevada es poco detallada, siendo reconocible el cerro de Huenes detrás de la catedral, pero sin reflejar el perfil nevado de las altas cumbres de la Sierra (Gámiz Gordo, 2008: 97-100).

Tras la publicación monumental de los dibujos de ciudades en el *Civitates Orbis Terrarum*, surgieron numerosos intentos de copiarlos o reinterpretarlos. Tras la muerte de George Braun, el editor Eberhard Kieser recopiló más de ochocientas vistas de ciudades,

publicadas con un nuevo diseño y textos del poeta Daniel Meisner. Entre los grabadores e ilustradores destacan Matthäus Merian, Sebastian Furck y posiblemente el propio Meisner. Sus calcografías presentan una ejecución gráfica meticulosa y el papel utilizado suele tener una filigrana distintiva. La obra apareció en Frankfurt bajo el título *Thesaurus Philo-Politicus* entre 1623 y 1631, siendo objeto de numerosas reediciones.

En 1626 se publicó como *Thesaurus Sapientiae Civiles.* En 1638 apareció en Núremberg con el nombre *Libellus Novas Politicus Emblematicus Civitatum.* Posteriormente, se publicó como *Sciografía Cósmica* entre 1637 y 1642, siendo reeditada en 1678 y en 1700 bajo el título *Política*. Las vistas de ciudades se organizaron en capítulos por regiones europeas, encabezadas por proverbios en latín, seguidos de una moraleja en latín y/o alemán. Estas vistas incluyen escenas y personajes en primer plano, relacionados con las frases citadas. En la colección, dos vistas de Granada plagiadas del *Civitates* muestran el valle del Genil y el valle del Darro, aunque ninguna reproduce la vista desde la Vega.

El tomo VI del *Civitates* fue publicado en 1617, cuando ya habían fallecido los iniciadores de la serie, excepto Braun. Abraham Hogenberg, hijo de Frans, continuó editando los seis volúmenes con texto en latín. Tras su muerte en 1653, las planchas fueron adquiridas por Jan Janssonius de Ámsterdam, quien las agrupó en ocho libros de ciudades bajo el título *Theatrum Urbium* con textos en latín. El tomo sobre España de 1657 se titula *Theatrum In quo visuntur Illustriores Hispaniae Urbes* y la edición de 1682, *Toonel der vermaarste koop-steden en andel-plaatsen van den huele Wereld.*

En el tomo sobre España de 1657, las vistas de Janssonius se reúnen sin orden geográfico, añadiendo cinco vistas no procedentes del *Civitates*, además de un plano de Madrid y una vista de Montserrat. Algunos grabados incluían cambios debido al deterioro de las planchas o a vestimentas anticuadas. Según Carlos Sánchez Gómez, las planchas utilizadas para las láminas de Granada desde la Vega y desde el valle del Genil sufrieron roturas, obligando a recortar y rediseñar las vistas. Existen reediciones raras de estas láminas, como la vista de Granada desde la Vega firmada por M. Merian y C. Buno, o una variante del valle del Darro de autor desconocido. Tras pasar las planchas a los herederos de Janssonius, Frederick de Wit las adquirió y usó en *Theatrum Praecipuarum totius Europae Urbium,* editada en Ámsterdam (Gámiz Gordo, 2008: 107-113).

Louis Meunier y sus Vistas de Granada y Sierra Nevada

Louis Meunier (c.1630-c.1680) fue un ilustrador y grabador calcográfico de origen flamenco o francés, sobre quien se dispone de escasa información. Sin embargo, es el autor de la única colección de vistas originales conocidas sobre la Granada del siglo XVII. Meunier, dibujante y grabador especializado en paisajes, vistas de ciudades y monumentos de Francia, España, Portugal, Bélgica e Italia, produjo una serie de diez láminas sobre Granada y una gran panorámica desde la Vega. Estas obras datan aproximadamente entre 1665 y 1668. Meunier inauguró un nuevo periodo en el que los artistas además de dibujar Granada desde fuera, también lo hicieron en su interior (Gámiz Gordo, 2008: 114; Titos Martínez, 2024a: 159).

De entre sus trabajos destacamos dos obras donde aparecen Sierra Nevada: *Vista de Granada, de la Alhambra y de Torres Bermejas* (c. 1668) (Fig. 17). Esta obra presenta un punto

de vista elevado, mostrando la ciudad con la Catedral destacada, la plaza de Bibarrambla, Torres Bermejas, la Alcazaba de la Alhambra y Sierra Nevada al fondo. El grabado mide 242 mm x 128 mm, incluido un margen de 7 mm. El punto de vista sobre elevado permite apreciar la ciudad desde arriba, destacando entre el caserío la Catedral con su torre y un espacio urbano que correspondería a la plaza de Bibarrambla. Hacia el centro de la vista aparece Torres Bermejas y, a la izquierda, la Alcazaba de la Alhambra correctamente representada. La vista también incluye una tapia bordeando el tajo de San Pedro, y la torre de la Vela con su espadaña descentrada y el baluarte cristiano bajo ella. La torre de las Armas tiene una cubierta inclinada y aparece la muralla que enlaza las torres del Homenaje y Quebrada, además de un cubo defensivo. Dentro de la Alcazaba se aprecia una destacada cubierta. Más atrás se ve parte de la fachada del palacio de Carlos V y al fondo, la majestuosa Sierra Nevada. En primer plano, se dibuja una dudosa topografía, posiblemente para destacar la grandiosidad del entorno natural y urbano. Se conocen otros tres estados de este grabado (Gámiz Gordo, 2008: 120).

Panorámica de Granada desde la Vega o Vista de Granada o *Profil de la ville de Grenade capitalle du royaume de Granade en Espagne* (c. 1668) (Fig. 18). Esta imagen presenta la ciudad de Granada desde una perspectiva cercana pero distintiva en comparación con las representaciones de Hoefnagel o Wyngaerde. Destaca la ciudadela de la Alhambra en su frente hacia el río Darro y, en particular, la torre de Comares, que aparece sin la cubierta colocada hacia 1691. El grabado mide 546 mm x 278 mm, con 40 mm de margen incluido. Tomada desde la Vega, esta singular imagen permite una apreciación más detallada de la Alhambra y la torre de Comares. En la Alcazaba, se perfilan con precisión las torres del Homenaje y Quebrada, así como la torre de la Vela con su espadaña en la esquina, mientras que la torre de las Armas aparece con tejado. Detrás, sobresale la torre de la iglesia de Santa María. La representación del entorno de la Puerta Elvira es bastante realista, sin embargo, la representación de la ciudad es menos detallada que en la vista de Hoefnagel, destacando únicamente la torre de la Catedral y una arboleda que oculta los límites de la ciudad con la Vega (Gámiz Gordo, 2008: 122-126).

En esta imagen, la Sierra Nevada adquiere un protagonismo total, a diferencia de las imágenes de Hoefnagel o Wyngaerde. Los personajes en primer plano, a diferencia de Hoefnagel, tienen menos protagonismo y sugieren la escala de esta imponente cadena montañosa. A pesar de no ser una representación completamente fiel, se puede reconocer el pico del Veleta en el fondo. Además, esta interpretación deforme y desproporcionada del entorno prefigura la imagen montañosa de tipo alpino que aparecerá con la llegada de los románticos.

Esta representación capta la magnificencia de la Sierra Nevada, así como subraya también su valor estético y plástico, anticipando las sensibilidades paisajísticas del romanticismo. La inclusión de elementos naturales como la montaña en el fondo, aunque no sean precisos, amplifica la percepción de la grandeza y belleza natural del paisaje granadino. La imagen sirve como un testimonio del enfoque artístico del siglo XVII, donde la interpretación del entorno natural se convierte en una herramienta para exaltar la belleza del paisaje urbano y natural, imbuyéndolo de un carácter casi sublime.

Durante este tiempo, las vistas de Meunier y Hoefnagel fueron plagiadas por grabadores como Pieter van der Berge hacia 1700 o María Coronelli en 1706. Además, el influyente editor flamenco Pieter van der Aa publicó reediciones de estas vistas en 1707, en su extensa colección

de viajes y atlas. Entre las numerosas obras editoriales que plagiaron y difundieron las vistas de Hoefnagel y Meunier se encuentran la vista de Jahrgang (c. 1836) titulada *Ansicht der beiden Schlöfser in Granda*, la obra de P. Merula y G. Blaeu titulada *Granada* (1635) y la vista de Antoine Aveline desde la Vega publicada hacia 1735. Aunque a primera vista algunas de estas obras pueden parecer novedosas, en realidad son manipulaciones de las vistas originales que no aportan novedades significativas (Gámiz Gordo, 2008: 126-146; Titos Martínez, 2024a: 159).

Representaciones pictóricas relevantes sobre Sierra Nevada durante el siglo XVII y principios del XVIII.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, se desarrolló una línea de representaciones pictóricas que continuaron durante el siglo XVII y principios del XVIII. En el contexto de la religiosidad contrarreformista y la apropiación devocional de la ciudad, Granada a menudo se convirtió en el escenario de milagros o hechos religiosos significativos, donde Sierra Nevada aparece representada ocasionalmente.

En el ámbito pictórico granadino del siglo XVII, destacan dos obras tituladas *Vistas del Genil* y *Vistas del Darro*, firmadas por Juan de Sabis, de biografía desconocida (Quesada, 1992: 62-63). Aunque desaparecieron en el incendio del Palacio Arzobispal de Granada, unas copias realizadas hacia 1930 por el pintor Antonio Moreno, por encargo de Antonio Gallego Burín, se conservan en la Casa de los Tiros (Gámiz Gordo, 2008: 100; Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 51-52; Titos Martínez, 2023a: 159). El cuadro *Vistas del Genil* (Fig. 19), tiene escaso valor documental, representando solo el puente sobre el río, algunos personajes, edificaciones, vegetación y una gran montaña en el fondo posiblemente haciendo referencia a la imagen de Sierra Nevada.

En contraste, el lienzo *Vistas del Darro* (Fig. 20), fechado en 1636, presenta con veracidad el valle del Darro y la ciudadela de la Alhambra, con abundantes detalles. En primer plano, se observan personajes con vestimentas de la época en el paseo de los Tristes, mientras que Sierra Nevada, más reconocible, aunque de proporciones diferentes, se puede identificar el pico del Veleta bajo un cielo oscuro que cierra la composición del fondo. La Sierra Nevada aquí no solo actúa como un telón de fondo, sino que se convierte en un elemento estético crucial que realza la magnificencia del paisaje granadino y subraya la interacción entre la naturaleza y la arquitectura.

Otro ejemplo destacado es el óleo sobre lienzo titulado *El martirio del Obispo de Jaén, D. Gonzalo de Zúñiga* (Fig. 21), conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada y atribuido estilísticamente a Pedro de Raxis (1555-1626). Este cuadro, pintado hacia 1610, muestra la muralla meridional de la Alhambra y Sierra Nevada (Titos Martínez, 2003a: 14). En primer plano, se observan personajes arrodillados ante una cruz, mientras que en el segundo plano se encuentran grupos de personas cerca de las mazmorras situadas junto a la torre de los Siete Suelos y el Carmen de los Mártires, con Sierra Nevada en el fondo (Gámiz Gordo, 2008: 103). El juego de luces y sombras se representa mediante un diálogo entre la fortaleza de la Alhambra y la Sierra Nevada en la parte superior del cuadro. Los picos del Veleta y el Caballo aparecen representados en todo su esplendor de blanco y nieve, en contraste con la escena más oscura del cielo y de los personajes. Esta representación de la Sierra Nevada resalta su importancia

geográfica, a la vez que su valor estético y simbólico, donde la montaña nevada actúa como un testigo silente de los acontecimientos históricos y religiosos que se desarrollan en la escena.

En 1781, el pintor y académico Mariano Ramón Sánchez (1740-1822) fue comisionado por el príncipe de Asturias, don Carlos de Borbón y Sajonia, para documentar las vistas de puertos, bahías, poblaciones marítimas y arsenales de España. Esta tarea, desarrollada a lo largo de varias campañas y extendida hasta 1803, tenía como objetivo retratar la geografía y el paisaje, así como registrar también el estado, dotaciones, características y actividad de los puertos españoles. Esta empresa, inscrita en las políticas de la monarquía ilustrada, buscaba comprender la realidad y los recursos humanos y materiales de la nación. Además, las obras de Sánchez, impregnadas de anecdotismo y color local, pueden considerarse uno de los primeros ejemplos del género costumbrista en la pintura española.

La colección también incluía vistas de localidades importantes del interior del reino, como *Entrada en Granada por el puente de Beiro* (1799) y otras cuatro vistas del Soto de Roma (Granada), pintadas para el ministro Manuel Godoy en 1799, aunque estas últimas no han sido localizadas. La serie completa constaba de ciento dieciocho cuadros, la mayoría propiedad del Patrimonio Nacional, repartidos en diferentes dependencias, y el resto en el Museo Nacional del Prado y la Academia de San Fernando. Originalmente, la colección estaba destinada a la decoración del Palacio Real Nuevo de Madrid y de la Casa del Príncipe en El Escorial (Santos, 2004: 386-387; Fernández Lacomba, 2019: 35).

El óleo titulado *Entrada de Granada por el puente de Deiso, hospital de San Lázaro, Albaicín hasta Sierra Nevada*[18] (Fig. 22), presenta una vista panorámica de Sierra Nevada, resaltando picos emblemáticos como el Veleta y el cerro del Caballo. En el primer plano, el puente de Beiro, representado en tonos oscuros, contrasta notablemente con la luminosidad de la Sierra, mientras diversas figuras transitan por el paso y la orilla del río. A la derecha, se encuentra el hospital de San Lázaro, reconocido por sus característicos tejados rojos, un edificio hoy desaparecido que fue fundado en 1502 por los Reyes Católicos con el propósito de aislar a los enfermos de lepra en honor a San Lázaro. Inicialmente ubicado en el Albaicín, el hospital fue trasladado extramuros en 1514, situándose en las proximidades del río Beiro.

La composición del lienzo se extiende bajo un cielo amplio, que ocupa dos tercios del cuadro, enmarcando a Sierra Nevada como telón de fondo de Granada. La obra retrata con fidelidad los elementos arquitectónicos y geográficos de la época, e, igualmente, subraya la relevancia simbólica de la Sierra en el paisaje urbano granadino.

[18] El título «puente Deiso» puede llevar a confusión con el «puente Beiro» del autor Javier Santos. Es más probable que se refiera a este último, ya que comparte el mismo nombre con el río Beiro en Granada. Museo Nacional del Prado. (s.f.). *Entrada de Granada por el puente de Deiso*. Recuperado el 27 de enero de 2023, de https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entrada-de-granada-por-el-puente-de-deiso/c0616c7f-8dc3-4339-8647-d2e68676cf2e

La ambivalencia de Sierra Nevada: confluencias legendarias y religiosas en el imaginario colectivo

Introducción

Carlos Cornejo (2015:167-169) concluye acerca de los imaginarios legendarios y religiosos sobre Sierra Nevada que, antes del advenimiento de los sistemas modernos de conocimiento y representación de la montaña, los modelos de comprensión de las geografías montañosas estaban impregnados de contenidos simbólicos con connotaciones legendarias y religiosas. Esta interpretación premoderna de la naturaleza se hizo también evidente en Sierra Nevada, donde dicho conocimiento se integró en la memoria de las comunidades locales en distintos momentos históricos. Paradójicamente, estos saberes fueron difundidos durante la modernidad a través de diversas formas impresas y prácticas locales. Los relatos de viajes, obras científicas y prácticas devocionales de los siglos XIX y XX se convirtieron en importantes canales de transmisión de los sistemas premodernos de conceptualización de la naturaleza del macizo.

En este contexto, las figuras que representaban los sistemas racionales de conocimiento de la montaña contribuyeron a la relevancia de modelos de interpretación basados en la fabulación y las creencias legendarias. Los imaginarios legendarios reflejaron creencias en animales fantásticos que habían poblado las montañas de la cordillera alpina, estableciendo una conexión con las narrativas de ficción de la alta montaña europea, recogidas en obras como las de Fernández Navarrete. Sin embargo, muchas narraciones legendarias sobre Sierra Nevada diferían notablemente de las alpinas debido a la influencia islámica del macizo. Este legado histórico de Granada permitió la incorporación de leyendas populares inspiradas en contextos orientales del periodo islámico medieval, recuperadas por los científicos del siglo XIX. Mediante la recuperación de estas narrativas, Sierra Nevada se conceptualizó como un espacio geográfico con reminiscencias nazaríes, complementario a las visiones orientalistas que caracterizaban el espacio urbano de Granada en la época romántica.

Además, la proximidad y alineación geográfica de Sierra Nevada con las costas africanas contribuyeron a establecer un vínculo imaginario entre la historia islámica de la Península y la realidad musulmana contemporánea del Magreb. En las geografías imaginadas de contenido legendario, Sierra Nevada actuó como un puente entre Occidente y Oriente, entre el pasado y el presente.

La significativa altitud de Sierra Nevada también le otorgó una importancia religiosa. Sus cumbres fueron vistas como espacios naturales idóneos para desplegar la fe de la comunidad cristiana, constituyéndose en «canales geográficos de comunicación» con lo sagrado y puntos de reactivación espiritual. Aunque contenedores de las más célebres leyendas de origen musulmán, el Mulhacén y el Veleta se conceptualizaron también como espacios sagrados en los imaginarios cristianos, actuando como lugares saturados de energía, el *axis mundi* de la fe católica en el territorio del antiguo reino nazarí de Granada.

Las leyendas y prácticas religiosas relacionadas con las montañas de Sierra Nevada respondieron a un proceso continuo y prolongado de cristianización del territorio del antiguo

reino nazarí. Este proceso incrementó los imaginarios cristianos, forjados tanto por las instituciones religiosas como por la fe popular. Mientras los prelados y líderes católicos utilizaban retóricas cristianas para legitimar sus acciones sobre las cumbres de la Sierra, las comunidades locales de los municipios cercanos la concebían y practicaban como nuevos lugares sacros. Así, el Mulhacén y el Veleta se convirtieron en ventanas de unión con el mundo divino, reforzando la fe católica de las comunidades a través de romerías y otros cultos. Las instituciones católicas intentaron monumentalizar estas cumbres, transformándolas en referencias en las geografías sagradas locales y puntos de reafirmación de la identidad católica.

Los imaginarios legendarios y las interpretaciones religiosas de Sierra Nevada subrayan su consideración como un espacio con atributos musulmanes y cristianos, gestionados conjuntamente en los imaginarios colectivos. A lo largo de la modernidad, Sierra Nevada se ha interpretado como una montaña ambivalente, fluctuando entre Occidente y Oriente, entre lo alpino y lo exótico, entre Europa y África. Sus cumbres más altas se han imaginado como puntos de unión entre el sur de Europa y el norte de África, integrándose también en las representaciones estéticas y científicas que la identificaban con las grandes cordilleras europeas.

La imagen de Nuestra Señora de las Nieves en Sierra Nevada

La advocación a Nuestra Señora de las Nieves se remonta al siglo IV. Según la tradición, un matrimonio romano acaudalado y sin hijos solicitó a la Virgen María consejo sobre el uso de sus bienes para beneficio de la comunidad cristiana. La Virgen les indicó que construyeran un templo en el lugar que ella señalara y, al día siguiente, el cinco de agosto, el monte Esquilino de Roma apareció nevado. Interpretaron esto como una señal divina y, con el apoyo de la Iglesia, se erigió la Basílica de Santa María la Mayor, financiada por el matrimonio (Titos Martínez, 1997: 42-43).

La leyenda se difundió ampliamente y se reprodujo en diversas formas artísticas y poéticas, consolidándose la devoción a Nuestra Señora de las Nieves. En Sierra Nevada, esta devoción cobró especial importancia y se reflejó en la creación de las primeras imágenes de la Virgen, inspiradas en los hechos atribuidos a ella en las altas cumbres. Un grabado de 1808 realizado por Manuel Jurado, basado en una lámina de 1772, muestra a la Virgen y al Niño Jesús coronados, con un pastor arrodillado en señal de devoción. Alrededor de la imagen mariana se representa el territorio de la vertiente norte de Sierra Nevada, con montañas, ríos y pueblos. De las cumbres del macizo descendían dos ríos, el Dílar y el Monachil, flanqueados por diversos municipios del pie de monte y de la Vega alta.

La iconografía de la Virgen de las Nieves en Sierra Nevada se desarrolló notablemente a partir del siglo XVIII. En 1717, se cuenta que Martín de Mérida, beneficiado de Válor, acompañado por su criado Martín de Soto, enfrentó una violenta tormenta mientras viajaban hacia Granada. La tormenta se desató súbitamente en un día sereno, y Martín de Mérida pidió protección a la Virgen. La leyenda narra que la Virgen apareció en un resplandor celestial y dispersó la tormenta, permitiendo que los viajeros continuaran su camino. En agradecimiento, Martín de Mérida construyó una capilla en los Tajos de la Virgen. Sin embargo, las dificultades de acceso y la nieve casi permanente hicieron que la capilla fuera poco utilizada, por lo que en

1724 los habitantes de Dílar construyeron otra en los Prados del Borreguil. Esta ermita también quedó destruida por la nieve, y en 1745 se erigió una tercera en el Picón del Savial, en el lugar conocido hoy como Ermita Vieja. Finalmente, en 1796, debido al crecimiento de la devoción, se trasladó la ermita a las proximidades del pueblo de Dílar, donde se construyó el santuario que actualmente alberga la imagen de la Virgen.

La conexión entre la devoción a Nuestra Señora de las Nieves y el paisaje de Sierra Nevada es profunda y significativa. Los grabados y representaciones artísticas de la Virgen destacan la majestuosidad de las montañas, los ríos y los pueblos que conforman esta región. En los grabados, la Virgen de las Nieves aparece en el centro de la imagen con el Niño Jesús, ambos coronados, y un pastor arrodillado en señal de devoción. Este simbolismo refleja la protección divina sobre los habitantes de la región y la importancia de la naturaleza en la iconografía mariana. Las cumbres nevadas y los ríos Dílar y Monachil, que descienden del macizo, son elementos constantes en estas representaciones, subrayando la estrecha relación entre la fe y el entorno natural.

Desde el siglo XVIII, la iconografía de la Virgen de las Nieves en Sierra Nevada ha evolucionado, incorporando elementos del paisaje y la vida local. Los grabados de Manuel Jurado y las litografías posteriores reflejan la veneración de la Virgen en los pueblos de Dílar y Gabia, donde es considerada patrona. Estas imágenes no solo tienen un valor religioso, sino también histórico y cultural, ya que documentan la evolución de la devoción mariana en la región y su relación con el entorno montañoso. La representación de la Virgen y el Niño Jesús, junto con el pastor arrodillado y el paisaje circundante, simboliza la unión entre lo divino y lo terrenal, y la protección que ofrece la Virgen a los habitantes de Sierra Nevada (Titos Martínez, 2003a: 15; Titos Martínez y Piñar, 2009: 24).

La advocación a Nuestra Señora de las Nieves en Sierra Nevada es una tradición profundamente arraigada que combina la fe religiosa con la majestuosidad del paisaje montañoso. Las representaciones artísticas y la iconografía mariana reflejan esta conexión, consolidando a la Virgen como un símbolo de protección y devoción en la región. La historia de las capillas y santuarios erigidos en su honor, junto con los grabados y litografías, documentan la evolución de esta devoción y su impacto en la vida religiosa y cultural de Sierra Nevada.

La evolución de la imagen en los grabados calcográficos

Manuel Titos, en su libro *Las cuatro ermitas de Sierra Nevada: tres siglos de tradición y montaña en torno a la Virgen de Las Nieves (1717-2017)*, identifica tres grabados antiguos que ilustran la evolución de la imagen de la Virgen de las Nieves. El grabado inicial de Manuel de Rivera de 1772, posiblemente originado de una serie incluida entre los pliegos tres y cuatro de un libro de Manuel Núñez de Prado publicado en 1753, es un ejemplo temprano del uso y reutilización de imágenes en el grabado. Rivera, que trabajó en Granada entre 1747 y 1795, solía reutilizar tanto sus propias imágenes como las de otros artistas. Su grabado de 1772 sirvió de base para la obra de Manuel Jurado en 1808, quien a su vez utilizó prácticamente la misma imagen en una estampa de Nuestra Señora de la Asunción del Convento de Mínimas de Granada en 1816. Su hijo, Manuel Jurado González, también reutilizó esta imagen en 1834, retocándola para crear una versión confesadamente derivada del trabajo de su padre (Titos Martínez, 2017: 63).

Estos grabados se caracterizan por la inclusión de columnas laterales con ocho dibujos en cada una, representando los atributos de la Virgen contenidos en la letanía lauretana. En el cuerpo principal de la estampa, se presenta un fondo con los pueblos de la cara norte de Sierra Nevada, una diminuta representación de la aparición de la Virgen a Martín de Mérida en 1717, y una escena en la parte inferior con un pastor y sus ovejas, aunque esta representación pastoril sería reemplazada en grabados posteriores por la imagen de Martín de Mérida y Martín de Soto como testigos de la aparición.

Un ejemplo notable es el grabado de Fernando Francés, realizado por Pablo Alabón en 1853, que ha sido modelo para muchas estampas de gran tamaño impresas anualmente con motivo de la fiesta de la Virgen. Otro importante grabado, realizado en 1880, cuelga en la sacristía de la iglesia de Dílar y representa a la Virgen sobre una nube, con Martín de Mérida y Martín de Soto arrodillados a sus pies. Esta estampa-cartel, donada por un parroquiano y patrocinada por la hermandad, muestra en las jambas laterales del altar ocho cortijos y molinos de Dílar y, en la parte superior, coronando el conjunto, dibujos de la ermita vieja y la ermita actual. En la parte inferior, un dibujo horizontal del pueblo de Dílar con su iglesia parroquial y las cumbres de Sierra Nevada al fondo (Titos Martínez, 2017: 65-68).

El grabado inicial de Manuel de Rivera de 1772 (Fig. 23), incluye un texto que posiblemente es la primera vez que se imprime la historia de la Virgen de las Nieves:

> Verdadero retrato de la milagrosa imagen de María Santísima de las Nieves venerada en su Hermita, término de Dílar, la que colocó en la primera en Sierra Nevada el Licenciado Don Martín de Mérida, Beneficiado de Válor, por haberle librado lo vida la Virgen y a su criado Martín de Soto día 5 de Agosto de 1717, viéndose encerrados entre copiosa nieve toda la noche amparándose de su patrocinio y para su memoria dedican esta lámina a dicha Soberana Señora sus Comisarios Don Julián de la Riva Orliz Zárate y Quintana, Arcediano de Santa Gema, Dignidad de la Santa Iglesia de Pamplona, Abad de Sesina y Arcipreste de Berrueza y Don Matheo Benítez Presbítero. Año 1772. El Ilmo. Sr. D. Pedro Antonio Barroeta, Arzobispo de Granada, concede 80 días de Indulgencia y el Ilmo. Sr. D. Francisco Alejandro Bocanegra 40 días a los fieles que rezaren una salve a esta Santísima Imagen. Manuel de Ribera lo gravó en Granada.

El texto es idéntico al del grabado de Manuel Jurado de 1808, aunque aquí consta que «Jurado gravó en Granada. Año de 1808». La cartela es similar a la del grabado de su hijo en 1834, con la salvedad de que los patrocinadores ahora fueron José Roa, Francisco Sánchez, Antonio Gómez, Francisco Cargón, Miguel Luis, Salvador Rodríguez, José Fuentes y José Santander (Titos Martínez, 2017: 70).

Los grabados calcográficos antiguos de la Virgen de las Nieves documentan no solo la evolución artística de su imagen, sino además la profunda relación entre la fe y el paisaje de Sierra Nevada. A través de estas representaciones, se refleja la devoción y la historia de la Virgen, consolidando su papel como símbolo de protección y devoción en la región.

Cielo y Suelo Granadino

En la primera mitad del siglo XVIII, el médico granadino Francisco José Fernández Navarrete (1680-1742) realizó significativas contribuciones al estudio de la historia natural de

España. Originario de La Zubia, municipio situado entre la Vega alta y el piedemonte de Sierra Nevada, Fernández Navarrete llegó a ser catedrático de Medicina en la Universidad de Granada y, a partir de 1730, médico de cámara de Felipe V. Entre sus numerosas obras destaca el *Ensayo de la historia natural y médica de España* (1737). Dos de sus manuscritos, anteriormente considerados perdidos, han sido recuperados: el primero, titulado *Carácter de España deducido de los principales fundamentos y noticias de su historia natural* (c. 1740), y el segundo, *Cielo y suelo granadino* (1732), localizado y publicado en 1997 por Antonio Gil Albarracín y que incluye tres mapas, destacando a Sierra Nevada como un elemento central del paisaje.

Otros documentos contemporáneos, conservados en la Curia de Granada, reflejan una apreciación similar por Sierra Nevada. Entre 1733 y 1750 se elaboraron la *Descripción del Arzobispado de Granada* (Fig. 24) y la *Descripción de los pueblos del Arzobispado y costa del Reyno de Granada* (Fig. 25). El primero presenta una vista del territorio desde el norte, con Sierra Nevada destacada como una prominente mancha central, mientras que el segundo, aunque posterior, sigue destacando la blancura de Sierra Nevada como elemento principal de la representación (Titos Martínez, 2003a: 16, 2024: 160; Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 23; Gámiz Gordo, 2008: 160; Cornejo Nieto, 2015: 118).

Estas obras y documentos subrayan la importancia de Sierra Nevada en los estudios históricos y naturales de la época, resaltando su singularidad y la profunda conexión de la región con su entorno natural.

Mapa y dibujo de la obra Cielo y suelo granadino

Durante su estancia en la corte en torno a 1736, Francisco José Fernández Navarrete completó su obra *Cielo y suelo granadino*. Políglota y versado en dibujo y música, Navarrete produjo en 1732 los dibujos que ilustran esta obra, aunque son poco conocidos. El manuscrito se conserva en el Archivo de la Provincia Franciscana de Cataluña. En él, Navarrete ofrece un análisis detallado de Granada y su Arzobispado, un ámbito que consideraba adecuado para su estudio frente a la ciudad o el extenso reino de Granada.

Su obra aborda las condiciones cosmográficas de Granada, los vientos, aguas, fertilidad del suelo, flora, fauna, producción de seda y los caminos y balnearios de Sierra Nevada. Con citas de numerosos libros geográficos clásicos y medievales, Navarrete demuestra su erudición enciclopédica, abarcando disciplinas como física celeste, geografía, zoología, botánica, mineralogía, medicina, hidrología e hidroterapia. Su enfoque innovador en historia natural evidencia su profunda formación académica (Gámiz Gordo, 2008: 157).

Fernández Navarrete comenzó a recopilar datos sobre el entorno granadino hacia 1724. En 1726, distribuyó un cuestionario impreso a través del secretario del arzobispo Francisco Perea, solicitando información sobre diversos temas a médicos, religiosos y curas del Arzobispado. En 1732, aprovechó las visitas pastorales del Arzobispado para pedir a sus amigos, el capellán Juan Manuel del Castillo y José Gabriel de Rueda, que investigaran y corrigieran el mapa que había formado, cuya copia les envió (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 121; Gámiz Gordo, 2008: 159).

La obra incluye varios dibujos y mapas de gran valor. Uno de los más destacados es *País de Granada* (Fig. 26), fechado en 1730, que mide 379 x 267 mm. Este dibujo muestra Sierra

Nevada y sus picos Mulhacén y Veleta, junto con la Vega de Granada y los vientos que afectan la ciudad. No es un mapa tradicional, sino una perspectiva a vista de pájaro con perfiles abatidos y sombreados para facilitar la comprensión del relieve y los principales topónimos (Gámiz Gordo, 2008: 160-161). Esta pintura, trabajada al agua mediante la acuarela, posee una gran variedad de tonos verdes y azulados para el territorio, dejando los tonos ocres para la Vega y el horizonte, y el blanco de la nieve para Sierra Nevada. La obra, dedicada al Duque del Arco, proporcionaba información detallada sobre los vientos que recorrían el territorio del Arzobispado.

En el siglo XVIII la orientación del viento era una variable meteorológica esencial en la elaboración de topografías médicas, ya que se consideraba fundamental para determinar las enfermedades prevalentes y el «temperamento» de los habitantes, con el objetivo de lograr una acción terapéutica eficaz. La ilustración de Navarrete reflejaba claramente este propósito, situando a la ciudad de Granada en el centro de la composición y rodeada por la Vega y un coliseo de montañas que definían la dirección de los vientos (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 166-167).

Navarrete enumeraba las sierras circundantes, incluyendo Iznalloz, Dayfontes, Cogollos, Alfacar, El Fargue, Valparayso, Montesanto, Cerro del Sol, Sierra Bermeja y Sierra Nevada, en relación con la dirección de los vientos que influían en la ciudad. Los vientos principales eran los cuatro cardinales (Mediodía, Poniente, Norte y Levante) y los cuatro intermedios (Leveche, Maestro, Griego y Sirocco), que correspondían a los vientos suroeste, noroeste, noreste y sureste, respectivamente. La división del Arzobispado en ocho segmentos basados en la dirección del viento permitía evaluar cómo estos afectaban la salud de la población, teniendo en cuenta no solo el viento, sino también la presión atmosférica.

Entre las montañas destacadas en la ilustración, la cumbre de Sierra Nevada, descrita como de «bruta hermosura» y «bárbara majestad», sobresalía especialmente. Navarrete la comparaba con las mayores elevaciones de los Pirineos y los Alpes: «... que es sin duda una desmesurada elevación y que compite con lo más alto de los Pirineos y Alpes. A esta gran Montaña, máquina de naturales hermosuras llamaron los Antiguos Solaria y Solarius Mons, esto es Monte del Sol y Aire, porque acercándose sus cumbres a gozar el Sol en su mayor» (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 331).

A pesar del protagonismo del Veleta, considerado en ese momento como el pico más alto, Navarrete también hace referencia al Mulhacén, señalando que «Se ve desde él la Vega de Granada y el Africa y Mar Mediterráneo» (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 338).

Concluía que el viento dominante en Granada era el Norte o Tramontana y sus colaterales, aunque también entraban vientos significativos desde el Levante, debido a la barrera natural que constituía Sierra Nevada, que impedía el paso libre de los vientos procedentes del mar Africano (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 169).

Además, Navarrete hace referencia a las características y bellezas de las lagunas, como la Laguna Larga, donde «Es agua limpísima y no cría animal ni toba, como la de Alfacar» (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 347), y a los misterios y leyendas de la Laguna de la Caldera, donde «... Afirman los de los lugares vecinos que se ha solido ver un pez negro... se dice es fabuloso o Diabólico» (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 348).

En la segunda parte de *Cielo y Suelo granadino* se encuentra el *Mapa del Arzobispado de Granada* (Fig. 27), fechado en 1732, que mide 418 x 286 mm. En la cartela figura la Virgen de las Angustias, patrona de Granada, a la que el autor hace referencia en el texto antes de hablar sobre el cielo de Granada. Este mapa es el más detallado de la obra y presenta un encuadre territorial amplio, detallando las Alpujarras y el territorio costero, incluyendo límites con los obispados de Málaga, Jaén, Guadix y Almería, así como las torres de vigilancia en la línea de costa (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 323-330; Gámiz Gordo, 2008: 161).

El mapa titulado *La Sierra Nevada con los Sitios Notables Poblaciones, Ríos, Puertos y Lagunas* (Fig. 28), datado en 1732 e incluido en *Cielo y Suelo granadino*, ofrece una perspectiva a vista de pájaro de Sierra Nevada. Este mapa, de 384 x 412 mm, detalla las cumbres, lagunas y otras características geográficas, destacando la importancia de Sierra Nevada en la región. Fernández Navarrete también incluye dos dibujos a línea de los ríos de Granada, que muestran sus afluentes desde su nacimiento hasta la ciudad. Estos dibujos, que pudieron servir como preparatorios de las representaciones territoriales, incluyen datos sobre fuentes y poblaciones (Fernández Navarrete y Albarracín, 1997: 195-199, 354-364; Gámiz Gordo, 2008: 163).

El trabajo médico-topográfico de Fernández Navarrete representó el primer intento de interpretar Sierra Nevada en el contexto de un proyecto científico. Este proyecto se apoyaba en metáforas del siglo anterior, que ya habían resaltado las cualidades terapéuticas de la montaña. De este modo, los elementos naturales más prominentes del macizo se conceptualizaron como claves para comprender los agentes medioambientales, tanto geográficos como climáticos, que podían influir en la salud pública. Por primera vez, el conocimiento de Sierra Nevada se integraba en una investigación científica con repercusiones públicas, marcando un hito en el discurso científico de la época (Cornejo Nieto, 2015: 121-123).

Comparación con otros mapas

El trabajo de Francisco José Fernández Navarrete guarda notables similitudes con mapas posteriores, como el *Mapa geográfico del Reino de Granada* de Tomás López, publicado hacia 1795. Este mapa incluye una abundante toponimia, el relieve representado mediante perfiles abatidos y sombras, y una detallada hidrografía y vegetación. La comparación detallada con el trabajo de Fernández Navarrete puede esclarecer su posible relación y proporcionar valiosos datos sobre el territorio granadino en el siglo XVIII (Gámiz Gordo, 2008: 162; Calatrava y Ruiz, 2005: 70).

Otro mapa inédito, de autor desconocido, titulado *Vista desde la silla del moro de Granada, su vega y Orizonte,* dibujado hacia la segunda mitad del siglo XVII, también muestra similitudes con los dibujos de Fernández Navarrete. Este mapa, que representa la plaza de toros inaugurada en 1771 y otros hitos geográficos incluyendo varios rótulos como Sierra Nevada, Puntal del Veleta, Monte Vive, Sierra Tejeda, Sierra de Loja, Sierra de Montefrío, Sierra de Elvira, entre otros, podría haber sido inspirado por los trabajos de Navarrete (Gámiz Gordo, 2008: 162).

Las similitudes entre los trabajos cartográficos de Fernández Navarrete y los posteriores sugieren una continuidad en la representación y valoración de Sierra Nevada, subrayando su importancia no solo como elemento geográfico, sino también como factor relevante en estudios médicos y topográficos. Este enfoque multidisciplinario destaca la conexión intrínseca entre el

entorno natural y la salud humana, una perspectiva avanzada para su tiempo y que sentó las bases para futuros estudios en el área.

Los trabajos vinculados al Marqués de la Ensenada y el Diccionario Geográfico de Tomás López

Los croquis del Catastro de Ensenada de 1752

Sierra Nevada continuó captando la atención en el siglo XVIII. En este periodo, los inventarios geográficos encargados por las monarquías ilustradas, a través de estudios cualitativos del territorio, moldearon la percepción de las montañas como espacios llenos de riquezas naturales y elementos integrados en los sistemas económicos locales. Las monarquías europeas ilustradas tenían objetivos pragmáticos y estratégicos con estos proyectos geográficos, orientados a la centralización política y administrativa del poder. Buscaban obtener datos rigurosos sobre las capacidades económicas de sus territorios por primera vez. Durante el siglo XVIII, la producción cartográfica en España aumentó significativamente. Esto se debió, en parte, a los esfuerzos de los primeros reyes de la casa de Borbón por inventariar los recursos territoriales, fomentar las comunicaciones y el comercio, y desarrollar una base cartográfica comparable a la de otros reinos europeos. Así, se crearon instituciones geográficas y se apoyaron iniciativas cartográficas que culminaron en la segunda mitad del siglo, junto con el inicio de operaciones de inventario de riqueza que, indirectamente, produjeron representaciones cartográficas locales.

La información específica sobre Sierra Nevada se basa en diversos materiales con pretensiones y características variadas: croquis de términos municipales anexos a las Respuestas Generales y Particulares del Catastro de Ensenada, mapas de inventario de recursos forestales, cartografía relacionada con pleitos de demarcación, apuntes cartográficos enviados en encuestas geográficas y representaciones del Reino de Granada. Estos croquis y mapas destacan por su concepción particular del espacio serrano y su representación peculiar.

Los croquis del Catastro de Ensenada de 1752, motivados por fines fiscales, son una fuente invaluable sobre los usos del monte y el papel de la montaña en la economía campesina. En ellos, Sierra Nevada se presenta en tres dimensiones: límite, espacio semiexplotado y reserva hidráulica. Los picos más altos o la línea de cumbres son el horizonte visual de lugares y villas, y una referencia fundamental para la delimitación territorial. Así, la montaña se muestra como un territorio de complicada accesibilidad, que dificulta la comunicación entre la Alpujarra y las vegas interiores, aunque con rutas de comunicación estables, principalmente para el tráfico ganadero. Cuando el territorio serrano aparece como espacio explotado o capaz de generar recursos económicos, los croquis muestran una gradación altitudinal de usos, combinando la dedicación pastoril con la agricultura en «la Syerra» (Titos Martínez, 2003a: 17)

De los croquis incluidos en el Catastro de Ensenada sobre las respuestas generales de los municipios podemos destacar: *La vista general de Chite* (Fig. 29), *La Vista del municipio de Dúrcal* (Fig. 30) *La vista del municipio de* Nigüelas (Fig. 31). Estos dibujos, realizados a plumilla en tinta negra y coloreados en tonos variados, incluyen breves reseñas descriptivas de la situación geográfica de cada municipio. Su notable representación plástica abarca perspectivas

de relieve, hidrografía y vegetación, logrando una abstracción visual rica y detallada del paisaje de los pueblos de Sierra Nevada. Cada trazo y color buscan capturar fielmente el entorno y la esencia única de cada localidad, ofreciendo una visión artística que enriquece nuestra comprensión del territorio.

Los croquis del Catastro de Ensenada de 1752 tienen un valor que va más allá de su función administrativa y fiscal y destacan como representaciones artísticas de Sierra Nevada. Incluyendo vistas de Chite, Dúrcal y Nigüelas, estos croquis capturan la complejidad y belleza del paisaje serrano a través de una combinación cuidadosa de técnicas de plumilla y color. La geografía y el relieve del territorio, junto con aspectos como la hidrografía y vegetación, se representan con precisión, reflejando una visión estética que trasciende su propósito inicial.

Estos croquis, además de su rol de inventario, son testimonios visuales que documentan el paisaje y la economía campesina de la época. La montaña se presenta como un límite natural, una reserva hídrica y un espacio semiexplotado, resaltando la relación entre entorno natural y actividad humana. La gradación altitudinal de los usos, que combina pastoreo y agricultura, subraya la importancia económica y estratégica de Sierra Nevada en el siglo XVIII.

Los croquis y las respuestas al cuestionario para el Diccionario Geográfico

El siglo XVIII fue un periodo de transformación profunda en diversas disciplinas científicas, entre ellas la geografía. Las monarquías europeas comprendieron la importancia estratégica de los mapas para la navegación, gestión territorial y administración, impulsando el desarrollo cartográfico. En Francia, durante el reinado de Luis XIV, se fundó la Academia de Ciencias, donde se avanzó en estudios astronómicos y geodésicos bajo la dirección de Giovanni Cassini. Estos avances permitieron crear mapas más precisos y detallados. España, con la llegada de Felipe V, se unió a este movimiento científico. Felipe V implementó nuevas formas administrativas y un centralismo político que fomentó el desarrollo económico y territorial.

Tomás López de Vargas Machuca (1730-1802) fue un destacado cartógrafo español del siglo XVIII, conocido por su extensa obra cartográfica y su influencia en el desarrollo de mapas detallados de la geografía española. Nació en el seno de una familia prominente y recibió una formación integral en Matemáticas, Gramática, Retórica y dibujo en el Colegio Imperial y con Giovanni Domenico Olivieri. A sugerencia del marqués de la Ensenada, López fue enviado a París para perfeccionarse en el grabado de mapas y estudiar Geografía, se benefició de una beca real para completar su formación, permaneciendo nueve años en la capital francesa. En París, López asistió a cursos de matemáticas impartidos por el abate La Caille y colaboró con destacados cartógrafos como Jean-Baptiste Bourguignon D'Anville.

En 1757, publicó el *Atlas geográfico del Reyno de España e Islas adyacentes,* el primer atlas completo de la península ibérica, que fue muy bien recibido por su tamaño manejable y contenido exhaustivo. En 1760, López regresó a Madrid y, aunque el plan original de crear un gran mapa de España quedó archivado tras la caída de Ensenada, continuó dedicándose a la cartografía. López se dedicó a la cartografía privada, gestionando todo el proceso de edición de su obra (dibujo, grabado e impresión), marcando un hito al editar sistemáticamente mapas en España con notable éxito. Publicó más de doscientos mapas sueltos y cerca de cuatrocientos en atlas y libros. Su reputación le llevó a ser miembro de la Real Academia de San Fernando y la

Real Academia de la Historia, y fue nombrado por Carlos III como «Geógrafo de los Dominios de Su Majestad» (Líter y Sanchís, 2002: 9-13; Cornejo Nieto, 2015: 112).

Según Líter y Sanchís (2002: 13-14), siguiendo los métodos aprendidos de D'Anville, utilizó documentos y cartografía de segunda mano para elaborar sus mapas. En lugar de realizar levantamientos de campo, su enfoque consistía en seleccionar, comparar y sintetizar metódicamente las fuentes disponibles.

En 1772 la Academia de la Historia, bajo la dirección de Pedro Rodríguez Campomanes, emprendió el proyecto de un diccionario geográfico e histórico de España, encargando a López su ejecución. Este proyecto se basaba en la información topográfica recabada por el Marqués de la Ensenada para el Catastro del país. López preparó un cuestionario de quince preguntas geográficas, enviado a obispos, párrocos y funcionarios civiles de toda España, solicitando también mapas o planos de sus territorios (cit. en Líter y Sanchís, 2002: 14). Las respuestas debían incluir información sobre el territorio, la topografía, la historia, la organización social, la agricultura y la administración de cada diócesis o parroquia. Para el territorio de Granada, López recibió ciento treinta y dos cartas de respuesta, mayormente de párrocos, que, junto con los mapas y croquis enviados, revelan las percepciones locales de la Sierra Nevada (Cornejo Nieto, 2015: 113). Estas descripciones reflejaron la geografía de la región y capturaron asimismo la esencia de la vida en estos pueblos montañosos. Los párrocos describieron cuidadosamente el paisaje, la producción agrícola, las costumbres y la demografía, proporcionando un valioso retrato de la vida en la Sierra Nevada en el siglo XVIII.

En conjunto, los croquis y las respuestas al cuestionario para el Diccionario Geográfico de Tomás López conceptualizan Sierra Nevada como un espacio geográfico abstracto pero repleto de una materialidad significativa, esencial para las economías locales. Lejos de ser un paisaje visual moderno, la montaña se percibe como una parte integral del territorio habitado y trabajado, dotada de recursos que garantizan la productividad de las tierras bajas dependientes de las condiciones proporcionadas por las altas cumbres (Cornejo Nieto, 2015: 116; Lorenzo Rojas, 2012). La obra cartográfica de Tomás López es un testimonio del desarrollo científico y geográfico del siglo XVIII en España. A través de sus detallados mapas y su meticulosa recopilación de información, López no solo creó una herramienta esencial para la administración territorial, sino que preservó también la riqueza cultural y geográfica de regiones como Sierra Nevada. Su trabajo sigue siendo un valioso recurso para comprender la historia y el paisaje de España (Líter y Sanchís, 2002: 15).

Croquis del municipio de Güéjar-Sierra

El croquis enviado por Antonio Rodríguez Castillo y Porcel para el término municipal de Güéjar-Sierra (denominado Güéjar de la Sierra Nevada en la respuesta original) (Fig. 32), es una pieza clave para comprender las riquezas naturales de la Sierra (Cornejo Nieto, 2015: 114), pero destaca igualmente por su belleza como obra artística. Este documento, acompañado de un croquis cartográfico, ofrece una ilustración detallada de todo el complejo geográfico utilitario del municipio, numerando los elementos principales en el dibujo y explicándolos en una leyenda situada a la izquierda de la composición.

Este croquis, realizado en tinta negra y embellecido con acuarela en una paleta variada, destaca tanto la importancia del principal río de la región para el abastecimiento local como el

valor estético de los valles, barrancos y lagunas de la Sierra. Las pinceladas acuareladas aportan vida y dinamismo a cada elemento geográfico, ofreciendo una visión abstracta pero evocadora de la cabecera del valle del Genil, cuya compleja orografía se representa con gran maestría artística.

La descripción manuscrita del croquis detalla acequias, puertos, lagunas, fuentes y ríos, además de cortijos, molinos y castillos. El «Picacho de Veleta», numerado como 53 en la parte superior derecha, destaca en color sanguina, contrastando con los tonos suaves del resto del dibujo, junto a otros accidentes geográficos numerados.

Este croquis es un testimonio visual de la riqueza natural y complejidad geográfica de Güéjar-Sierra, fusionando precisión cartográfica con sensibilidad artística para captar la esencia y belleza del entorno natural.

Croquis del municipio de Jubiles

El croquis del municipio de Jubiles (Fig. 33), realizado a plumilla en tinta negra, es una obra que, a pesar de su abstracción y la ausencia de contornos cartográficos precisos, destaca por su belleza y simplicidad artística. Los únicos elementos geográficos delimitadores son las cadenas montañosas, representadas de manera convencional y esquemática en la parte superior del papel. Aunque carece de precisión topográfica, el croquis transmite claramente una imagen del espacio basada en sus características físicas, mostrando coherencia entre la red de recursos de la montaña y la distribución de los núcleos de población.

La respuesta manuscrita que acompaña al croquis indica que la «Sierra Nevada […] comprende muchos cerros encumbrados, y en ellos no se acaba la nieve todo el año». Coronando la cadena montañosa se encuentran «Mulhacén y Veleta», nombrados en el dibujo como «la cumbre de Sierra Nevada». De lo alto de estos montes nacen diferentes ríos, como el Genil, que va hacia Granada, así como los ríos del Barranco de Poqueira y el de Lanjarón, señalados en el croquis como R. Grande y R. Chico, todos ellos nutridos por arroyos de montaña provenientes de lagunas en cotas altas. Justo debajo de las crestas estilizadas se encuentran las «siete lagunas», incluyendo la de Bacares y la de la Caldera (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 115; López, 1779: 331).

La esquemática y repetitiva representación de las montañas mediante líneas discontinuas contrasta y a la vez complementa las líneas serpenteantes de los ríos que confluyen en las lagunas circulares. Esta combinación se enriquece mediante textos descriptivos que señalan los lugares y accidentes geográficos importantes. El resultado es un dibujo elemental y sencillo que, con su belleza, representa una idea abstracta del lugar. Este croquis supone un testimonio visual de la geografía y los recursos del municipio de Jubiles, y destaca también como obra artística que captura la esencia del paisaje a través de una representación estilizada y minimalista. La interacción entre las líneas de las montañas y los ríos, junto con los detalles manuscritos, confiere al dibujo un carácter evocador que trasciende su función meramente descriptiva, convirtiéndolo en una expresión artística de notable belleza y simplicidad.

Croquis del municipio de Carataunas

En el municipio de Carataunas, se elaboraron dos croquis. El primero (Fig. 34), firmado por Felipe Ruiz de Prado, es una obra que representa el territorio con la forma de una gran montaña. Las cumbres más altas, con el picacho del Veleta en el centro, el cerro del Mulhacén con la laguna de Bacares a la derecha y el cerro del Caballo a la izquierda, junto con los ríos Chico y Poqueira, forman una imagen triangular delineada por las crestas de Sierra Nevada, con el municipio de Carataunas en el centro, cerca de la vega de Órgiva (Cornejo Nieto, 2015: 116). Ofrece este croquis una visión utilitaria del espacio, destacando las minas de plomo en la Sierra de Lújar, así como también se distingue por su belleza artística. La representación esquemática y abstracta de Ruiz de Prado es similar a la del croquis de Jubiles, utilizando líneas serpenteantes para los ríos y pequeñas ondulaciones para las montañas. Sin embargo, lo que realmente realza este dibujo es su bella composición piramidal, que le otorga un equilibrio visual notable. El título central del dibujo, «Sierra Nevada», corona la obra y subraya la majestuosidad del paisaje. A pesar de su simplicidad, el croquis logra capturar la esencia del territorio con una claridad impresionante. Las cumbres y los ríos se entrelazan en un diseño que es tanto informativo como estéticamente agradable, convirtiendo la geografía en una obra de interés plástico. La abstracción del dibujo no resta importancia a su precisión descriptiva, sino que añade una capa de interpretación artística que enriquece la comprensión del paisaje. Este croquis es una herramienta visual para entender la distribución geográfica y los recursos del área, y se erige de igual modo como una obra de arte por derecho propio. La combinación de líneas simples y la composición cuidadosa hacen de esta representación una pieza que destaca tanto por su utilidad como por su belleza intrínseca.

El segundo croquis (Fig. 35), firmado por Manuel Antonio de Fuentes, presenta una composición diferente, delimitada por el contorno convencional de la Sierra. Coronada por el cerro del Caballo, el Veleta y el Mulhacén, la Sierra parece contener en su interior los recursos naturales de la región, representados por ríos, arroyos y acequias. Este croquis abarca una mayor extensión y es más explícito que el anterior, incluyendo más poblaciones y una red hídrica más extensa y detallada. Los ríos de la Laguna, Dúrcal, Torrente, Lanjarón, Seco, Chico, Poqueira y Cádiar desembocan en el Río Grande, que posteriormente se convierte en el Río Guadalfeo (Cornejo Nieto, 2015: 116). La representación destaca por la sensibilidad y exquisito detalle de las líneas, mostrando los ríos como arterias vitales dentro de un cuerpo montañoso que encierra los tres principales picos: el Caballo, el Veleta y el Mulhacén. Este croquis no solo es una herramienta informativa que describe la geografía y los recursos hídricos de la región, sino que además se distingue como una obra de arte. La minuciosidad con la que se han dibujado los ríos y arroyos, y cómo estos fluyen a través del paisaje, le confiere una belleza intrínseca que va más allá de su función descriptiva. Las líneas serpenteantes de los ríos y acequias están trazadas con una precisión que evoca la delicadeza de un grabado, haciendo que el observador perciba la Sierra como un organismo vivo, con sus ríos actuando como venas y arterias que nutren la tierra. El croquis de Manuel Antonio de Fuentes, además de proporcionar una visión más amplia y detallada de la Sierra Nevada y sus recursos, destaca por su capacidad para capturar la belleza y complejidad del paisaje a través de una representación artística detallada y cuidadosa. Es una pieza que combina utilidad y estética, ofreciendo al mismo tiempo información precisa y una experiencia visualmente enriquecedora.

La influencia de Sierra Nevada en la arquitectura y literatura ilustrada

Hacia mediados del siglo XVIII, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid realizó un estudio gráfico de la arquitectura árabe en España, centrado en la Alhambra debido a su deterioro. El objetivo era preservar su imagen visual y su memoria histórica mediante estampas, ya que no existían dibujos publicados del monumento. Este esfuerzo culminó en la publicación de *Las Antigüedades Árabes de España* en 1787 y 1804.

En 1766, la Real Academia envió una comisión a Granada y Córdoba, dirigida por el ingeniero militar José de Hermosilla y los arquitectos Juan Pedro Arnal y Juan de Villanueva. Este viaje, estudiado por Delfín Rodríguez, resultó en planos y levantamientos de la Alhambra y la Catedral de Granada, impactando significativamente la arquitectura española de la Ilustración.

Las Antigüedades Árabes de España incluyó panorámicas de la Alhambra y una representación topográfica del conjunto monumental. Entre los documentos conservados en el Archivo de Planos de la Academia, destaca una aguada a color dibujada por Hermosilla en 1766, titulada *Vista de la fortaleza del Alhambra desde el alto de S. Nicolás*. Este dibujo, que muestra Sierra Nevada como telón de fondo, fue grabado por Manuel Salvador Carmona en 1767 y finalmente ejecutado por Vicente Galcerán en 1772.

Sierra Nevada es fundamental en las representaciones visuales de la Alhambra. Las imágenes destacan la monumentalidad del conjunto arquitectónico, y enmarcan también su grandeza con las cumbres nevadas, otorgando una majestuosidad única al paisaje. En una de las vistas panorámicas de la Alhambra incluidas en *Las Antigüedades Árabes de España*, Sierra Nevada se observa como un fondo imponente, con sus picos claramente reconocibles, en especial el Veleta, que aparece como la montaña más alta y de forma piramidal (Calatrava y Ruiz, 2005: 65-67; Gámiz Gordo, 2008: 167-173).

Durante el siglo XVIII, los viajes formaban parte esencial del proceso educativo de los jóvenes de clases altas, quienes realizaban el *Gran Tour*, especialmente por Francia e Italia. A finales del siglo XVIII, el interés por explorar territorios menos conocidos incentivó las visitas a monumentos como la Alhambra. Los nuevos viajeros buscaban en Granada un mundo antiguo y mágico, cargado de historia y belleza. Entre estos viajeros, destaca Henry Swinburne, quien documentó sus experiencias en el libro *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, publicado en Londres en 1779 (Gámiz Gordo, 2008: 186-188).

Swinburne dejó un total de siete vistas de Granada, incluidas en las distintas ediciones de su obra. Entre estas, destaca la titulada *Vista de la Alhambra desde el Cerro del Sol o de Santa Elena*, dibujada y grabada por él en 1775. Esta imagen ofrece un punto de vista novedoso desde la ladera norte del cerro del Sol. La vista incluye una leyenda que identifica varios puntos de interés y destaca la inclusión de Sierra Nevada en el fondo, con el pico del Veleta claramente visible. Este detalle de precisión topográfica destaca en la obra original de Swinburne y fue mejorado gráficamente en posteriores reproducciones, como la de George Cooke en 1810, contribuyendo a consolidar la representación de Granada y su emblemática Sierra Nevada en la literatura y el arte de viajes (Gámiz Gordo, 2008: 190).

Antonio Ponz fue el primero en documentar una ascensión a Sierra Nevada y al pico del Veleta en el siglo XVIII, aunque sin testimonio gráfico. Su relato, escrito en 1754, fue publicado

post mortem en 1797 por Manuel Vallejo en el *Mensajero económico y erudito de Granada*. Este texto es la primera narración extensa sobre Sierra Nevada antes de que el macizo atrajera la atención de los botánicos.

En su célebre libro *Viage de España*, Ponz describió las cualidades del macizo. Esta obra, resultado de un viaje encargado por el conde de Campomanes para examinar los bienes artísticos de Andalucía, se publicó en diecisiete volúmenes en vida del autor. En 1754, Ponz acompañó al Marqués de la Ensenada a Granada y subió a las cumbres del macizo para inspeccionar Sierra Nevada (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 124; Titos Martínez, 1997: 74).

El relato de Ponz es clave en la historia de la Sierra, no solo por su carácter documental, al registrar con precisión la antigua formación glaciar del Veleta, sino también por las imágenes que planteó al reconocer los elementos naturales de las zonas altas del macizo (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 124; Gómez Ortiz y Plana Castellví, 2004). Ponz describió el macizo con un lenguaje pictórico, comparándolo con un «lienzo» que puede ser «estudio y admiración de los pinceles» (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 124; Ponz, 1797: 101).

Desde la cumbre del Veleta, Ponz utilizó la altitud para examinar la organización de picos y pueblos en los valles y lomas circundantes. Describió el corral del Veleta como una «profundidad ancha y cerrada de tajos muy peinados sin entrada por parte alguna», un «cajón ambicioso de nieve» (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 125; Ponz, 1797: 110). La especial atención al Corral se debió al «cúmulo de nieve y hielo que ofrecía en su seno», debido a los indicios visibles de la Pequeña Edad de Hielo del siglo XVII (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 115; Gómez Ortiz y Plana Castellví, 2004: 34).

A principios del siglo XIX, Simón de Argote presentó un notable preámbulo de los imaginarios modernos de Sierra Nevada en su obra *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos*. Publicado en tres volúmenes entre 1805 y 1812, este libro formaba parte de un proyecto interrumpido por su exilio en 1812. Argote se enmarcó en la tradición ilustrada de la crítica histórica, caracterizada por la búsqueda de la verdad sin prejuicios (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 126; Calatrava, 2000: 96-98).

Argote consideró a Sierra Nevada una referencia importante por las posibilidades visuales que ofrecía para contemplar y describir la realidad física de la ciudad y su entorno. El registro visual de «[l]a Ciudad y su Vega mirada desde estos puntos» altos de la Sierra permitía interpretar todo el territorio mediante la recurrente metáfora arquitectónica. Desde el macizo, la ciudad, rodeada de montañas, se mostraba como «una Deidad sentada en lo más anchuroso del Anfiteatro» (cit. en Cornejo Nieto, 2015: 126; Argote, 1806: 23-24).

La conceptualización de Sierra Nevada mediante la metáfora arquitectónica y la valoración de la irregularidad condujo a una interpretación de los espacios de montaña como una compilación de ruinas antes de la llegada masiva de viajeros británicos a Granada en la década de 1830. Argote transformó la concepción pragmática de la Sierra en un verdadero disfrute visual, introduciendo el valor recreativo del disfrute de la topografía de la ciudad y su entorno geográfico. La «belleza de estos lugares [de Sierra Nevada]» confería al macizo la categoría de paisaje, cargada de significación estética, que desde entonces alimentaría los imaginarios de toda la centuria (Cornejo Nieto, 2015: 127).

Conclusiones

El estudio de las representaciones artísticas, cartográficas y literarias de Sierra Nevada hasta 1800 permite comprender su transición de un referente geográfico impreciso a un símbolo cultural y estético central en la identidad de Granada. Esta evolución refleja una relación cambiante entre el ser humano y el entorno natural, marcada por avances científicos, transformaciones culturales y un creciente interés por la integración de la dimensión estética en las representaciones del paisaje.

En la Antigüedad, autores como Estrabón y Plinio el Viejo realizaron descripciones someras de Sierra Nevada, en las que predominaba el interés por su utilidad geográfica y anecdótica. Estas referencias, aunque limitadas, sentaron las bases de un conocimiento que sería ampliado significativamente durante el periodo islámico. En al-Andalus, figuras como al-Razi y al-Idrisi ofrecieron descripciones más detalladas y precisas de la topografía de Sierra Nevada, destacando su importancia económica y estratégica. Este enfoque, más sistemático, refleja la sofisticación científica de la época, aunque aún carecía de la dimensión estética que comenzaría a desarrollarse plenamente en el Renacimiento.

El Renacimiento marcó un punto de inflexión en la representación de Sierra Nevada, al fusionar los avances técnicos en cartografía con una sensibilidad artística que buscaba capturar la belleza del paisaje. Mapas como los de Piri Reis y Diego Homen no solo representaron la Sierra con mayor detalle, sino que también la elevaron como un elemento visual y cultural significativo. Paralelamente, el arte flamenco del siglo XV, con obras como *La Crucifixión* de Jan van Eyck y *La Virgen con el Niño* de Petrus Christus, integró la Sierra en composiciones simbólicas que conectaban la naturaleza con narrativas religiosas y culturales. Esta fusión entre lo geográfico y lo simbólico consolidó a Sierra Nevada como un referente estético y espiritual.

En los siglos XVI y XVII, la imagen de Sierra Nevada continuó desarrollándose gracias a la cartografía y las vistas panorámicas de Granada. Artistas como Joris Hoefnagel y Anton van den Wyngaerde, bajo el patrocinio de Felipe II, destacaron la relación entre la ciudad y la montaña, presentando a Sierra Nevada como un telón de fondo imponente que enmarcaba la majestuosidad de Granada. Estas representaciones no solo documentaban la geografía local con precisión, sino que también reflejaban una creciente apreciación por la conexión entre el entorno natural y el paisaje urbano. Obras como las vistas de Pedro de Medina y Sebastián Münster consolidaron esta percepción, enfatizando la Sierra como un elemento de permanencia y poder natural.

Durante el siglo XVIII, la representación de Sierra Nevada se enriqueció con las aportaciones científicas de figuras como Francisco José Fernández Navarrete, cuya obra *Cielo y Suelo Granadino* integró el estudio del paisaje en un marco multidisciplinar. Los mapas y dibujos de Navarrete capturan la topografía con gran detalle, combinando precisión científica con una apreciación estética que anticipa las sensibilidades románticas. Cartógrafos como Tomás López continuaron esta tradición, consolidando la imagen de Sierra Nevada como un elemento central del paisaje andaluz y del imaginario cultural europeo.

La dimensión religiosa de Sierra Nevada también desempeñó un papel clave en su configuración simbólica. Tras la Reconquista, las cumbres de la montaña se sacralizaron, convirtiéndose en espacios de devoción asociados a prácticas cristianas como romerías y la veneración de Nuestra Señora de las Nieves. La iconografía mariana vinculada a la montaña, presente en grabados y litografías, reforzó esta conexión entre lo divino y lo natural, otorgando a Sierra Nevada una dualidad entre lo espiritual y lo monumental.

En síntesis, las representaciones artísticas y científicas de Sierra Nevada hasta 1800 ilustran su transformación de un objeto de conocimiento geográfico a un referente cultural, estético y simbólico. Esta evolución refleja un proceso complejo en el que confluyen avances técnicos, sensibilidades artísticas y reinterpretaciones culturales que trascienden lo puramente descriptivo. Sierra Nevada emerge no solo como un paisaje natural, sino como un espacio cargado de significados que conecta lo terrenal y lo espiritual, consolidándose como un elemento esencial en la construcción de la identidad cultural de Granada.



Capítulo V

Sierra Nevada y la mirada científica

La mirada científica y sus representaciones en Sierra Nevada, siglos XVIII y XIX

Introducción

En la segunda mitad del siglo XVIII, el estudio científico de la alta montaña comenzó a desarrollarse gracias a las ciencias de la tierra, ofreciendo una visión diferente de la idealizada y romántica que prevalecía en la época. Estas investigaciones aportaron los primeros conocimientos sobre la formación geológica de las montañas y los nuevos saberes naturalistas sobre las altas cumbres y los valles. La ciencia desveló el orden geográfico y los elementos naturales de la montaña, destacando especialmente la altitud y el clima. Los científicos representaron la montaña como una sucesión de zonas climáticas y etapas de evolución de las plantas. Estas representaciones, junto con dibujos y acuarelas, ayudaron a conceptualizar los pisos altitudinales de vegetación y a desarrollar una nueva forma de observación.

La diversidad climática desde la base hasta la cima de la Sierra influye en la existencia de diferentes zonas de vegetación. La altura y la proximidad al Mediterráneo han creado un hábitat específico con muchas especies endémicas exclusivas de la sierra de Granada, lo que atrajo a numerosos botánicos nacionales y extranjeros (Titos Martínez, 2003a: 20).

Durante el siglo XIX, el mundo se hizo más pequeño a medida que los europeos extendieron su conocimiento y control sobre territorios previamente desconocidos. Este proceso no solo redujo la frontera de las tierras vírgenes en todo el planeta, sino que también atrajo la atención hacia las regiones aisladas dentro de Europa, especialmente las montañas. Estas áreas, con sus paisajes agrestes y despoblados, ofrecían un entorno salvaje que mantenía una biodiversidad intacta y una riqueza material significativa en términos de madera, minerales, agua y energía.

Las montañas representaban un entorno salvaje, preservando una biodiversidad y riqueza natural que las tierras bajas ya habían perdido. Científicos y viajeros encontraron en ellas un valioso laboratorio para el estudio de la biodiversidad, así como un lugar para conectar con la historia y experimentar lo sublime. Sierra Nevada, en particular, ejemplificó estos reductos en la península ibérica debido a su extensión, riqueza en especies, altura inusual y ubicación estratégica en los circuitos del orientalismo (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995; 2024: 22). Su singularidad geográfica atrajo, desde inicios del siglo, a científicos de todo el mundo, especialmente botánicos, quienes realizaron ilustraciones detalladas de su flora, luego grabadas y coloreadas, destacadas tanto por su precisión científica como por su valor artístico (Titos Martínez, 1995; 2024: 160).

Uno de los primeros exploradores de Sierra Nevada fue Juan Guillermo Thalacker, un mineralogista alemán que investigó la región en 1801. Thalacker midió la altura de la montaña, estudió sus rocas y aguas, y descubrió varias plantas. Sus hallazgos fueron publicados en 1802 por Mariano Lagasca y José Demetrio Rodríguez en los *Anales de Ciencias Naturales.* Thalacker describió diversas especies de plantas, de las cuales seis fueron identificadas por primera vez gracias a su trabajo. Este esfuerzo inicial pudo haber influido en otros exploradores, como el francés Jean Baptiste Bory de Saint Vincent, quien también catalogó plantas en la región durante la campaña de España entre 1809 y 1811 (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995; 2024: 23).

Después de Thalacker, Clemente Rubio realizó un trabajo fundamental en las cumbres de la Sierra. Simón de Rojas Clemente y Rubio, naturalista español que vivió entre 1777 y 1827, fue el primero en medir la altitud de los picos Mulhacén y Veleta. Sus dibujos esquemáticos sobre los perfiles de Sierra Nevada, realizados en Granada, no fueron ampliamente conocidos hasta más de dos siglos después, pese a su inclusión en la transcripción realizada por Antonio Gil (Titos Martínez y Piñar Samos,1995; 2024: 24).

La botánica atrajo un interés especial en Sierra Nevada, destacándose figuras como el suizo Pierre Edmond Boissier. Este botánico realizó varias expediciones en 1837, en 1838 publicó en Ginebra donde describió unas doscientas plantas. Su trabajo ha sido ampliamente elogiado y vincula su nombre a numerosos endemismos de Sierra Nevada. Su obra más completa, *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837,* publicada en 1845, sigue siendo una referencia crucial en la botánica.

Heinrich Moritz Willkomm, botánico austro-alemán, visitó Sierra Nevada en 1844, 1850 y 1873. Su primer viaje resultó en la publicación de *Zwei Jahre in Spanien und Portugal* en 1847. Sus estudios sobre la flora de Sierra Nevada se expandieron en *Icones et descriptiones plantarum novarum criticarum et rariorum Europae Austro-Occidentalis praecipue Hispaniae* (1852-1856) y *Aus den Hochgebirgen von Granada* (1882), donde describió numerosas especies endémicas. Willkomm no solo documentó la flora, sino que también promovió la apreciación y protección de estos ecosistemas únicos (Titos Martínez, 2024a: 160; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995; 2024: 24-25).

Frank Pfendler D'Ottensheim, médico austriaco, visitó Granada durante seis meses en 1846 junto al Doctor Orfila, toxicólogo eminente. Sus observaciones fueron publicadas en 1848 en el libro *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos*. Pfendler incluyó un perfil detallado y coloreado a mano del conjunto penibético, que abarca desde el estrecho de Gibraltar hasta el puerto de Almería. En su obra, Pfendler describió Sierra Nevada como una de las cordilleras más interesantes de Europa, destacando tanto su valor científico como su belleza paisajística.

La geología de Sierra Nevada también atrajo la atención de numerosos científicos. Johann Friedrich Ludwig Hausmann, un geólogo alemán, visitó Andalucía en 1829 y publicó en 1842 *Über das Gebirgssystem der Sierra Nevada und das Gebirge von Jaén im Südlichen Spanien*. Esta obra incluía una descripción detallada de la estructura geológica y la riqueza mineral de la región, comparándola con otras sierras de la cordillera Bética y los Alpes. Hausmann documentó sus observaciones sobre las minas y plantas metalúrgicas de Berja y las explotaciones de plomo de Linares, ofreciendo una visión integral del sistema montañoso del sureste español.

Guillaume-Philippe Schimper, en 1847, propuso la hipótesis de que los conglomerados de la Alhambra eran morrenas de un glaciar que descendió desde el valle del Genil hasta Granada. Esta teoría fue aceptada por algunos estudiosos, como José Macpherson, pero debatida por otros, como Richard von Drasche Wartinberg. En 1916, Hugo Obermaier y Juan Carandell revisaron estas teorías en *Los glaciares cuaternarios de Sierra Nevada,* proponiendo interpretaciones más moderadas y limitando el glaciarismo a las zonas más altas del macizo.

Johannes Rein, con expediciones en 1872 y 1892, publicó *Beiträge zur Kenntnis der spanischen Sierra Nevada* en 1899. Su obra abarcaba conocimientos geográficos, geológicos y botánicos de la región. Este trabajo metodológico y exhaustivo contenía un valioso arsenal de información sobre el paisaje y la vida en la Sierra de Granada a finales del siglo XIX. Rein fue el primero en proponer la construcción de un observatorio meteorológico y astronómico en el

Mulhacén durante el VI Congreso Internacional de Ciencias Geográficas en Londres en 1895. Aunque esta visión no se materializó hasta la segunda mitad del siglo XX, demostraba la importancia de Sierra Nevada para la ciencia de la observación del cielo. Las condiciones inmejorables de Sierra Nevada para la observación astronómica ya habían sido aprovechadas en 1879, cuando se realizó desde allí el enlace geodésico entre Europa y África (Titos Martínez, 2024a: 160-161; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995; 2024: 27-29).

Otro autor destacado en este ámbito es el español Juan Carandell Pericay, un geólogo y geógrafo que trabajó en la Sierra Nevada a principios del siglo XX. Su interés no se limitó únicamente a los aspectos científicos de la región, sino que abarcó también una profunda apreciación estética y emocional del paisaje. Este enfoque multidisciplinario se refleja en sus trabajos más reconocidos, como *La morfología de Sierra Nevada: ensayo de su interpretación tectónica* (1920) y *El hábitat en Sierra Nevada* (1935), donde Carandell combinó descripciones geológicas con observaciones sobre la interacción humana y el entorno natural. Carandell empleó la técnica del *tour d'horizon*, un método de observación panorámica que capturaba el paisaje de manera envolvente desde un punto elevado. Un ejemplo notable de esta técnica es su descripción desde el Veleta, donde combinó observaciones geográficas con referencias literarias e históricas.

Las exploraciones científicas y los viajes de naturalistas a Sierra Nevada enriquecieron el conocimiento de la región y dejaron también un legado significativo en forma de ilustraciones y croquis. Estos documentos gráficos, aunque no poseen el mismo valor estético que las obras de los artistas y viajeros románticos, son de gran valor testimonial y sirven como referencia crucial para entender la percepción de estos naturalistas sobre la montaña.

A partir de 1830, con la llegada de los movimientos románticos, los artistas comenzaron a valorar y representar los paisajes naturales con un enfoque emocional y estético. Los dibujos y pinturas de estos viajeros románticos capturaban la majestuosidad y el carácter sublime de la naturaleza, presentando a Sierra Nevada como objeto de estudio, a la vez que como fuente de inspiración artística. En contraste, los naturalistas producían dibujos y croquis con un enfoque funcional y descriptivo, destinados principalmente a documentar observaciones científicas. No obstante, la precisión y el rigor de estos trabajos reflejaban una profunda admiración por el paisaje.

Las ilustraciones de los naturalistas del siglo XIX ofrecen una visión única de Sierra Nevada, distinta a la de los artistas románticos. Aunque menos estilizadas, estas imágenes muestran una representación detallada de la flora y la geología de la región. Naturalistas como Pierre Edmond Boissier, Heinrich Moritz Willkomm y Johann Friedrich Ludwig Hausmann incluyeron en sus publicaciones dibujos que ilustraban plantas, formaciones geológicas y paisajes específicos, proporcionando una comprensión clara y objetiva del entorno natural y sirviendo de base para futuros estudios.

A pesar de su enfoque científico, los dibujos de estos naturalistas capturan la esencia de la montaña. Reflejan una fascinación por la majestuosidad y la complejidad de Sierra Nevada, y la atención al detalle sugiere una apreciación profunda del paisaje natural. Estos dibujos complementan las descripciones literarias de los viajeros románticos, proporcionando una visión más completa y matizada de Sierra Nevada.

Los dibujos y croquis de los naturalistas del siglo XIX poseen un valor testimonial significativo, documentando las primeras observaciones científicas de Sierra Nevada y estableciendo un registro visual fundamental para la investigación y el estudio de la región. Estos

documentos gráficos han servido como referencia para científicos posteriores y han enriquecido el legado cultural y visual de Sierra Nevada.

En el ámbito artístico, estos dibujos son apreciados por su precisión técnica y, asimismo, por su capacidad para comunicar la maravilla y complejidad de la naturaleza. Aunque no fueron creados con el mismo propósito estético que las obras de los artistas románticos, su contribución al conocimiento y apreciación del paisaje es invaluable. Las ilustraciones y croquis de los naturalistas del siglo XIX, con su precisión y detalle, establecen un puente entre la ciencia y el arte que sigue siendo relevante y apreciado en la actualidad.

De la montaña al papel: la detallada documentación de Clemente y Rubio

El descubrimiento de Sierra Nevada por viajeros y científicos del siglo XIX se expresó en grabados, litografías y representaciones cartográficas, convirtiéndose en herramientas valiosas para libros de viajes y estudios científicos. Así, la Sierra comenzó a ser descrita y cartografiada en detalle, revelando su articulación interna, endemismos botánicos, constitución geológica y singularidades paisajísticas. Este trabajo permitió que Sierra Nevada fuese conocida por el público europeo, gracias a la labor de viajeros y científicos europeos y, posteriormente, españoles y de instituciones oficiales.

El siglo XIX marcó la continuación de la herencia ilustrada y el inicio del positivismo científico, que expandió considerablemente el conocimiento del paisaje. En este contexto destaca Simón de Rojas Clemente y Rubio (1777-1827), naturalista español quien fue el primero en medir la altitud de los picos Mulhacén y Veleta. Sus dibujos esquemáticos sobre los perfiles de Sierra Nevada, realizados en Granada, no fueron ampliamente conocidos hasta más de dos siglos después (Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 24).

Clemente fue destinado a estudios eclesiásticos por decisión paterna, comenzando su formación en Segorbe, donde aprendió sintaxis, retórica y poética en latín y castellano. En 1791, inició estudios de Filosofía en Valencia y obtuvo el grado de maestro en Artes, continuando con teología, música y lenguas griega, latina y hebrea. Se trasladó a Madrid a finales del siglo XVIII para opositar en el Seminario de Nobles, donde fue nombrado sustituto de varias cátedras y asistente en las de griego y árabe. Durante su estancia en Madrid, se matriculó en cursos de botánica, mineralogía y química, iniciando sus estudios de plantas criptógamas bajo la tutela de Antonio José Cavanilles, director del Real Jardín Botánico. Colaboró con otros botánicos como Mariano La Gasca y Donato García, publicando en 1802 la *Introducción a la criptogamia española* en los Anales de Ciencias Naturales. Poco más tarde, recibió el encargo de Manuel Godoy de realizar un estudio sobre la historia natural y la productividad agrícola del Reino de Granada. Clemente realizó un trabajo fundamental en las cumbres de la Sierra, incluyendo la medición topográfica y un análisis exhaustivo de sus valores botánicos y agrícolas. *Historia Natural del Reino de Granada*, compuesta por ocho volúmenes, permaneció inédita hasta 2002 gracias a la publicación de Antonio Gil Albarracín. Recorrió el Reino de Granada 1804 y 1805, y nuevamente en 1809, para estudiar su historia natural y productividad agrícola, recolectando numerosas muestras de plantas, que se conservan en el Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid. En 1896, Elías Pelayo analizó los manuscritos de Clemente y en 1899 remitió a la revista *La Alhambra* notas sobre su segundo viaje a Sierra Nevada en agosto de 1805, donde midió la

altitud de los picos más altos de la Sierra: 3.555,9 metros para el Mulhacén (incorrecta) y 3.471 metros para el Veleta (correcta).

Durante la guerra contra las tropas napoleónicas, Clemente aprovechó para completar su estudio del reino de Granada, inspeccionando la Serranía de Ronda y la Hoya de Málaga. En 1814, fue rehabilitado en su cargo en Madrid, colaborando con La Gasca en la *Ceres Española*, un proyecto agro-botánico. En 1825 fue llamado a Madrid para finalizar la redacción de su *Historia natural del Reino de Granada*, aunque su enfermedad y muerte en 1827 impidieron la culminación de su magna obra (Titos Martínez, 1990: 49, 1997: 97-98, 101; 2003a: 21; Cornejo Nieto, 2015: 261).

Dibujos a manera de croquis

El viaje de Clemente a Granada y Sierra Nevada formaba parte de una tradición de viajes de interés gubernamental, con precedentes como Antonio Ponz en 1754. Sus apuntes, que mostraban un mayor rigor científico, combinaban descripciones geográficas con información sobre la vegetación y mineralogía de la Sierra. Incluían anotaciones sobre la estructura de las montañas, la disposición de las formaciones rocosas, la acción erosiva de los ríos, minas y canteras, y observaciones botánicas sistemáticas (Cornejo Nieto, 2015: 262).

Entre sus contribuciones destacan las descripciones de «écfrasis y dibujos a manera de croquis» (Cornejo Nieto, 2015: 263). En el prólogo de su historia natural, Clemente describió las montañas como «la osamenta o el esqueleto del globo» y argumentó que, al igual que los zoólogos empiezan sus clasificaciones por la columna vertebral, los geógrafos deben empezar por las sierras (Clemente y Rubio, 2002: 95).

En Granada, Clemente y Rubio (2002; 175) afirmó: «Granada es tal vez la Ciudad más bien situada del mundo... Las vistas de Granada son las más variadas y soberbias, cambian en cada punto del Pueblo y sus alrededores, siempre magníficas y sumamente pintorescas». Sus largas excursiones a la alta montaña y ascensiones a los picos de Sierra Nevada reflejaron observaciones detalladas sobre el territorio. Desde los picos y collados, realizó análisis topográficos y altitudinales, ofreciendo una visión panorámica descriptiva de la línea de las altas cumbres, orientaciones del cordal y características del relieve. Sus estudios sobre la nivelación de las cumbres se reunieron en el manuscrito inédito *La Geografía del Reino de Granada* (Cornejo Nieto, 2015: 263).

Clemente también describió en detalle los métodos para la nivelación del macizo. Desde la cumbre del Veleta, observó las «capas esquistosas» del eje central de Sierra Nevada, proporcionando un análisis de la disposición del manto esquisto micáceo. Durante sus mediciones y nivelaciones del Mulhacén, dibujó panoramas significativos, representando la realidad topográfica de la Sierra con notas explicativas que incluían datos geográficos y logísticos de las ascensiones (Cornejo Nieto, 2015: 265).

Del catálogo de materiales gráficos de la *Historia natural del Reino de Granada* conservados en el archivo del Real Jardín Botánico sobre Granada y Sierra Nevada (Clemente y Rubio, 2002: 1089-1106), encontramos una serie de dibujos y croquis en acuarela, lápiz y tinta que recogen sus investigaciones sobre las altas cumbres.

Una de las ilustraciones más completas a este respecto fue *Vista de la parte principal (septentrional) de Sierra Nevada, tomada desde la cumbre del Calar de Güéjar* (Fig. 36). El croquis de Clemente y Rubio, realizado en 1805, es una representación artística destacada por su precisión científica y descriptiva. La obra adopta una perspectiva panorámica, capturando una vasta extensión del paisaje de Sierra Nevada desde un punto elevado, lo que permite una visualización extensa y detallada de las formaciones montañosas. La composición está estructurada horizontalmente, con las cimas de las montañas delineadas en la parte superior del dibujo, mientras que las laderas y el terreno más bajo se extienden hacia el frente y el fondo de la imagen.

Las líneas en el croquis son finas y precisas, utilizadas para delinear tanto las cimas montañosas como las pendientes y valles, reflejando un enfoque técnico y detallado destinado a una representación exacta del terreno. Hay una clara atención al detalle en la representación de las formaciones geológicas, con trazos que sugieren texturas y relieves específicos de las montañas. Además, el dibujo incluye una clave toponímica de los accidentes geográficos, representada mediante letras, números y símbolos. El relieve se indica parcialmente con un sombreado a lápiz verde, mientras que algunos caminos están marcados con lápiz rojo. En las partes inferior y superior del dibujo, unas notas ofrecen una explicación topográfica de las zonas de la montaña más significativas, aportando una comprensión detallada del relieve. Estas notas no escatiman en anotaciones sobre la propia experiencia montañera de Clemente, ni en otras consideraciones de carácter geográfico. Entre los accidentes geográficos reseñados, destacan especialmente las tres altas cumbres: Veleta, Mulhacén y Alcazaba, con su toponimia y su descripción topográfica (Clemente y Rubio 2002: 1090-1091; Cornejo Nieto, 2015: 266).

Otros dibujos con igual o similar intención son *Vista de Mulhacén cet. desde la cumbre del Veleta* (Fig. 37), *Vista septentrional de Sierra Nevada: 3º parte* (Fig. 38)*, Figura del Corral del Veleta* o *Perfil de Sierra Nevada, señalando barrancos desde el Veleta hasta el barranco de las Albardas.*

Estos dibujos incluyen una clave toponímica similar, con letras, números y símbolos que identifican distintas formaciones montañosas y características del terreno. Las notas en diferentes partes del croquis proporcionan explicaciones topográficas detalladas y descripciones de la experiencia personal del autor en la montaña. Estas anotaciones enriquecen la comprensión del relieve y la topografía de la región, destacando la atención al detalle y la precisión en la observación geográfica.

Estos croquis se caracterizan por un enfoque técnico y funcional, destinado a proporcionar una representación exacta y detallada del paisaje de Sierra Nevada. Las líneas finas y precisas, junto con el uso limitado de sombreado y color, reflejan una intención clara de documentar el terreno de manera objetiva y factual. Las claves toponímicas y las anotaciones detalladas aportan un valor informativo crucial, facilitando una comprensión profunda del paisaje y su geografía.

El estilo sobrio y funcional de estos dibujos subraya su propósito como documentos científicos, más que como obras estéticas emocionales o románticas. Realizados en un periodo de creciente interés por la exploración científica, estos croquis son valiosos testimonios gráficos que contribuyen significativamente al conocimiento geográfico y geológico de Sierra Nevada.

Ofrecen una base visual y descriptiva esencial para estudios posteriores, reflejando un legado visual y cultural de gran importancia histórica.

La acuarela *Vista (de Granada) tomada desde la Casa de Morales frente a S. José del Darro*, y al verso, *Vista de la Cueva del Gato en Benaoján* (Fig. 39), destaca por su vibrante uso del color y detallada anotación del paisaje. A diferencia de los sobrios croquis técnicos de Clemente y Rubio, esta obra ofrece una representación estéticamente atractiva de Granada y sus alrededores. Desde un punto elevado, se aprecia la ciudad con sus tejados rojos en primer plano y la Alhambra al fondo, conectada por el caminito a la Fuente del Avellano, enmarcada por las colinas y Sierra Nevada. La técnica de acuarela permite transiciones suaves, y el cielo azul-grisáceo contrasta con los tonos cálidos de la ciudad.

Las anotaciones superiores detallan elementos arquitectónicos y naturales específicos, enriqueciendo tanto la comprensión geográfica como el contexto histórico de la vista. Artísticamente, la obra combina precisión descriptiva con expresividad visual; los tejados, árboles y colinas exhiben sutiles variaciones de tono y textura que añaden profundidad y realismo a la escena. Esta acuarela ofrece una visión detallada de Granada, equilibrando el estudio geográfico con la apreciación artística del entorno.

Las anotaciones dentro de los dibujos hacían evidente su preocupación por la comprensión del relieve y por los elementos geográficos de las cumbres nevadenses, más que por su formulación como paisaje (Clemente y Rubio, 2002: 1095). Los perfiles y croquis de Clemente y Rubio se distanciaron de las composiciones paisajísticas de corte romántico, ofreciendo una representación inédita de la montaña. Estas imágenes proporcionaron la primera información topográfica esencial para el estudio del macizo, obtenida a partir de sus incursiones sistemáticas en la alta montaña. Clemente buscó establecer un orden geográfico para Sierra Nevada, observando la formación de su estructura rocosa, que por primera vez se presentaba de manera legible en términos científicos. Gracias a su perspectiva, se reconoció visual y epistemológicamente la alta montaña nevadense, no solo por los recursos naturales que ofrecía a la llanura, sino igualmente como parte de un nuevo sistema cognitivo que resaltaba la sobriedad topográfica de su compleja formación rocosa (Cornejo Nieto, 2015: 267).

Clemente también interpretó la Sierra Nevada como un vasto laboratorio natural ideal para su clasificación botánica. En este contexto, formuló las «tablas geográfico-vegetales» de la Sierra, comenzando con la clasificación de la liquenología. A partir de sus ascensiones y nivelaciones, dividió «la altura del suelo andaluz en seis zonas». Sus observaciones realizadas durante su «expedición por todo el reino de Granada, situándome ya sobre los ventisqueros perpetuos de Sierra Nevada», lo llevaron a conclusiones novedosas para la época, relacionadas con la altitud del macizo y sus condiciones climatológicas, influenciadas por su latitud y orientación. En las anotaciones para la *Historia natural del Reino de Granada*, incluyó las «Tablas botánicas», una extensa lista de plantas encontradas en los valles, laderas y cumbres de la Sierra, clasificadas según la altitud. También insertó una «Escala de vegetación en el Reino de Granada, hecha al tiempo de nivelar la cumbre de Mulhacén». Con ello, fundó el primer modelo de pisos de vegetación del macizo y otras áreas de Andalucía Oriental (Cornejo Nieto, 2015: 268-270).

El valor artístico de la botánica en la Sierra Nevada de Boissier

Pierre Edmond Boissier (1810-1885), destacado botánico nacido en Ginebra fue discípulo del renombrado botánico De Candolle y más tarde estudió en París con Philip Barker Webb, quien despertó en él un gran interés por el reino de Granada. Boissier recorrió numerosos países, como España, Argelia, Grecia, Siria, Egipto y Australia, y reunió uno de los herbarios más importantes de Europa, publicando múltiples trabajos. Cinco obras reflejan los resultados más significativos de sus viajes por el sur de España: *Elenchus plantarum novarum minusque cognitarum* (Ginebra, 1838), *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837* (París, 1839-1845), *Diagnoses plantarum orientalium novarum* (Ginebra, Leipzig, París, Como, 1842-1859), *Diagnoses plantarum Hispanicum* (Ginebra, 1842) y *Pugillus plantarum novarum Africae Borealis Hispaniaeque Australis* (Ginebra, 1852). Esta última obra destaca por sus aportes a la relación entre la flora andaluza y la norteafricana.

La contribución más relevante de Boissier a la flora andaluza está en *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, que incluyó doscientas ocho magníficas láminas botánicas y un catálogo de mil novecientas especies, de las cuales doscientas treinta y seis eran nuevas para la ciencia, presentada en dos tomos. El primero de los tomos, *Narrátion et Géographie Botanique*, recogió el relato de sus expediciones al sur de la Península, su primera excursión a Sierra Nevada, la ascensión al Mulhacén y la excursión a las Alpujarras, su última excursión a Sierra Nevada y retorno a Málaga. Con gran detalle, describió paisajes, pueblos, costumbres y sucesos históricos, sin descuidar su objetivo principal de documentar la geografía botánica andaluza. El segundo volumen de su obra, *Énumération des plantes du Royume de Granade*, contiene descripciones latinas de las especies junto con observaciones taxonómicas, ecológicas y fitogeográficas de cada una.

Al final del primer volumen contiene un atlas con las *table des planches*, y a nuestros efectos, lo más importante son las magníficas láminas botánicas dibujadas por el pintor de historia natural M. Heyland y el *Tableau synoptique des Hauteurs et Limites des Végétaux les plus caractèristiques dans le royaume de Grenade*, una bellísima representación en perfil en que Boissier identificó cuatro zonas de vegetación en Sierra Nevada: zona cálida (0-2.000 pies), zona montañosa (2.000-5.000 pies), zona alpina (5.000-8.000 pies) y zona glacial (8.000-11.000 pies). Este trabajo es considerado una obra clásica de Sierra Nevada, fundamental para estudios posteriores (Boissier, 1839-1845; Pezzi Ceretto 1995: 19, 21-22, 85; Titos Martínez, 2003a: 23; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 34-35; González Bueno, 2010: 6; Cornejo Nieto, 2015: 271).

Edmond Pierre Boissier acudió al macizo granadino, continuando con la propuesta biogeográfica de Simón de Rojas Clemente, y dotándola, en su caso, de su propia manifestación iconográfica, la cual emparentaría a la Sierra con el modelo humboldtiano de montaña insular (Cornejo Nieto, 2015: 271). En 1837, Boissier llegó a Granada atraído por la flora local y el encanto andaluz. Exploró Málaga, el sur de Granada y parte de Almería, enfocándose en Sierra Nevada. Desde Sierra Tejeda, vislumbró Granada y Sierra Nevada, a la que llamó «ciudad de sus sueños». Tras llegar a Granada, emprendió varias expediciones a Sierra Nevada, recolectando numerosas especies nuevas, como *Laserpitium longiradium*, *Lavándula lanata* y *Nepeta granatensis* (Pezzi Ceretto, 1995: 24).

Durante su primer ascenso al Veleta, Boissier convivió con pastores en el Prado de las Yeguas y describió el paisaje circundante. En su segundo viaje, subió al Mulhacén y descendió por el valle de las Siete Lagunas. Su tercer viaje se centró en la recolección de semillas y plantas de floración tardía, descubriendo la escasa y bella *Senecio elodes*. Estas expediciones permitieron que más de doscientas especies fueran descritas y que Sierra Nevada se convirtiera en un referente botánico (Pezzi Ceretto, 1995: 25-26).

El imaginario botánico de Boissier se despliega en el *Voyage botanique*, donde cada ascensión a las cumbres de Sierra Nevada contribuyó a su conocimiento naturalista de la alta montaña, consolidando así una imagen precisa del macizo como un espacio geográfico idóneo para el estudio de la geografía de plantas. El modelo científico de Humboldt sobre los pisos de vegetación en la montaña, adoptado previamente por Clemente Rubio, fue también integrado por Boissier al aplicar el patrón humboldtiano al estudio de Sierra Nevada. En su *Voyage botanique*, Boissier incluyó la litografía en color *Tableau synoptique des Hauteurs et Limites des Végétaux les plus caractèristiques dans le royaume de Grenade* (Fig. 40), que representaba el perfil del territorio granadino desde el nivel del mar hasta los casi 11.000 pies del Mulhacén. Boissier organizó las plantas y flores encontradas según criterios altitudinales y climáticos, estructurando el perfil en franjas horizontales de mil pies, y ubicando diversas sierras béticas que culminaban en Sierra Nevada. La litografía permitía, de un solo vistazo, comparar las montañas de Andalucía Oriental, presentando una relación de altitudes que hacía de la región de las Béticas un espacio geográfico visualmente comprensible. La representación de Boissier proponía una «representación abstracta del espacio biogeográfico de Sierra Nevada», siguiendo el modelo de los *tableaux physiques* desarrollados por Humboldt en Sudamérica. Esta imagen subrayaba la relación entre variables medioambientales y geográficas, como el clima y la altitud, siendo esta última destacada como la variable determinante de la excepcionalidad biológica de las regiones de alta montaña. La diversidad botánica se distribuía a lo largo de Sierra Nevada y otras sierras béticas, con las plantas ubicadas meticulosamente en las franjas correspondientes a los cuatro pisos de vegetación propuestos por Boissier: la zona cálida, la zona montañosa, la zona alpina y la zona glacial. La representación de la Sierra Nevada como un espacio excepcional de alta montaña, rica en especies vegetales y cercana al mar Mediterráneo, se difundió por todo el continente. Tras Boissier, numerosos geógrafos naturalistas visitaron Granada para emprender expediciones en el macizo nevadense y otras sierras béticas (Cornejo Nieto, 2015: 273-275).

La litografía en color: *Tableau synoptique*

La *Tableau synoptique des Hauteurs et Limites des Végétaux les plus caractèristiques dans le royaume de Grenade*, es una interesante obra de representación científica y artística del paisaje granadino. Esta litografía, realizada por Schmid à Genève, ilustra con precisión y belleza la diversidad geográfica y biológica de la Sierra Nevada.

La litografía está estructurada para permitir al observador comprender de un vistazo las transiciones altitudinales y climáticas. Utiliza una paleta cromática rica y variada para delinear las distintas zonas altitudinales y climáticas, logrando un equilibrio entre la precisión científica y la estética visual. El mar Mediterráneo, representado en azul oscuro en la parte inferior del mapa, evoca la profundidad y serenidad del mar, estableciendo una base sólida desde donde se

elevan las montañas. Este color no solo sugiere la vastedad del mar, sino que crea también una sensación de calma y establece el tono para el resto del mapa.

A medida que ascendemos desde el nivel del mar, la zona cálida se presenta en tonos de amarillo claro, destacando la vitalidad y calidez de áreas como el «Rocher de Gibraltar» y «San Anton». Las líneas simples utilizadas para delinear estas áreas capturan eficazmente la esencia de los paisajes cálidos y llenos de vida. El uso del amarillo claro sugiere una atmósfera vibrante y cálida, característica de las regiones de menor altitud. Las montañas intermedias, como «Cerrajon» y «Sierra de Estepona», están representadas en verde cálido. Las líneas sencillas y precisas que capturan la esencia de estas elevaciones reflejan la transición suave desde las zonas cálidas hasta las más elevadas. El verde cálido simboliza la densidad de la vegetación y la frescura del aire de montaña, creando una sensación de ascenso gradual.

La zona alpina está delineada en verde oscuro, reflejando la densidad y robustez de áreas como el «Peñón de San Francisco» y «Dornajo». Este verde intenso sugiere la presencia de bosques densos y vegetación robusta, transmitiendo la idea de un entorno más desafiante y menos accesible. La elección de este color simboliza la fuerza y vitalidad de la naturaleza en estas altitudes. Finalmente, la zona glacial se muestra en un azul violáceo, que simboliza el frío y la majestuosidad de las altas cumbres, como el «Mulhacén» y el «Pico de Veleta». Este color frío y profundo sugiere la pureza y severidad del clima glacial, así como la majestuosidad de las cumbres nevadas. La transición cromática hacia el azul violáceo no solo añade un efecto estético, sino que también facilita la comprensión de las transiciones altitudinales y climáticas.

La litografía no destaca únicamente por su uso del color, sino también por la manera en que se representan las montañas y las alturas. Las ondulaciones de las montañas, delineadas con finas líneas, contrastan con las líneas rectas y paralelas que delimitan las alturas, creando un contraste visual que resalta la relación entre altitud y la vida de diversas especies de flora y fauna. Las ondulaciones y detalles del relieve están representados con un cuidado meticuloso, utilizando líneas finas que sugieren texturas y formas geográficas específicas. Esta atención al detalle proporciona una representación exacta del terreno, y añade, de igual modo, una dimensión estética que enriquece la comprensión visual del paisaje.

La inclusión de claves toponímicas mediante letras, números y símbolos facilita la identificación de diferentes formaciones montañosas y características del terreno. Estas claves enriquecen la representación visual y proporcionan también un contexto informativo crucial para los observadores. Las anotaciones detalladas en diferentes partes del dibujo ofrecen explicaciones topográficas y descripciones de la experiencia personal del autor en la montaña. Estas notas no escatiman en detalles sobre observaciones geográficas, climáticas y biológicas, proporcionando una comprensión profunda del relieve y la topografía de la región.

La combinación de elementos artísticos y científicos en la litografía de Boissier ofrece una visión detallada del paisaje, a la par que enriquece el entendimiento artístico y plástico de la Sierra Nevada. La obra de Boissier proporciona una «representación abstracta del espacio biogeográfico de Sierra Nevada», alineada con los *tableaux physiques* de Humboldt en Sudamérica. Esta alineación subraya la importancia de variables medioambientales y geográficas como el clima y la altitud en la distribución de la vida. Boissier organizó las plantas y flores encontradas según criterios altitudinales y climáticos, estructurando el perfil en franjas horizontales de mil pies. Esta representación permitía comparar de un solo vistazo las montañas

de Andalucía Oriental, haciendo visualmente comprensible la relación de altitudes en la región de las Béticas. La litografía refleja la riqueza biológica y la excepcionalidad de las regiones de alta montaña de Sierra Nevada. La disposición de las plantas y flores según su altitud y clima documenta la biodiversidad de la región, a la par que resalta también su importancia como espacio geográfico de singular relevancia.

La *Tableau synoptique des Hauteurs et Limites des Végétaux les plus caractèristiques dans le royaume de Grenade* es una obra que destaca tanto por su valor científico como por su belleza plástica. La utilización de una paleta cromática variada y cuidadosamente elegida, junto con una composición detallada y precisa, hace de esta litografía una herramienta educativa y una pieza de arte que captura la esencia de la Sierra Nevada. Esta representación documenta la biodiversidad y las características geográficas de la región, proporcionando una ventana visualmente impactante y estéticamente agradable hacia el mundo natural de Granada. La obra de Boissier sigue siendo un testimonio duradero de la intersección entre ciencia y arte, ofreciendo una perspectiva única y enriquecedora de uno de los paisajes más emblemáticos de España. La litografía facilita la comprensión de las transiciones altitudinales y climáticas, y celebra también la belleza y diversidad del paisaje granadino, convirtiéndose en una pieza indispensable tanto para científicos como para amantes del arte.

El pintor Heyland para los trabajos de Boisser

El viaje botánico de Pierre Edmond Boissier por el sur de España en 1837, específicamente en Granada y Sierra Nevada, es un capítulo destacado en la historia de la botánica. Este viaje se centró en la exploración científica de la flora andaluza, y fue documentado de manera exhaustiva a través de ilustraciones detalladas realizadas por el pintor Jean-Christophe Kumpfer, alias Heyland (1792-1866).

Durante su viaje, Boissier recopiló una gran cantidad de muestras botánicas, especialmente en Sierra Nevada, donde realizó la mayoría de sus herborizaciones. Estas muestras serían luego estudiadas y clasificadas con la ayuda de su equipo y de otros botánicos europeos. Simultáneamente a los trabajos de identificación y descripción realizados por Boissier, el pintor Jean-Christophe Kumpfer, conocido como Heyland, se encargó de ilustrar las láminas botánicas que acompañarían la obra. Heyland, un artista ginebrino establecido en París fue responsable de la mayoría de los dibujos publicados en el *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837.* Heyland jugó un papel crucial en la documentación visual de la flora andaluza. Sus ilustraciones complementaban las descripciones científicas de Boissier, y aportaban, asimismo, un valor estético y educativo significativo a la obra. Estas ilustraciones eran detalladas y precisas, reflejando la habilidad técnica y el conocimiento botánico de Heyland. Aunque la mayoría de las láminas fueron realizadas por él, algunos íconos específicos fueron dibujados por Alfred Riocreux, otro pintor botánico del *Muséum National d'Histoire Naturelle* de París. También se identificó un tercer ícono firmado por Borromée, el propio impresor (González Bueno, 2010: 16).

El primer fascículo del *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne* se publicó el 17 de junio de 1839 en los talleres parisinos de *Gide et Cie*. La publicación se extendió hasta noviembre de 1845 debido a la complejidad y el trabajo detallado involucrado en la creación de las ilustraciones y la redacción de los textos. A lo largo de este período, Boissier continuó sus

estudios y publicaciones, a veces desviándose hacia otras áreas de interés, pero siempre regresando a su proyecto andaluz. Las ilustraciones de Heyland no solo sirvieron como herramientas de identificación científica, sino que también tuvieron un impacto en la difusión del conocimiento botánico. Ejemplares cuidadosamente coloreados por Heyland y Borromée se distribuyeron, permitiendo a botánicos y entusiastas de la botánica apreciar la riqueza de la flora andaluza. Estas ilustraciones se convirtieron en una referencia visual fundamental para futuras investigaciones y estudios botánicos (González Bueno, 2010: 17-19).

El *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne* de Pierre Edmond Boissier es una obra monumental que documenta la flora de Andalucía con una meticulosa precisión científica y una apreciación artística inigualable. Las ilustraciones botánicas realizadas por Heyland en esta obra destacan por su delicadeza y perfección, combinando partes coloreadas y otras no coloreadas para facilitar una mejor comprensión de las plantas y flores representadas. La figura del ilustrador botánico fue esencial para el avance de las ciencias, ya que proporcionar descripciones pictóricas precisas de los especímenes de plantas era un recurso invaluable para su clasificación y categorización. A pesar de los avances tecnológicos que han desplazado la funcionalidad práctica de la ilustración botánica, esta práctica ha perdurado debido a su valor estético, realismo, detalles y esencia artística. Las ilustraciones eran apreciadas por su capacidad para mostrar la riqueza y diversidad natural, así como también por su belleza, perfección y rareza. Estas imágenes contribuyeron al desarrollo de la ciencia y sirvieron como un método de expresión artística, reflejando la sensibilidad de los artistas al plasmar sus emociones al descubrir la naturaleza. La ilustración botánica es un legado de arte y conocimiento científico fusionados en una sola práctica. Durante mucho tiempo, significó un aporte trascendental para el desarrollo de diversas disciplinas, desde la medicina y la farmacología hasta la cirugía. La precisión y el detalle en las ilustraciones de Heyland en el *Voyage botanique* de Boissier continúan siendo un testimonio del valor duradero de la ilustración botánica en la ciencia y el arte.

El dibujo botánico de *Genista Haenseleri* (Fig. 41), extraído *del Voyage botanique dans le midi de l'Espagne*, es una representación excepcional tanto en precisión científica como en belleza artística, realizado por Heyland. La *Genista Haenseleri* es una planta perteneciente a la familia *Fabaceae*, comúnmente conocida como leguminosas. La ilustración presenta una rama principal con múltiples ramas secundarias que se extienden en todas direcciones. Las ramas son delgadas y están cubiertas de hojas pequeñas y alargadas, típicas de las plantas del género Genista. Las flores de la *Genista Haenseleri* son pequeñas y de un vibrante color amarillo. Están agrupadas en racimos que se distribuyen a lo largo de las ramas. Cada flor está representada con meticuloso detalle, mostrando los pétalos abiertos y la disposición de los estambres y pistilos. El color amarillo brillante de las flores contrasta fuertemente con las partes no coloreadas del dibujo, lo que resalta su importancia y facilita su identificación. Las hojas son pequeñas, estrechas y alargadas, de un color verde vibrante. Están dispuestas de manera alterna a lo largo de las ramas. En el dibujo, las hojas están representadas tanto en su forma completa como en detalle ampliado en la parte inferior, lo que permite una mejor apreciación de su morfología. Las ramas son esbeltas y están representadas con líneas finas y precisas que capturan su estructura delicada. La disposición de las ramas crea una composición equilibrada y armoniosa en el dibujo. Las ramas más jóvenes están delineadas en un tono más claro, mientras que las más viejas son de un tono más oscuro, lo que añade profundidad y realismo a la ilustración. En la parte inferior del dibujo, se presentan varias partes desglosadas de la planta, incluyendo hojas, vainas de

semillas y detalles florales ampliados. Estas ampliaciones permiten al observador apreciar las características microscópicas y anatómicas de la planta, ofreciendo una visión completa y detallada de su morfología. La inclusión de estas ampliaciones demuestra el rigor científico del trabajo y la intención de proporcionar una representación exhaustiva de la planta. El sello estampado en el dibujo añade un elemento de autenticidad y procedencia, indicando su origen en una colección científica respetada. Este detalle, aunque pequeño, contribuye al valor histórico y científico de la obra. La ilustración de Heyland destaca por su precisión técnica, así como por su capacidad para capturar la esencia estética de la planta. La disposición armoniosa de las ramas y flores crea una composición visualmente equilibrada, que es agradable a la vista y refleja una sensibilidad artística refinada. Esta fusión de arte y ciencia es característica de las mejores ilustraciones botánicas de la época y subraya el valor duradero de esta disciplina.

El dibujo de O*nonis Speciosa* (Fig. 42) es otra muestra destacada de la obra de Heyland en el *Voyage botanique*. *Ononis Speciosa*, también conocida como *restharrow*, es una planta perteneciente a la familia *Fabaceae*. La ilustración presenta una rama principal con múltiples ramas secundarias cubiertas de hojas verdes y flores amarillas. Las flores son de un color amarillo brillante, agrupadas en racimos en la parte superior de las ramas. Cada flor está representada con meticuloso detalle, mostrando la disposición de los pétalos y los órganos reproductivos. Las hojas son pequeñas y de forma ovalada, con un color verde intenso. En la parte inferior del dibujo, se incluyen detalles de las flores y las semillas en ampliaciones, permitiendo una mejor comprensión de la morfología de la planta. La combinación de partes coloreadas y no coloreadas resalta las características importantes de la planta, facilitando su identificación. La disposición de las ramas y flores en la ilustración crea una composición equilibrada y armoniosa, que es visualmente agradable y refleja la sensibilidad artística del ilustrador.

El dibujo de *Crataegus Granatensis* (Fig. 43) es otra muestra destacada del *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne* de Boissier. *Crataegus Granatensis*, perteneciente a la familia *Rosaceae*, es una planta caracterizada por sus ramas con hojas verdes y frutos rojos. La ilustración presenta las ramas en detalle, con hojas de un verde intenso y frutos rojos vibrantes que destacan visualmente. Las hojas están representadas en diferentes tonos de verde, lo que agrega profundidad y realismo al dibujo. En la parte inferior izquierda, se incluyen detalles anatómicos de las hojas y los frutos, permitiendo una comprensión exhaustiva de la morfología de la planta. El uso del color en las partes coloreadas resalta las características clave de la planta, mientras que las partes no coloreadas proporcionan un contraste que facilita la observación detallada de sus estructuras. La composición del dibujo es visualmente equilibrada y armoniosa, reflejando tanto la precisión científica como la sensibilidad artística de Heyland.

El dibujo de *Convolvulus Mauritanicus* (Fig. 44) es otra muestra destacada del *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne*. *Convolvulus Mauritanicus*, perteneciente a la familia *Convolvulaceae*, es una planta caracterizada por sus delicadas flores de color azul-violeta y sus hojas verdes. La ilustración muestra la planta en detalle, con una rama principal que se divide en varias ramas secundarias. Las flores son de un vibrante azul-violeta, representadas con meticuloso detalle en la parte superior de las ramas. Cada flor muestra la disposición de los pétalos y los órganos reproductivos, destacando por su colorido y precisión. Las hojas son alargadas y de un verde intenso, dispuestas alternamente a lo largo de las ramas. En la parte inferior del dibujo, se incluyen detalles ampliados de las flores y las raíces, lo que permite una mejor comprensión de la morfología de la planta. La combinación de partes coloreadas y no

coloreadas resalta las características importantes de la planta, facilitando su identificación. La disposición de las ramas y flores en la ilustración crea una composición visualmente equilibrada y armoniosa, reflejando la sensibilidad artística del ilustrador y la precisión científica de la representación.

El dibujo de *Anchusa Calcarea* (Fig. 45) es otra muestra destacada de la obra de Heyland en el *Voyage botanique*. *Anchusa Calcarea*, perteneciente a la familia *Boraginaceae*, es una planta caracterizada por sus flores moradas y sus hojas verdes alargadas. La ilustración muestra la planta con una rama principal que se divide en varias ramas secundarias. Las flores son de un vibrante color morado, representadas con detalle en la parte superior de las ramas. Cada flor está dibujada con precisión, mostrando la disposición de los pétalos y los órganos reproductivos. Las hojas son alargadas y de un verde intenso, dispuestas alternamente a lo largo de las ramas. En la parte inferior del dibujo, se incluyen detalles ampliados de las flores y las raíces, lo que permite una mejor comprensión de la morfología de la planta. La combinación de partes coloreadas y no coloreadas resalta las características importantes de la planta, facilitando su identificación. La disposición de las ramas y flores en la ilustración logra un equilibrio visual armonioso, evidenciando no solo la meticulosa exactitud científica, sino también la delicada sensibilidad artística del autor.

El dibujo de *Iris Filifolia* (Fig. 46) es otra muestra excepcional de la obra de Heyland. *Iris Filifolia*, perteneciente a la familia *Iridaceae*, se caracteriza por sus flores de un púrpura profundo y sus largas y estrechas hojas verdes. La ilustración muestra la planta con una rama principal y varias ramas secundarias, con flores en la parte superior. Las flores son de un color púrpura intenso, dibujadas con gran detalle para mostrar la disposición de los pétalos y los órganos reproductivos. Las hojas son largas y estrechas, representadas con precisión para capturar su forma y textura. En la parte inferior del dibujo, se incluyen detalles ampliados de las raíces y el bulbo, permitiendo una mejor comprensión de la morfología de la planta. La alternancia entre áreas coloreadas y sin color en la ilustración enfatiza los rasgos más relevantes de la planta, lo que contribuye a una identificación más clara y precisa. Asimismo, la disposición de las ramas y flores establece una composición visual equilibrada y armoniosa, que pone de manifiesto tanto el rigor científico como la sensibilidad artística del ilustrador.

Los dibujos botánicos del *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne* de Pierre Edmond Boissier, realizados por Heyland, son una muestra excepcional de la precisión y el arte botánico de la época. A través de sus detalladas representaciones de plantas como *Genista Haenseleri*, *Ononis Speciosa*, *Crataegus Granatensis*, *Convolvulus Mauritanicus*, *Anchusa Calcarea* e *Iris Filifolia*, estas obras proporcionan un recurso valioso para la ciencia botánica y celebran asimismo la belleza y diversidad de la flora andaluza. La fusión de arte y ciencia en estas ilustraciones perdura como un legado significativo, subrayando la importancia de la observación detallada y la apreciación artística en el estudio de la naturaleza. La ilustración botánica continúa siendo un testimonio del valor duradero de la ilustración en la ciencia y el arte, destacando la capacidad de estas obras para capturar tanto la precisión científica como la esencia estética de las plantas representadas.

Belleza natural y precisión científica de Moritz Willkomm

Uno de los más ilustres representantes de la tradición de científicos alemanes que estudian Sierra Nevada es Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895). Willkomm fue un botánico y viajero alemán que nació en Herwigsdorf en 1821, cerca de la frontera con Bohemia y en 1841 inició sus estudios de medicina y ciencias naturales en Leipzig. En 1844, probablemente atraído por la oleada de curiosidad que en Europa despertaron las primeras publicaciones de Bory de Saint Vincent, Hausmann y Boissier, realizó un viaje a la península ibérica, donde permaneció dos años, hasta abril de 1846. En Granada estuvo Willkomm concretamente durante los veranos de 1844 y 1845, periodo en el que recorrió gran parte de las montañas del Reino de Granada, especialmente Sierra Nevada siguiendo en cierta forma las huellas de Bossier y quizás asimismo las de Rojas Clemente, a quien también cita en sus recuerdos de viaje, recolectando las plantas descritas por éste y otras de las que fue el descubridor (Bosque Maurel, 1993: 14; Titos Martínez, 2003a: 24; Titos Martínez y Piñar Samos 1995: 43).

A su regreso a Austria, Willkomm sistematizó sus estudios y llevó a cabo la obra más conocida de su estancia a raíz de su experiencia en la Sierra Zwei *Jahre in Spanien und Portugal* «Dos años en España y Portugal», publicado en Leipzig en tres volúmenes entre 1845 y 1847, además de otros quince artículos científicos sobre la vegetación de Cataluña, Valencia, Andalucía y el Algarve (Bosque Maurel, 1993: 15; Willkomm, 1997).

En palabras de Titos, esta obra «es una maravillosa síntesis entre el diario de un botánico y la experiencia de un observador del paisaje, de la gente y de sus costumbres». En ella describe Willkomm su viaje desde Alemania, la travesía de Francia, el viaje desde Marsella a Valencia por barco y desde aquí a Madrid, El Escorial y Aranjuez, ya en el camino hacia Granada, en donde, tras su encuentro con el guía Mateo Jiménez, inmortalizado en las páginas de Washington Irving, concluye el tomo primero. En el segundo, Willkomm describe sus visitas a la Alhambra, el Generalife y los restantes monumentos de la ciudad y dedica los capítulos tercero y cuarto a narrar sus experiencias en Sierra Nevada y la Alpujarra. Desde su estancia en España, los trabajos de Willkomm relacionados con la flora hispánica van a ser extraordinariamente abundantes. Ellos le llevan a plantearse la necesidad de regresar a España para seguir explotando las enormes posibilidades científicas que este país le ofrecía, lo que lleva a cabo en 1850 (Titos Martínez y Piñar Samos 1995: 43-44).

En 1873 realiza su tercer viaje a España acompañado de su hija y de los botánicos alemanes Fritz, Winkler y Hegelmayer; en primavera llegaron a Baleares para seguir después camino hacia Valencia, Alicante y Granada, atraído por los recuerdos de su magnífico viaje de juventud; en octubre y a través de Madrid y Barcelona, Willkomm regresa a su país. Con los resultados y la experiencia de este nuevo viaje y, más aún, con la acumulación de recuerdos de los anteriores publicó nueve años más tarde en Viena *Aus den Hochgebirgen von Granada* «De Las Sierras de Granada» (1882), publicada en Viena y en el que el autor incluyó dos litografías realizadas por Anst. v. Th. Bannwarth *Ansicht von Canton de Montesas bei Guejar (von der Nordseite der Hochgebirgskette)* y *Ansicht von Guejar de la Sierra (vom südlichen Fusse des Cano Calat)* «Vista del Collado de las Montesas» y «Vista de Güéjar Sierra», a partir de los dibujos de Willkomm. A ellas habría que añadir, lógicamente, sus dibujos propiamente botánicos, que son de una excepcional precisión y belleza y que aparecieron principalmente en dos de sus obras:

Icones et descriptiones plantarum novarum, critarurm et rariorum Europae Austro-occidentales praecipue Hispaniae (1852-1856) y su obra final sobre la flora española *Illustrationes Florae Hispaniae Insularunque Balearicurm* (1880-1892) (Titos Martínez, 2003a: 25; Titos Martínez y Piñar Samos 1995: 45).

Además de estas obras importantes publicó *Spanien und die Balearen Reiseerlebnisse und Naturschilderungen nebst wissenschaftlichen Zusätzen und Erläuterungen* (1876), *Die Pyrenäische Halbinsel* (1884-1888) y, junto con Johann Lange en 1893, una de las obras de referencia de la botánica europea de su tiempo, *Prodomus Florae Hispanicae* (Bosque Maurel, 1993: 17-18).

La Sierra Nevada de Willkomm

Sierra Nevada siempre fue el objeto de estudio predilecto de Willkomm. El científico alemán convirtió la montaña y sus valles en su laboratorio de conocimiento. Willkomm no solo valoró la Sierra Nevada desde una perspectiva científica, sino que también destacó su carácter «romántico», reflejando la sensibilidad del viajero culto de su tiempo. Su emoción al acercarse a Granada por el norte es comparable a la expresada por Boissier y otros viajeros del siglo XIX que llegaron a la ciudad desde la Vega. La visión biogeográfica de Willkomm se nutrió de los trabajos previos de Clemente Rubio y Boissier, adoptando el modelo de los cuatro pisos de vegetación y la nómina de especies del *Tableau synoptique* (Cornejo Nieto, 2015: 277).

Inspirado por el modelo iconográfico de Boissier, Willkomm ascendió a las zonas de alta montaña para recolectar plantas y descubrir nuevas especies. Siguiendo «los informes de Boissier», subió al corral del Veleta para observar el antiguo glaciar «completamente desarrollado y en plena flor» (Willkomm, 1993: 113). La imagen que construyó del corral reflejaba un espacio lleno de vegetación y cerrado por altas paredes rocosas, con una rica diversidad cromática debido a la variedad de flora que observó. Para Willkomm, el corral del Veleta era un paisaje impresionante, así como un refugio en medio del «silencio sepulcral» del glaciar, donde las pequeñas gramíneas, hierbas, musgos y líquenes crecían en abundancia (Willkomm, 1993: 261-262).

Willkomm transformó la imagen estática del *Tableau synoptique* de Boissier en un cuadro vivo y colorido, visualizando un pequeño jardín botánico en la alta montaña nevadense (Willkomm, 1993: 116-117). Reconoció las especificidades bioclimáticas de Sierra Nevada, resultantes de su altitud y proximidad al mar, que favorecían el desarrollo de una «vegetación glacial muy interesante». No solo el corral del Veleta, sino todo el macizo se presentaba como una «alfombra de pasto bordada de miles de flores» (Willkomm, 1993: 259). En la cima del Mulhacén, Willkomm extendió la metáfora floral a toda la zona de altas cumbres. Desde lo alto del macizo, observó cómo el sol estival había hecho florecer una rica flora alpina. Entre las rocas de esquisto micáceo, las especies vegetales brillaban como «estrellas azules», creando un verdadero jardín. Describió un paisaje donde las umbelas amatistas, el aliso purpúreo, la saxífraga de la Nevada, la trinitaria y la linaria glacial contribuían a una vibrante y colorida diversidad botánica (Willkomm, 1993: 222-223; cit. en Cornejo Nieto, 2015: 278-279).

Vistas documentales y artísticas de Güéjar Sierra y el Collado de las Montesas

Entre 1852 y 1856, Moritz Willkomm dibujó dos vistas de gran valor documental y artístico. En su obra *Aus den Hochgebirgen von Granada*, Willkomm incluyó dos representaciones iconográficas de la Sierra: *Ansicht von Canton de Montesas bei Guejar (von der Nordseite der Hochgebirgskette)* (Fig. 47) y *Ansicht von Guejar de la Sierra (vom südlichen Fusse des Cano Calat)* (Fig. 48). Estos «esbozos dibujados in situ de la Sierra Nevada en litografías muy bien hechas» son recomendados por el propio Willkomm «a la benevolencia del instruido público» (Willkomm, 1993: 52).

Las dos láminas de Willkomm representan panorámicas del cordal principal del macizo desde Güéjar Sierra. Utilizando una clave numérica y leyenda añadida, se destacan los accidentes geográficos más significativos del macizo. La incorporación de una tipología iconográfica flexible permitió conciliar las dos visiones complementarias de Willkomm del macizo. Por un lado, presentan la imagen fisiográfica de la montaña, ofreciendo una referencia visual de las masas forestales y las tierras de cultivo del alto valle del Genil, así como la falta progresiva de vegetación con el incremento de la altitud. Estas imágenes constituyen valiosos documentos gráficos del aspecto de la vertiente norte del macizo a finales del siglo XIX. Por otro lado, y atendiendo al tono nostálgico de la obra en la que se publicaron, las imágenes muestran una interpretación paisajística de la Sierra. Por su composición y cuidada ejecución, las imágenes de Willkomm se convirtieron en paisajes estéticos por sí mismos (Cornejo Nieto, 2015: 279).

Vista de Güéjar Sierra

Willkomm describe su estancia en Güéjar Sierra, donde pasó casi cuatro semanas utilizando el lugar como punto de partida para sus excursiones, llegando incluso a comprar un caballo. La litografía detalla las siguientes localizaciones: cerro de la Víbora, Dornajo, barranco del Castillejo, dehesa de la Víbora, cerro del Castillo de Güéjar y valle del Genil. En la imagen se observa el pintoresco pueblo de Güéjar Sierra, enclavado en el valle, rodeado de un paisaje montañoso que destaca por su diversidad y belleza. Los cerros de la Víbora y Dornajo se elevan majestuosos a la izquierda, mientras que el barranco del Castillejo se despliega hacia el fondo, creando una sensación de profundidad y misterio. La dehesa de la Víbora, con sus verdes pastizales y su vegetación exuberante, contrasta con las formaciones rocosas del cerro del Castillo de Güéjar. El valle del Genil serpentea al fondo, ofreciendo una vista que combina la exuberante vegetación con las formaciones rocosas, creando una armonía natural que captura la esencia del paisaje.

Willkomm describe así su llegada a la cima de la cresta:

> ¡Guejar-Sierra se hallaba en el precioso fondo del valle ante mis miradas embriagadas, a mis pies! No conozco ningún valle en los Alpes que se pueda comparar con este circo de Güéjar. No se trata de que éste supere en su magnificencia a todos los valles alpinos y de otras sierras que conozco. Este no es el caso, respecto a esta cuestión; aquella parte del Valle del Genil es incluso inferior a la mayoría de los valles alpinos; pero sí los supera por la maravillosa unión del severo romanticismo de la Sierra con la gracia encantadora e idílica de las onduladas llanuras, del contraste entre las rocas desnudas y estériles con esa indescriptible exuberancia, frondosidad y maravilla de la vegetación que sólo se puede encontrar en el Sur, y particularmente en el Suroeste de Europa. Y por añadidura, el

> precioso cambio cromático de la cálida iluminación, que en ninguna región de Europa del Sur se da hasta el extremo en que lo hace en aquellos campos de la terraza montañosa de Granada (Willkomm, 1993: 155).

El autor continúa su relato:

> Sí, a mis pies descansaba el apacible pueblo, con todos sus tejados grises y planos, su iglesia insignificante y su gran plaza a pleno sol del mediodía, cercado por una corona de abundantes vergeles de frutales, en los cuales se enfilan, en la ancha falda terrazada del Cerro Calar, un huertecito tras otro con casitas blancas y parrales. Por encima se elevan las murallas azul grises, casi verticales, del susodicho Cerro macizo de hasta 1.868 metros de altura, que delimita el fondo del valle por el Este (Willkomm, 1993: 155).

Finalmente, describe el paisaje:

> Sus faldas bajas están cubiertas con lindos bosques oscuros de castaños y robles, a lo que sigue más arriba un verdor mucho más matizado del monte bajo con numerosos árboles singulares y en grupos dispersos. Luego se observan prados de un verde claro calados por las vertientes, sobre los que tronan en ancha base los cerros y picos serios y blanquísimos, o empañados rojizos, hasta una altura absoluta de 1.800 a 2.500 metros. Todos los valles y barrancos parecen envueltos en sombras azulinas, porque un mar brillante de luces se halla derramado sobre el maravilloso valle, en cuyo fondo asoma, sobre las crestas altas rojizo-azuladas, la celeste pirámide del Mulahacén coronada de hielo (Willkomm, 1993: 156).

La litografía de Güéjar Sierra no solo captura la geografía de la región, sino que además transmite una atmósfera de tranquilidad y belleza natural. La precisión con la que Willkomm dibujó cada detalle, desde las onduladas llanuras hasta las cumbres escarpadas, refleja su profunda apreciación por la armonía natural del paisaje. La composición equilibrada y la delicada ejecución de las texturas y sombras en la litografía invitan al espectador a contemplar la majestuosidad de la Sierra Nevada.

Vista del Collado de las Montesas en Güéjar

La litografía describe las siguientes localizaciones: puerto de Vacares, cerro de Vacares, cerro de la Alcazaba, cerro de la Caldera, cumbre del Mulhacén, cerro de Tajos Altos, cerro de los Machos, picacho del Veleta y corral del Veleta, collado del Veleta, barranco del Guarnón, barranco de San Juan, barranco del Veleta, barranco del Real, cerro del Calvario, loma y dehesa de Hoyola, valle del Maitena y valle del Genil.

En esta litografía, se observa una panorámica desde el collado de las Montesas que destaca por su grandiosidad y detalle. A la izquierda, se elevan el puerto de Vacares y el cerro de Vacares, con sus perfiles escarpados y majestuosos. Siguen el imponente cerro de la Alcazaba y el cerro de la Caldera, con sus vertientes cubiertas de hielo que brillan bajo la luz del sol. La cumbre del Mulhacén, el pico más alto de la península ibérica se alza en el centro, rodeada de otros picos como el cerro de Tajos Altos y el cerro de los Machos, que añaden un dramatismo impresionante al paisaje.

A la derecha, el picacho del Veleta y el corral del Veleta dominan la vista, con sus imponentes formaciones rocosas que descienden abruptamente hacia los barrancos. Los

diversos barrancos (Guarnón, San Juan, Veleta y Real) crean una red de sombras y luces que añade profundidad y textura a la escena. La loma y dehesa de Hoyola, con su verde arbolado, y los valles del Maitena y del Genil, completan la composición con un contraste de colores que realza la belleza natural del entorno.

Willkomm narra:

> Un punto muy cercano ofrece el panorama más grandioso o, mejor dicho, la mejor vista de la Sierra; a él me llevó Pepe el día de mi llegada, también al atardecer. A media hora al Este del pueblo, en la ladera baja del Cerro Calar, cerca de la vereda que lleva al Marquesado, se halla el 'Cantón de Montesas', una hondonada cercada de peñas. Aquí se divisa toda la cordillera desde el Cerro de Vacares hasta el Picacho de Veleta en todo su esplendor majestuoso, erguidos sobre la verde y arbolada Loma de Hóyola (Willkomm, 1993: 163-164).

Continúa describiendo el impresionante paisaje:

> Aún brillaban algunos ventisqueros y masas de hielo en las vertientes más altas del poderoso Alcazaba y del Mulhacén un poco más atrás, ambos, junto a las lomas y los cerros, rodeados por unas paredes casi verticales, mientras que el Picacho, acabado aquí en un pico muy agudo, presenta justo aquella parte donde se encuentra el espantoso Corral de Veleta, que aparece como un ancho abismo negro de azabache. Su ladera ancha y su continuación limitadora del Barranco de Gualnón se precipitan bruscamente hacia el ancho y hondo Barranco de S. Juan, por cuyas laderas superiores se extienden amplísimos prados de un color verde claro (Willkomm, 1993: 163-164).

Willkomm concluye con una evocadora descripción del crepúsculo:

> En el ocaso, cuando el fondo de los valles está envuelto en profundas sombras violetas, mientras que en los escabrosos muros de la cordillera la iluminación cálida y vaporosa recorre de abajo arriba toda la gama de colores, desde el azul índigo hasta el carmesí más ardiente, y cuando incluso toda la cordillera parece inundada en ese fuego purpúreo como si fuera de mena ardiente, y cuando este color rojo, poco a poco empalideciendo, es sustituido por un violeta oscuro y, finalmente, sólo los ventisqueros más altos y las coronas de nieve de los picos brillan como brasas, mientras que la Sierra entera ya está envuelta en sombras nocturnas y empiezan a rielar en el cielo profundamente azul miles de estrellas, este grandioso paisaje alpino ofrece una imagen de un efecto tan sobrecogedor que para describirlo se necesitaría una pluma distinta a la mía (Willkomm, 1993: 163-164).

La litografía del collado de las Montesas no solo capta la magnificencia de la Sierra Nevada, sino que transmite asimismo una atmósfera de majestad y serenidad. La meticulosa atención al detalle y la habilidad de Willkomm para capturar las variaciones de luz y sombra resaltan la belleza sublime del paisaje montañoso. La composición equilibrada y la sutil interacción de colores y texturas en la litografía invitan al espectador a sumergirse en la majestuosidad y el esplendor natural de la Sierra Nevada.

Descripción de las Litografías Botánicas

En el tomo II, publicado en 1856 del *Icones et Descriptiones Plantarum Novarum*, se presentan ciento sesenta y ocho magníficas láminas realizadas por Willkomm junto a Albert Henry Payne, un destacado grabador de acero, pintor e ilustrador inglés que residió en Leipzig desde 1839. Estas ilustraciones botánicas destacan tanto por su precisión científica como por su sensibilidad artística. Cada lámina muestra los dibujos de las plantas con descripciones detalladas mediante números y letras. Algunas partes están coloreadas para resaltar sus formas y colores, mientras que otras permanecen sin color para enfatizar la estructura. La belleza compositiva y el equilibrio en estas obras son excepcionales, representando flores en tonos verdes, amarillos, rojos y blancos. Ejemplos notables incluyen el *Cistus albidus L.* (Fig. 49), *Cistus hirsutus Lamk.* (Fig. 50), y *Halimium eriocephalum Willk.* (Fig. 51).

La lámina del *Cistus albidus L.*, publicada en el tomo II, es una obra excepcional desde los puntos de vista científico y artístico. Willkomm y Payne combinan meticulosa precisión botánica con notable sensibilidad artística. La ilustración presenta varias partes de la planta, como flores, hojas, frutos y semillas, todas dibujadas con gran exactitud. Las flores, de un color rosa vibrante, y las hojas, de un verde grisáceo característico, están representadas con detalles minuciosos. En la parte inferior, se incluyen ampliaciones de semillas y frutos, esenciales para el estudio taxonómico y la identificación precisa de la especie. Artísticamente, el uso del color resalta las características específicas de la planta, creando una composición armoniosa. Las líneas finas y precisas demuestran una gran habilidad técnica y atención al detalle. La disposición de las diferentes partes guía la mirada del observador, facilitando la comprensión de las características botánicas.

La lámina del *Cistus hirsutus Lamk.* destaca por su detallada descripción botánica y su atractivo visual. La planta, con sus características flores blancas y hojas peludas de color verde intenso, está meticulosamente ilustrada. Ampliaciones de las estructuras reproductivas, como semillas y frutos, proporcionan una visión completa de la morfología de la planta, esencial para su identificación taxonómica. Desde una perspectiva artística, las flores blancas con sombreado sutil contrastan con las hojas peludas, creando una composición equilibrada. Las líneas precisas y la disposición cuidada de las partes de la planta añaden profundidad y realismo, elevando la lámina a una obra de arte botánico.

La lámina del *Halimium eriocephalum Willk.* es otro ejemplo de la combinación de precisión científica y sensibilidad artística. La ilustración muestra las flores amarillas y hojas verde grisáceas con gran exactitud. Detalles ampliados de semillas y frutos en la parte inferior de la lámina son esenciales para el estudio taxonómico. Artísticamente, las flores amarillas con sombreado sutil contrastan con las hojas, creando una composición armoniosa. La habilidad técnica en las líneas y la disposición de las partes guían la mirada del observador, destacando las características botánicas.

La colaboración entre Willkomm y Albert Henry Payne es evidente en la calidad y precisión de las láminas. Payne, conocido por su habilidad en la ilustración botánica, aporta una dimensión artística que convierte estas láminas en obras de arte visualmente impresionantes. La técnica de grabado y el coloreado manual añaden profundidad y realismo, realzando la belleza natural de las plantas.

En el tomo II del *Illustrationes Florae Hispaniae Insularunque Balearicurm* (1886-1892), aparecen noventa y una láminas de los trabajos de Willkomm, en litografías realizadas por Ebenhusen y Eckestein en Stuttgart. Las ilustraciones botánicas se presentan en una misma lámina, acompañadas de números y letras que permiten identificar con precisión cada parte de la planta. La combinación de áreas coloreadas y sin color contribuye a una representación más clara de sus formas y tonalidades. La armonía compositiva y el equilibrio visual de estas obras destacan por su excepcional calidad estética y científica.

Las láminas de *Narcissus juncifolius Lag*. (Fig. 52), *Allium pardoi Losc.* (Fig. 53) y *Celsia sinuata Cav.* (Fig. 54), que aparecen en el tomo II del *Illustrationes Florae Hispaniae Insularumque Balearicum* (1886-1892), representan ejemplos excepcionales de la precisión científica y el valor artístico que caracterizan los trabajos de Willkomm.

Desde el punto de vista científico, la lámina de *Narcissus juncifolius Lag.* presenta una representación detallada de esta especie de la familia *Amaryllidaceae*. La planta principal muestra sus características flores amarillas, con detalles minuciosos de los pétalos y la corona. Las hojas largas y delgadas, similares a juncos, están representadas con precisión. En la parte inferior de la lámina, se incluyen ampliaciones de las estructuras reproductivas, como los bulbos y las semillas, proporcionando una visión completa de la morfología de la planta. Esta combinación de partes coloreadas y no coloreadas facilita la identificación y el estudio taxonómico de la especie. Artísticamente, la lámina de *Narcissus juncifolius Lag.* es una obra de gran delicadeza. Las flores amarillas están representadas con un sombreado sutil que resalta su textura y forma, mientras que las hojas verdes contrastan elegantemente con el fondo. Las líneas finas y precisas empleadas para delinear las estructuras vegetales reflejan una habilidad técnica sobresaliente y una atención meticulosa al detalle. La disposición de las diferentes partes de la planta en la lámina guía la mirada del observador de manera natural, facilitando la comprensión de las características botánicas.

La lámina de *Allium pardoi Losc.* ofrece una representación exhaustiva de esta especie de la familia *Amaryllidaceae*. La planta principal está ilustrada con su inflorescencia globular característica, detallando cada pequeño florete. Las hojas alargadas y curvas están representadas con precisión, mostrando su disposición alrededor del tallo. En la parte inferior de la lámina, se incluyen detalles de las semillas y los bulbos, proporcionando una visión completa de la estructura de la planta. La combinación de partes coloreadas y no coloreadas en la lámina permite una mejor apreciación de las características morfológicas de la planta. Desde un punto de vista artístico, la lámina de *Allium pardoi Losc.* destaca por su equilibrio compositivo. La inflorescencia verde y las hojas están coloreadas de manera que resaltan contra el fondo, mientras que las líneas finas y precisas capturan la textura y la forma de la planta con gran realismo. La disposición de los elementos en la lámina está cuidadosamente diseñada para crear una composición armoniosa y visualmente atractiva.

La lámina de *Celsia sinuata Cav.* es otro ejemplo destacado de la combinación de precisión científica y belleza artística. Esta planta de la familia *Scrophulariaceae* está representada con sus flores amarillas brillantes y hojas dentadas. Cada flor está detallada minuciosamente, mostrando la disposición de los pétalos y los estambres. Las hojas verdes, con su contorno sinuoso, están representadas con precisión. En la parte inferior de la lámina, se incluyen ampliaciones de las estructuras reproductivas y anatómicas, proporcionando una visión

completa de la morfología de la planta. Artísticamente, la lámina de *Celsia sinuata Cav.* es una obra de gran belleza. Las flores amarillas están coloreadas con un sombreado que resalta su textura y forma, mientras que las hojas verdes contrastan elegantemente con el fondo. Las líneas delicadas y precisas empleadas para delinear las estructuras vegetales evidencian una notable destreza técnica y un minucioso nivel de detalle. La cuidadosa disposición de las distintas partes de la planta en la lámina orienta de manera fluida la mirada del observador, favoreciendo una interpretación clara y precisa de sus características botánicas.

Las láminas de *Narcissus juncifolius Lag.*, *Allium pardoi Losc*. y *Celsia sinuata Cav.* son ejemplos excepcionales de la meticulosa precisión científica y la sensibilidad artística de los trabajos de Willkomm y las litografías realizadas por Ebenhusen y Eckestein. Estas ilustraciones combinan partes coloreadas y no coloreadas para resaltar las características morfológicas de las plantas, facilitando su identificación y estudio taxonómico. La atención al detalle, la precisión en la representación de las estructuras vegetales y el equilibrio compositivo de las láminas destacan la belleza sublime del mundo natural, convirtiendo estas obras en verdaderas joyas del arte botánico.

Panorama de Sierra Nevada de Frank Pfendler D'Ottensheim

Franck Pfendler D'Ottensheim, médico austriaco, visitó Granada durante seis meses en 1846 junto al Doctor Orfila, toxicólogo eminente. Sus observaciones fueron publicadas en 1848 en el libro *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos*[19], editado en Sevilla, en el que aparece un perfil detallado y coloreado a mano del conjunto penibético, que abarca desde el estrecho de Gibraltar hasta el puerto de Almería, incluyendo el Mulhacén y el Veleta, junto con las sierras subordinadas y los accidentes geográficos más importantes de la región (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 35-36).

Pfendler era doctor en medicina, cirugía y farmacia por la Universidad de Viena, miembro de la Academia Imperial de Medicina y catedrático de química y medicina legal. En 1845, la Sociedad Médica del Norte de Alemania, varias academias de medicina y el gobierno de Sajonia le encomendaron una misión científica para visitar los principales puertos del Mediterráneo y aportar nuevas observaciones sobre la tisis en Europa. Visitó Argel, Egipto, Siria, Constantinopla, Malta, Sicilia, Italia, el sur de Francia y varias ciudades españolas, incluyendo Granada, Málaga y Sevilla. También viajó a Canarias, Azores y Madeira. Además de sus informes oficiales, el libro que publicó en 1848 tenía la intención de promover el conocimiento y el turismo en Andalucía y la Sierra Nevada. Este libro tuvo una segunda edición el mismo año y una

[19] Pfendler D'Ottensheim, G. F. (1848). *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos: Considerados como locales los más interesantes y pintorescos para viajar, y más convenientes para curar o conservar los tísicos y otros enfermos crónicos, preservando a los descendientes de parientes tísicos del desarrollo de esta enfermedad. Seguido de algunas notas, episodios de viajes, y observaciones sicológicas y filosóficas.* Sevilla: Imprenta de D. Carlos Santigosa. Pfendler D'Ottensheim, G. F. (1849). *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos: Tercera edición ampliada.* Sevilla: Imprenta de D. Carlos Santigosa.

edición ampliada en 1849, que incluía una enumeración de plantas encontradas en Granada (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 36; Piédrola Angulo y Titos Martínez, 1996: 12-13).

En su obra, Pfendler incluyó un catálogo de los picos y lugares más conocidos de Sierra Nevada, señalando su ubicación, importancia y altura, verificados con dos barómetros y un higrómetro de Gay Lussac, además de un aparato para hervir agua en la cima de cada montaña visitada. Ofreció un itinerario de trece días para los sevillanos interesados en visitar la cordillera, basado en su propio viaje. A pesar de algunas imprecisiones, su texto fue tan interesante que fue utilizado textualmente en varias guías de viajeros en Granada en los años siguientes (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 121; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 37).

Describe Sierra Nevada como una de las cordilleras más interesantes de Europa, destacando tanto su valor científico como su belleza paisajística:

> En el cielo, de un ultramar oscuro, se dibujan las altas cimas de la Sierra, cubiertas con sus nieves eternas, doradas por el sol poniente y reuniéndose con el horizonte de un modo tan confuso, que no se distinguen al primer golpe de vista las líneas de separación (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 88).

> He visitado los mas hermosos paises de la Europa y de una parle del Asia, los valles de Campan, Argeles, Luchón en los Pirineos, el Grindelwald é Interlachen en la Suiza, el Vesubio, Castelmare, Capri é Ischia, el Etna con sus hermosos valles de Catania, el Líbano con sus terrenos cálidos, los valles de Beyruth, de Trípoli, de Beschiera y de Edén; ¡empero el efecto que produjo en mí aquel panorama, cuanta novedad no ofrecía á mi imajinación!... (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 89).

Una vista de aquella ciudad que la tendrá siempre en su memoria por la grandeza de su naturaleza, la delicadeza de sus detalles, la frescura y el verdor de sus jardines «una morada de paraíso anticipado». Además, para Pfendler «Granada es un manantial de poetas, pintores, literatos y viajeros», la atracción que se siente por la impresión de lo bello «se electrizan á la vista de la Alhambra y de su fértil vega» (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 89-90).

En su descripción sobre la montaña:

> Sierra Nevada es una cordillera de montes de España muy pintoresca, y una de las mas interesantes de Europa; tiene un aspecto mezclado de sublime y de imponente. Una multitud de picos y de cumbres son coronados por el picacho de la veleta. La grandeza de sus formas, la variedad do sus agujas y cimas se confunden de un modo sorprendente (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 94).

La «ilusión óptica» que ofrecía el paisaje de la alta montaña, junto con las descripciones geológicas y botánicas del picacho del Veleta y su «pintoresco Corral», son fascinantes. Para Pfendler, «La mas interesante curiosidad de la Sierra son las lágunas con su admirable vejetacion; verdaderos estanques Alpinos, suspendidos en las montañas en unas alturas como no se encuentran en Europa» (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 102, 104, 107).

Panorama de la Sierra Nevada

El doctor Pfendler, consciente de los beneficios de la montaña en la medicina, ya había explorado diversas cordilleras europeas antes de llegar a Sierra Nevada. Su obra no pretendía únicamente ofrecer notas sobre la tisis, sino también inspirar a los viajeros a visitar estos paisajes encantadores. En el tratado, Pfendler incluyó un «Panorama de la Sierra Nevada» (Fig. 55), que nos recuerda al *Tableau synoptique* de Boissier. Este perfil de la Sierra, coloreado y detallado, indicaba los cinco caminos principales hacia sus cimas. El trabajo de Pfendler contribuyó al conocimiento científico de la región e inspiró, del mismo modo, a generaciones posteriores de geógrafos y viajeros a explorar y documentar la belleza y complejidad de estas montañas (Cornejo Nieto, 2015: 284-287).

Durante ocho meses, el trabajo de Pfendler tomó planos de cuantas sierras pudo visitar y «dibujé diversos detalles para formar una vista pintoresca y fácil de comprender», para una mayor claridad y compresión sacrificando las relaciones geográficas y cuyo el punto de vista en que se haya tomado el panorama «como de un globo aerostático», parado ante la Sierra Nevada a una elevación de 15000 pies sobre el nivel del mar (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 120-121).

El autor así recogió las formas exteriores de las principales sierras y valles de Andalucía y las relaciones que tienen las unas con las otras. Con la intención de dar a conocer a los viajeros los nombres de las diferentes montañas, fijó las alturas barométricas según su propio trabajo de campo, y las verificó con las de anteriores autores como Clemente o Bossier. En el margen derecho del dibujo se incluyó una escala de altitud en pies franceses de todo el territorio, hasta culminar en los 10980 pies del Mulhacén. Pfendler también incorporó una clave toponímica del panorama, expresada con números en orden descendente del 1 al 151. Los números menores indicaban las cotas más altas del macizo, mientras que los mayores hacían referencia a los lugares de costa de Andalucía Oriental, con el objetivo de formarse una idea muy exacta de la configuración de la Sierra Nevada y de toda Andalucía. Pfendler utilizó el color y la estilización para diferenciar elementos del paisaje: roquedos, zonas boscosas, áreas de alta montaña y lagunas glaciares (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 121-135).

En su descripción e interpretación sobre «Panorama de la Sierra Nevada», Pfendler combina metáforas de lo sublime con una conciencia de la materialidad y los recursos de la montaña: Mulhacén (10980 pies) «La cima más elevada de la Sierra Nevada y de la España» o Picacho de la Veleta (10820 pies) «ofrece una de las mas magníficas vistas del mundo». Anima al amante de la naturaleza a visitar la montaña (Pfendler D'Ottensheim, 1848: 436):

> Invito á los hombres científicos y á los amantes de la naturaleza para visitar á la Sierra Nevada, y de no espantarse de las privaciones que creen hallar en su patria, porque siempre se encontrará recompensado con los recuerdos de su viaje, luego que haya vuelto de él.

Recomienda al viajero que, si puede disponer de más de quince días, se tome tres semanas para poder así disfrutar y recrearse en esta grandiosa naturaleza, donde en palabras de Pfendler (1848: 438):

> Los botanistas hallarán un rico manantial de vejetales y raras plantas, y los artistas podrán enriquecer su álbum con infinidad de vistas curiosas. Si el viage es un poco penoso, los aficionados á tan bella naturaleza, son bien recompensados con los placeres que disfrutan

> y los recuerdos que conservan, y pueden decir con vanidad, que han visitado la mas bella y encantadora creacion de la naturaleza y los mas envidiables sitios de Andalucía, algo parecidos á los Pirineos y á los valles de la Suiza.

Descripción artística

Esta representación es una vista longitudinal que se extiende horizontalmente a lo largo de la imagen, capturando la majestuosa topografía de la Sierra Nevada. La vista utilizada combina la precisión geográfica con una habilidad artística excepcional, logrando una imagen que es tanto informativa como visualmente cautivadora. Las cumbres de la Sierra Nevada están representadas con gran detalle, mostrando una serie de picos afilados y escarpados que parecen elevarse abruptamente desde la base de las montañas. Estos picos están numerados para su identificación y las alturas varían considerablemente, con una escala lateral al margen derecho del mapa que indica las elevaciones en pies, desde los 3000 hasta los 11000 pies. Los colores predominantes en las cumbres son tonos cálidos de marrón y naranja, que representan las áreas rocosas y desnudas. Estos tonos cálidos contrastan vivamente con los tonos fríos de azul y verde que marcan las áreas con hielo y nieve, sugiriendo la presencia de glaciares o nevados permanentes en las alturas más elevadas. Entre los picos se observan valles profundos y amplios que están coloreados en tonos más suaves de verde y amarillo, sugiriendo vegetación o áreas menos elevadas y más habitables. Estos valles también están numerados, y algunos contienen cuerpos de agua pequeños, dibujados en azul claro, que añaden un elemento de serenidad y frescura al paisaje montañoso. Los pequeños lagos o lagunas están distribuidos principalmente en las áreas más elevadas y están claramente marcados en un azul profundo, indicando su origen glaciar y su importancia en el ecosistema de alta montaña. La leyenda y la escala, situadas en la parte inferior derecha del mapa, explican los diferentes símbolos y colores utilizados. La leyenda incluye un pequeño diagrama que muestra la «Parhelia del Sol» y otros fenómenos atmosféricos, lo que añade un nivel adicional de detalle científico al mapa. La escala de altura, que indica elevaciones desde los 3000 hasta los 11000 pies, es crucial para entender la imponente altitud de estas montañas.

En la esquina inferior izquierda y derecha del mapa se observan anotaciones y firmas del autor que realizó la litografía a partir del dibujo de Pfendler «Lit. de Poréli», lo que añade un toque personal y de autenticidad a la obra. También hay pequeños dibujos de vegetación y estructuras en las bases de las montañas, sugiriendo la presencia humana y la flora local, y proporcionando contexto sobre la interacción entre el entorno natural y las actividades humanas.

La técnica de coloreado parece ser manual, utilizando acuarelas suaves que dan vida al panorama con una paleta de colores cuidadosamente seleccionada. Los contornos están delineados con tinta para mayor claridad y precisión, lo que resalta la destreza técnica del Dr. Frank. La combinación de colores cálidos y fríos no solo ayuda a diferenciar las elevaciones, sino también a dar una impresión visual de la variada topografía de la Sierra Nevada. Este uso del color no es solo práctico, sino también estéticamente agradable, creando una obra que puede ser apreciada tanto por su precisión cartográfica como por su belleza artística.

El *Panorama de la Sierra Nevada* dibujado por el Dr. Frank es una magnífica obra de la cartografía artística que combina detalles científicos precisos con una presentación visualmente

atractiva. La utilización de colores y la técnica de ilustración no solo comunican información geográfica importante, sino que también capturan la belleza y el carácter majestuoso de la Sierra Nevada, haciendo de este mapa una pieza valiosa tanto para la ciencia como para el arte.

El valor científico y estético de los mapas y croquis de los exploradores del siglo XIX

La investigación geológica sobre Sierra Nevada, iniciada por Thalacker, Cook y Johann F. L. Hausmann, culminó en la publicación del libro *Das Gebirgssystem der Sierra Nevada und das Gebirge von Jaen im südlichen Spanien* en 1842. En este libro, al final, se encuentra una magnífica litografía titulada *Südliche Ansicht der Sierra Nevada* (Fig. 56). La litografía captura con precisión y sensibilidad el paisaje montañoso, uniendo el rigor científico con la estética romántica de su época. La composición guía la mirada a lo largo de un camino hacia el cerro Huenes, utilizando un sombreado volumétrico que destaca la profundidad del terreno y la tridimensionalidad del paisaje. Al fondo, Sierra Nevada se alza majestuosa, con sus cumbres blancas y un carácter alpino característico del romanticismo. La técnica litográfica permite una reproducción fiel y detallada del dibujo original, logrando, a través de una gama sutil de grises y negros, un notable realismo. El diseño compositivo dirige la atención del espectador desde el primer plano, donde un arroyo bordea vegetación frondosa, hacia las cumbres nevadas del fondo. La meticulosa delineación de los accidentes geográficos y el sombreado expresivo revelan un enfoque descriptivo, mientras que la representación alpina de las montañas evoca la grandeza y la belleza sublime del paisaje natural (Titos Martínez, 2003a: 133; Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 25; 2024: 108).

La investigación fue continuada por Richard von Drasche, un autor vienés que publicó en 1878 el primer análisis geológico global de este sistema montañoso. Realizó un interesante mapa coloreado como Geologische *Karten-Skizze des Hochgebirgstheiles der Sierra Nevada* 1878. Sus conclusiones fueron reproducidas en algunas revistas científicas españolas, y en las que también introdujo un mapa coloreado como el *Bosquejo geológico de la zona superior de Sierra Nevada* para el Boletín de la comisión del mapa geológico de España, Madrid, 1879 (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 42; 2009: 25; 2024: 109, 110).

Uno de los promotores destacados del conocimiento de Sierra Nevada dentro de la Institución Libre de Enseñanza fue el ingeniero de caminos Luis de Rute. Su significativa excursión a Sierra Nevada, realizada entre el 3 y el 14 de agosto de 1888, marcó un punto de inflexión en el interés granadino por esta región. La expedición partió de Granada el 3 de agosto a las once de la noche, dirigiéndose hacia la Alpujarra a lomos de caballerías, acompañados por un guía llamado Floridán y una máquina fotográfica. Juan de Dios Bertuchi, uno de los participantes, tomó apuntes para elaborar un plano de Sierra Nevada, tarea en la que también colaboró Rute.

Tras la expedición, Luis de Rute, invitado por el presidente del Centro Artístico de Granada, ofreció dos conferencias en enero de 1889. La primera, el día 12, presentó una detallada descripción del macizo de Sierra Nevada desde diversas perspectivas: geológica, política, histórica, literaria y artística, apoyado por mapas y fotografías. La segunda, el 19 de enero, relató la excursión de agosto de 1888. La prensa granadina, especialmente El Defensor de Granada, mostró gran interés y publicó íntegramente ambas conferencias. Además, Rute

envió un detallado *Diario de una excursión a la Sierra Nevada* al Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, que fue publicado en cuatro números sucesivos. Este diario describe con precisión los picos, ríos, barrancos y collados de Sierra Nevada, a pesar de los errores comprensibles dados los limitados recursos bibliográficos y cartográficos de la época. Lamentablemente, Luis de Rute falleció en Granada el 6 de abril de 1889, a los cuarenta y cinco años. Poco después, la *Nouvelle Revue Internationale*, dirigida en París por su esposa, publicó en francés las conferencias del Centro Artístico y el diario del Boletín de la Institución. En homenaje a Rute, se imprimió un libro en París que incluía estos textos y noticias sobre su fallecimiento. Este libro contiene un mapa de Sierra Nevada elaborado por Rute (Fig. 57), considerado el primer mapa montañero de la región y el primero realizado desde la ciudad de Granada. Este mapa excursionista de Sierra Nevada y sus alrededores, a escala 1:675.000, impreso en negro, indica mediante una línea hueca el itinerario de la expedición realizada por el autor entre el 3 y el 14 de agosto de 1888. Representa el relieve por el sistema de normales, hidrografía y señala las cotas de altura (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 45; Titos Martínez, 2003a: 36-37).

Desde un punto de vista científico, el croquis de Luis de Rute es un valioso documento cartográfico que ofrece una representación detallada y precisa de Sierra Nevada y sus alrededores. La escala utilizada, 1:675.000, permite una visión amplia y comprehensiva de la región, destacando tanto las características geográficas principales como los detalles del relieve. El sistema de normales utilizado para representar el relieve proporciona una clara indicación de las elevaciones y pendientes del terreno, facilitando la comprensión de la topografía montañosa. La hidrografía está representada con precisión, mostrando ríos, arroyos y otros cuerpos de agua, lo cual es crucial para el estudio de la dinámica hídrica de la región. Las cotas de altura señaladas en el mapa permiten una evaluación detallada de las altitudes, algo esencial para los estudios geológicos y geográficos (Titos Martínez, 2003a: 213).

Desde una perspectiva artística, el croquis de Luis de Rute destaca por su claridad y simplicidad visual, logrando un equilibrio entre la funcionalidad y la estética. El uso del negro para imprimir el mapa confiere una sobriedad y elegancia que resalta la información sin distracciones cromáticas. La línea hueca que indica el itinerario de la expedición añade un elemento narrativo al mapa, guiando al observador a través del recorrido realizado por Rute y sus compañeros. La precisión en el trazado de los contornos y detalles geográficos refleja la habilidad técnica de Rute, así como su capacidad para combinar información científica con una representación visual atractiva y comprensible.

Casi en las mismas fechas, el médico, naturalista y político alemán Carl Voigt visitó Sierra Nevada en compañía de Alberto Álvarez de Cienfuegos, experto en la región. Durante cuatro semanas, Voigt estudió su fauna y flora, publicando en 1889 el artículo *Excursiones a Sierra Nevada* en la *Entomologische Zeitung* de Stettin. Su viaje dejó como legado un croquis titulado *Neueste Karte der Sierra Nevada* (Fig. 58), una obra a plumilla y tinta negra en la que destaca la precisión cartográfica (Hertting et al, 1995: 240-241; Titos Martínez, 2003a: 37; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 46-47; 2009: 25; 2024: 114).

El uso de plumilla permite trazos finos y detallados, esenciales para la precisión en la representación topográfica de Sierra Nevada. Con un sombreado que sugiere altitud y relieve, Voigt logra una sensación de profundidad y tridimensionalidad en el paisaje. Anotaciones

específicas identifican núcleos de población y cursos de agua, como el río Guadalfeo, enriqueciendo el mapa con detalles geográficos significativos.

El estilo del croquis combina precisión científica y una estética detallista; la delineación de accidentes geográficos muestra un enfoque descriptivo, mientras que el sombreado y las anotaciones aportan un toque artístico. Realizado en el contexto de una expedición científica de 1888, el mapa es un testimonio de la metodología científica del siglo XIX, donde la observación directa y la documentación rigurosa eran clave para el avance del conocimiento. La dedicatoria a Cienfuegos en el reverso subraya la colaboración entre exploradores y el respeto mutuo.

En conjunto, el croquis de Voigt no solo registra la configuración geográfica de Sierra Nevada en el siglo XIX, sino que representa un hito en su exploración científica, fusionando la precisión descriptiva con un atractivo visual que refleja la sensibilidad de la época.

Uno de los proyectos científicos más destacados en las cumbres de Sierra Nevada tuvo lugar en 1879, cuando se logró la unión geodésica entre Europa y África a través de la cima del Mulhacén, la Tetica de Bacares y los montes M'Sabiha y Filhaussen en Argelia. Este proyecto, dirigido por el coronel Carlos Ibáñez de Ibero y los geodestas franceses, buscaba determinar la forma y dimensión de la Tierra, así como la altura exacta de las montañas, fijando el Mulhacén en 3.481 metros. Para ello, se abrió un camino hasta la cima del Mulhacén y se permaneció más de un mes en la cumbre hasta observar los destellos de luz emitidos desde África. El informe oficial, *Jonction géodésique et astronomique de l'Algérie avec l'Espagne*, publicado en 1886, incluye dibujos de la cima del Mulhacén, la Tetica de Bacares y el campamento en M'Sabiha, en Argelia. Estos dibujos, adaptados y reproducidos en artículos de La Ilustración Española y Americana y el Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid, muestran las instalaciones necesarias para este logro científico. Las planchas fueron grabadas en el taller francés de *Teyffonnières Sculp.*, basadas en fotografías tomadas por P. Peñas, un miembro de la expedición. El informe también contenía un mapa señalando la ubicación de los cuatro puntos geodésicos a ambos lados del Mediterráneo, reproducido en numerosas ocasiones desde entonces (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 41-42; 2009: 26; 2024: 33, 116-119).

El dibujo que representa una escena de las instalaciones científicas en la cima del Mulhacén (Fig. 59), es una ilustración detallada y precisa que muestra las diversas estructuras construidas para facilitar las observaciones geodésicas. La técnica utilizada, probablemente grabado en madera o acero, permite una gran precisión en la representación de los detalles arquitectónicos y topográficos. La composición del dibujo está organizada de manera que guía la vista del espectador a través del camino serpenteante (marcado con la letra J) que conduce a la cima. En la parte superior izquierda, se observa una tienda de observación (A) y reflectores para dirigir la luz eléctrica (B), esenciales para las observaciones nocturnas hacia África. En el centro, se encuentran alambres conductores (C) y cobertizos para la maquinaria de vapor y aparatos electro-magnéticos (D). A la derecha, se encuentran las habitaciones para los residentes (E y F) y una estación meteorológica (G), lo que indica la importancia de las condiciones climáticas para el proyecto. Además, hay instalaciones auxiliares y de almacenamiento (H, I) y un camino destinado a la subida del material (J). El estilo del dibujo combina precisión científica con una clara estética detallista. Los edificios y estructuras están representados con una meticulosa atención al detalle, lo que permite apreciar tanto su función como su forma. El sombreado y las líneas finas utilizadas en la ilustración proporcionan una

sensación de volumen y profundidad, creando una imagen realista y tridimensional del sitio en la cima del Mulhacén.

El grabado *Station de Mulhacen (Sierra Nevada - Espagne)* (Fig. 60), es una ilustración detallada y precisa que captura la escarpada cima del Mulhacén. Realizado a partir de una fotografía de P. Peñas, y grabado en el taller francés de *Teyffonnières Sculp*, este grabado emplea técnicas de sombreado y líneas finas para representar tanto la textura rocosa del terreno como las estructuras científicas situadas en la cumbre. La composición del grabado dirige la mirada del espectador a través de la accidentada superficie rocosa hacia las edificaciones en la cima. Las líneas diagonales y las formaciones rocosas guían el ojo hacia el punto más alto de la ilustración, donde se encuentran las instalaciones científicas. El uso de sombreado detallado y contrastes de luz y sombra da una impresión de volumen y tridimensionalidad, destacando la solidez del terreno y la precisión arquitectónica de las construcciones. El estilo del grabado es descriptivo y científico, con una atención minuciosa al detalle que refleja el rigor de la observación científica. Las texturas rugosas y las variaciones en luz y sombra capturan la naturaleza del paisaje montañoso, mientras que las estructuras en la cumbre se representan con claridad y exactitud.

Ambas ilustraciones documentan un logro científico significativo, a la vez que reflejan el alto nivel de precisión y detalle logrado gracias a las fotografías tomadas por P. Peñas durante la expedición, garantizando así una representación precisa y fiel del lugar. Estas imágenes son fundamentales en las representaciones artísticas de proyectos científicos del siglo XIX. La combinación de rigor científico y destreza artística en estos dibujos ofrece una visión detallada y evocadora de las instalaciones en la cima del Mulhacén, capturando tanto el entorno físico así como la monumentalidad del esfuerzo humano para unir geodésicamente dos continentes.

En 1892, el geógrafo alemán Johannes Rein visitó Sierra Nevada, continuando una expedición que había realizado veinte años antes. El resultado de estas exploraciones fue un libro publicado en Viena en 1899, en el que Rein estudiaba los aspectos geográficos, geológicos y botánicos de la Sierra, proporcionando al público alemán y científico una visión completa de los conocimientos sobre Sierra Nevada de la época. En ese mismo año, Sierra Nevada fue explorada por otro notable viajero, Jean Baptiste Bide, quien llegó a Granada a finales de julio de 1892 y repitió la excursión en 1893. Publicó artículos en el *Annuaire du Club Alpin Français*, relatando sus experiencias en Sierra Nevada, lo que ayudó a dar a conocer este macizo junto con los Picos de Europa y los Pirineos, antes de que España emprendiera labores de cartografía de montaña. Gran parte del material gráfico de estas expediciones fue realizado por el teniente coronel francés F. Prudent. Dentro de los *Annuaire du Club Alpin Français*, los dibujos que aparecen son diseños a partir de fotografías de diferentes autores como F. Prudent y Franz Schrader, dos de los más grandes ilustradores europeos del momento (Titos Martínez, 2003a: 37-40; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 48; 2024: 34).

Para el volumen XIX, París, páginas 299-321 (1892)*, Excursion à la Sierra Nevada et ascension du Picacho de la Veleta* aparecen varios dibujos y croquis de F. Prudent a escala 1:250.000 que acompañan a los artículos del Dr. Bide sobre Sierra Nevada.

Sierra Nevada. Vue prise au pied sud du Peñon de San Francisco (Fig. 61). Este dibujo a plumilla es un ejemplo de precisión científica combinada con una presentación artística clara y esquemática. El dibujo muestra un perfil panorámico de Sierra Nevada desde el sur del peñón de San Francisco, destacando las principales cumbres: Alcazaba, Veleta, Mulhacén y Caballo. El

uso de la plumilla permite una línea fina y precisa, adecuada para delinear contornos y detalles topográficos. El sombreado ligero en el primer plano da una sensación de profundidad y resalta las elevaciones del terreno. La precisión en las anotaciones de las cumbres proporciona una referencia geográfica exacta, útil tanto para exploradores como para estudiosos de la geografía y geología de la región.

Picacho et partie supérieure du Corral de la Veleta vue prise du bord occidental du Corral (Fig. 62). Realizado por Franz Schrader a partir de una fotografía del Dr. Bide, presenta una vista detallada del Picacho y la parte superior del corral de la Veleta desde el borde occidental. El estilo a plumilla utilizado por Schrader es ideal para capturar las texturas rugosas y las formaciones escarpadas del terreno montañoso. Las líneas precisas y el uso de sombreado crean una impresión tridimensional, permitiendo al observador apreciar las complejidades del paisaje. La técnica artística aplicada aquí ofrece una representación visual precisa y evoca también la sensación de inmensidad y majestad del paisaje alpino, característica del romanticismo de la época.

Le refuge de D. Indalecio Sabatell (Fig. 63), dibujado por F. Prudent a partir de una fotografía, muestra un grupo de expedicionarios en un refugio de montaña. La escena captura un momento de la vida cotidiana de los científicos y exploradores en las alturas de Sierra Nevada. El detalle en las figuras humanas y su interacción con el entorno proporciona una visión vívida de las condiciones de la expedición. La atención al detalle en la representación del refugio y el terreno circundante, utilizando la plumilla, permite una interpretación precisa de la geografía del lugar. Además, el dibujo refleja la organización y los desafíos logísticos que enfrentaron los exploradores durante sus investigaciones.

Sierra Nevada: croquis á l´échelle du 250.000e. (Fig. 64), este croquis a escala 1:250.000 realizado por F. Prudent es una representación cartográfica detallada de Sierra Nevada. El croquis ofrece una visión clara de la topografía de la región, con contornos precisos y anotaciones de puntos geográficos clave. La escala utilizada permite una comprensión amplia del área, mientras que los detalles específicos proporcionan información útil para la navegación y el estudio científico. La precisión en la delineación de los contornos y la inclusión de nombres geográficos significativos hacen de este croquis una herramienta valiosa para geógrafos y geólogos.

Al año siguiente dentro del *Annuaire du Club Alpin Français,* vol. XX. Paris, PP. 276-305, aparecen los siguientes dibujos sobre Sierra Nevada de gran interés:

Croquis de Sierra Nevada (Fig. 65). Este croquis, diseñado por Prudent y Bide, ofrece una visión detallada de la topografía de Sierra Nevada. La representación cartográfica incluye contornos precisos y nombres geográficos importantes, proporcionando una herramienta útil para la navegación y el estudio científico. La escala empleada (1:100.000) permite una apreciación amplia del área, mientras que los detalles específicos facilitan una comprensión profunda de la geografía de la región.

Vue du Muleyhacén et de l`Alcazaba, prise de la Veleta (Fig. 66). Este dibujo de F. Prudent, basado en fotografías del Dr. Bide y León Rubey, muestra una vista desde el Veleta que abarca las cumbres del Mulhacén y el Alcazaba. La técnica de plumilla utilizada aquí captura la grandeza del paisaje montañoso, con líneas detalladas que definen las crestas y valles. La perspectiva desde el Veleta permite una vista panorámica que destaca la elevación y la

estructura geológica de estas cumbres icónicas. El sombreado y las líneas finas crean una sensación de profundidad y tridimensionalidad, haciendo que las montañas parezcan aún más imponentes.

Sommet du Muleyhacén (Fig. 67). Este dibujo, también de F. Prudent y basado en una fotografía de Bide, presenta la cima del Mulhacén. La obra captura el terreno rocoso y accidentado de la cumbre, con figuras humanas en la parte superior que proporcionan una escala visual del entorno. La técnica de plumilla permite un detallado trabajo de líneas y sombreado, resaltando las texturas y formas del terreno. La composición se centra en la prominencia de la cumbre, transmitiendo una sensación de altura y aislamiento característicos de las cimas montañosas.

Les grands sommets de la Sierra Nevada (Fig. 68). Se trata de un conjunto de dibujos que ofrece vistas panorámicas desde el pico del Cuervo y desde la era del Calvario. Dibujados a plumilla y anotados por F. Prudent a partir de fotografías del Dr. Bide y Amando Esquivel, estos dibujos destacan las principales cumbres de Sierra Nevada. Las líneas claras y precisas delinean los contornos de las montañas, mientras que el sombreado sutil sugiere la elevación y la profundidad del paisaje. Estas vistas son científicamente valiosas y evocan, asimismo, la majestuosidad y la belleza natural de Sierra Nevada, reflejando el interés romántico por la naturaleza y el paisaje.

La belleza de la exactitud: acuarelas y croquis de Juan Carandell

La continuidad de la investigación científica en Sierra Nevada y su representación gráfica tienen en Juan Carandell Pericay (1893-1937) una figura destacada. Este geólogo y geógrafo, asociado a la Institución Libre de Enseñanza, produjo cerca de trescientos trabajos que abarcan una amplia gama de temas: geología, geografía física, humana y regional, libros de viaje, excursiones pedagógicas, semiología gráfica, divulgación científica, y actividades intelectuales y artísticas. Una parte significativa de su obra se centró en las Béticas y, especialmente, en Sierra Nevada. En sus estudios sobre Sierra Nevada Carandell abordó temas como la geología, geomorfología, tectónica, erosión y sus causas físicas y humanas, geografía humana, y representaciones del paisaje. En todos estos campos, demostró tanto sólidos conocimientos científicos como una notable calidad artística.

Carandell inició su trabajo sobre Sierra Nevada en colaboración con Hugo Obermaier en 1915. Juntos publicaron al año siguiente *Los glaciares cuaternarios de Sierra Nevada,* una obra que incluía un mapa de los glaciares elaborado por Carandell (Fig. 69). Este croquis geológico de escala aproximada 1:80.000, impreso en color, indica los vértices geodésicos, cumbres, límites de los glaciares y glaciares hipotéticos, en el que incluso señala algunas cotas de altura.

El croquis de Carandell es una representación detallada y precisa de la geografía glaciar de Sierra Nevada durante el Cuaternario. Desde un punto de vista científico, el mapa incluye varios elementos fundamentales. Los vértices geodésicos, representados por triángulos con puntos, son cruciales para la medición y el mapeo preciso del terreno. Las cumbres, indicadas también por triángulos, señalan los puntos más altos de las montañas, lo cual es esencial para entender la topografía y los límites glaciares. Las líneas divisorias muestran las diferentes cuencas hidrográficas, información fundamental para el estudio de la hidrología y la dinámica

glaciar. Además, los límites de los glaciares, claramente marcados en el mapa, muestran la extensión máxima de los glaciares durante el Cuaternario, proporcionando información vital sobre el clima y las condiciones ambientales de la época. Por último, los glaciares hipotéticos, representados en verde, indican las áreas donde se cree que podrían haber existido glaciares basados en evidencia geológica y geomorfológica.

Desde una perspectiva artística, el croquis de Carandell destaca por su elegancia y claridad visual. El uso del color, específicamente el verde para indicar las áreas glaciares hipotéticas no solo facilita la diferenciación de estas áreas, sino que también añade una dimensión visual atractiva al mapa. Los detalles finos, como las líneas y símbolos dibujados con precisión, reflejan el rigor científico, así como la habilidad artística de Carandell. Cada cumbre, línea divisoria y límite glaciar está meticulosamente representado, mostrando una atención al detalle excepcional. La composición y equilibrio del mapa crean una disposición visual que guía al observador a través del paisaje glaciar de manera intuitiva y ordenada. La tipografía y rotulación elegidas, así como la disposición de los nombres de los lugares, añaden un toque de elegancia y claridad, facilitando la lectura e interpretación del mapa. Este mapa es un claro ejemplo de la habilidad de Carandell para combinar precisión científica con una representación gráfica eficaz (López Ontiveros, 1997: 35; Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 28, 111).

En 1920 y 1921, ya asentado en Andalucía desde hacía tres años, Carandell publicó su primer trabajo exclusivo sobre Sierra Nevada: *La morfología de la Sierra Nevada; ensayo de su interpretación tectónica*, probablemente basado en una excursión realizada en el verano de 1919. Publicado en la Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid, este ensayo representó un avance significativo en la comprensión de la tectónica de la región. Carandell hizo una lectura de las formas del relieve del macizo nevadense en relación con el de las cordilleras europeas más ilustres. Confrontó la atípica morfología de la Sierra con el potente y más homogéneo relieve alpino. En todas sus publicaciones, incluyó dibujos y croquis de gran calidad descriptiva, aunque a veces afectados por la calidad de la edición. Su representación gráfica más destacada es una perspectiva de *Sierra Nevada desde la Sierra de Cabra*, en acuarela y croquis lineal, incluida en el libro *Sierra Nevada*, publicado por Constancio Bernaldo de Quirós en 1923.

En 1925 Carandell publicó *Las grandes reservas hidráulicas de La Alpujarra* en la revista Ibérica de Tortosa. Este trabajo reflejaba su interés por los recursos naturales y la gestión del agua, un tema de gran relevancia para la sostenibilidad de la región. En mayo de 1926, durante el XIV Congreso Geológico Internacional celebrado en Granada, Carandell preparó y guio una excursión geológica a Sierra Nevada. Invitado por el Centro Artístico, pronunció una conferencia titulada «Sierra Nevada, Montblanc de España». Esta conferencia, presentada en el paraninfo de la Universidad de Granada el 10 de mayo de 1926, fue notable no solo por su contenido sino también por el uso de imágenes visuales. Carandell proyectó cuarenta diapositivas fotográficas de Sierra Nevada, trece dibujos del horizonte de Mont Blanc, nueve dibujos del horizonte del Veleta y más de una docena de ilustraciones de la flora del picacho, combinando magistralmente imágenes y conocimientos. A partir este congreso, el geólogo catalán estableció, de forma definitiva, la analogía de carácter geográfico y geológico entre las altas cumbres de Sierra Nevada y el macizo del Mont Blanc (Carandell, 1994: 105; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 66-67; 2024: 28; Cornejo Nieto, 2015: 289).

En la madurez de su carrera, entre 1934 y 1936, Carandell amplió su enfoque hacia la vida humana en Sierra Nevada, con un interés particular en el hábitat y las formas de vivienda. Publicó en 1934 *El hábitat en la Sierra Nevada* en el Boletín de la Sociedad Geográfica Nacional, un artículo que exploraba el modo en que las casas de Sierra Nevada, en los pueblos alpujarreños y en los cortijos de las zonas más elevadas, se adaptaban a las condiciones locales. Este estudio reflejaba un interés en la intersección entre geografía y cultura, destacando cómo el entorno natural influía en la vida humana, incluyendo varias fotografías, dibujos y croquis como *La Sierra Nevada vista desde la Sierra de Cabra, en pleno invierno*. En abril de 1936, publicó *Ligeras adiciones a el hábitat en la Sierra Nevada* a su artículo anterior en el mismo boletín, marcando su último trabajo publicado sobre Sierra Nevada (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 67).

Contribuciones artísticas y científicas sobre Sierra Nevada

Carandell fue un pionero en el uso de croquis fisiográficos y bloques diagramas para la interpretación del relieve. Inspirado por W. M. Davis, estos métodos permitieron a Carandell representar con precisión y claridad las características geológicas y geomorfológicas de Sierra Nevada. En sus obras, como *Morfología de Sierra Nevada* (1920) y los materiales preparados para el XIV Congreso Geológico Internacional, Carandell presentó pares de fotos-croquis que combinaban imágenes aéreas con dibujos detallados, facilitando así la identificación de elementos geológicos (López Ontíveros y Naranjo Ramírez, 2000: 313; Naranjo Ramírez y López Ontíveros, 2006: 276-277).

Uno de los trabajos más representativos de Carandell es la acuarela *Panorámica de Sierra Nevada desde la Sierra de Cabra* (Fig. 70), creada para acompañar el libro de C. Bernaldo de Quirós en 1923. Esta obra destaca por su precisión geológica, así como por su calidad artística. Carandell ilustró la poderosa bóveda del anticlinal de Sierra Nevada, proporcionando una visión clara y detallada del relieve montañoso. Bernaldo de Quirós elogió la acuarela por su capacidad de mostrar el desarrollo geológico de la Sierra de manera admirable.

La panorámica, vista desde el sudeste (SE), abarca diversas sierras, la Vega y picos destacados de la región. Carandell utiliza una paleta de colores suaves y naturales que capturan la esencia del paisaje montañoso. Las laderas están pintadas con tonos terrosos y verdes, mientras que las cumbres nevadas se representan en blanco y tonos azulados, destacando la majestuosidad de las montañas. Las sombras y luces están trabajadas con cuidado para dar profundidad y realismo, y el cielo despejado resalta la claridad del día. La composición de la acuarela guía la mirada del espectador a través del paisaje, facilitando una comprensión geográfica y geológica del área.

Para la guía de la excursión del XIV Congreso Geológico de 1926, Carandell pintó otra gran acuarela titulada *Panorama de Andalucía tomado desde la Sierra de Cabra*. En esta obra, representó detalladamente todas las siluetas de las montañas visibles desde ese punto, destacando Sierra Nevada como el telón de fondo del relieve andaluz. Esta representación no solo servía para los propósitos científicos del congreso, sino que capturaba además la belleza y majestuosidad del paisaje andaluz (López Ontíveros y Naranjo Ramírez, 2000: 315; Naranjo Ramírez y López Ontíveros, 2006: 280-283).

Carandell empleó la técnica del *tour d'horizon*, un método de observación panorámica que capturaba el paisaje de manera envolvente desde un punto elevado. Un ejemplo notable de esta técnica es su descripción desde el Veleta, donde combinó observaciones geográficas con referencias literarias e históricas. Esta técnica se reflejó en sus dibujos y croquis, y fue empleada también en conferencias y artículos periodísticos, mostrando su capacidad para comunicar de manera efectiva y atractiva las características del paisaje de Sierra Nevada (López Ontíveros y Naranjo Ramírez, 2000: 317; Cornejo Nieto, 2015: 291).

Además de sus estudios geológicos y geomorfológicos, Carandell dedicó atención a la vegetación y los cultivos de Sierra Nevada. Partiendo de las zonas de vegetación establecidas por Willkomm, detectó un detallado escalonamiento vegetacional. La obra de Carandell destaca por su rigor científico, así como también por su calidad artística. Sus croquis y acuarelas ilustran con precisión las características geológicas y geomorfológicas de Sierra Nevada, capturando la belleza estética del paisaje. Utilizó el color, la perspectiva y el detalle para crear representaciones que eran a la vez informativas y visualmente atractivas. Este enfoque dual le permitió comunicar sus hallazgos científicos de una manera accesible y apreciada tanto por la comunidad científica como por el público en general (López Ontíveros y Naranjo Ramírez, 2000: 307).

Carandell también se enfocó en representar las características geológicas y geomorfológicas con gran detalle. Por ejemplo, en sus croquis, se pueden observar los distintos tipos de roca, las fallas geológicas, y las formaciones sedimentarias. La acuarela del *Panorama de la Sierra Nevada desde el S (Alpujarras): depresión del Poqueira* (Fig. 71), es una representación detallada de la geología y geomorfología de Sierra Nevada vista desde el sur. En este croquis Carandell se enfoca en representar las características geológicas con gran detalle. Se pueden observar los distintos tipos de roca, las fallas geológicas y las formaciones sedimentarias. La cuidadosa representación de las distintas capas geológicas y la interacción entre ellas es evidente. El dibujo muestra las variaciones en la altitud, destacando los principales picos de la zona, desde el cerro del Caballo hasta la Alcazaba. Además, se incluye un pequeño croquis que indica el área comprendida por la perspectiva, proporcionando una referencia visual para entender mejor la ubicación y relación espacial de los elementos representados. Artísticamente, el dibujo utiliza líneas finas y precisas para delinear las formaciones geológicas y los contornos del paisaje. Las sombras y texturas se utilizan para añadir profundidad y realismo, destacando las diferencias en elevación y tipo de terreno. La simplicidad del uso de una paleta monocromática resalta la precisión técnica y el enfoque científico del dibujo, permitiendo al observador centrarse en los detalles geológicos sin distracciones cromáticas.

El croquis titulado *Panorama total de la Sierra Nevada* (Fig. 72), es una vista supuesta desde la loma del Calvario que abarca de lleno la depresión del Genil en primer término. Este croquis incluye los barrancos de Valdecasillas, Valdeinfierno, Guarnón y San Juan; la escarpa gigantesca de la Alcazaba y el Mulhacén; y la falla del corral del Veleta, prolongada hacia el este por el pliegue-falla Veleta-Mulhacén. Detrás, se puede apreciar la depresión del Poqueira, el valle del Lanjarón y, a lo lejos, el Mediterráneo. Científicamente, este croquis destaca por su representación detallada de las características geológicas y geomorfológicas de Sierra Nevada. Carandell muestra claramente las distintas formaciones rocosas, fallas y pliegues geológicos. La escarpa de la Alcazaba y el Mulhacén y la falla del corral del Veleta son representadas con precisión, proporcionando una visión clara de las dinámicas tectónicas de la región. El dibujo

también incluye un pequeño croquis que indica el área comprendida por la perspectiva, facilitando la orientación y comprensión espacial del observador. Desde el punto de vista artístico, el croquis utiliza técnicas de dibujo detalladas para capturar la complejidad del paisaje geológico. Las líneas y sombreado están meticulosamente aplicados para resaltar las variaciones en el relieve y las formaciones geológicas. La composición general del dibujo guía la mirada del espectador a través de los elementos clave del paisaje, desde los barrancos y fallas hasta las cumbres prominentes y el horizonte lejano. La claridad y precisión de las líneas, junto con el uso efectivo de la luz y la sombra, crean una representación visualmente atractiva y científicamente informativa del paisaje montañoso (López Ontíveros y Naranjo Ramírez, 2000: 305, 284; Naranjo Ramírez y López Ontíveros, 2006: 294, 296).

En sus dibujos y acuarelas, Carandell representa los aspectos científicos del paisaje, y añade también elementos que muestran la interacción humana con el entorno. Por ejemplo, en algunos de sus croquis, se pueden ver caminos, asentamientos y áreas de cultivo, lo que proporciona una visión más completa y realista del paisaje de Sierra Nevada. Esta obra refleja la habilidad de Carandell para capturar la esencia del paisaje y transmitir sus características geográficas y estéticas con gran precisión y belleza (Titos Martínez y Piñar Samos, 1995: 66-68; López Ontíveros y Naranjo Ramírez, 2000: 281-321; Naranjo Ramírez y López Ontíveros, 2006: 275-302; Cornejo Nieto, 2015: 287-292).

Conclusiones

El estudio científico de Sierra Nevada durante los siglos XVIII y XIX marcó una profunda transformación en la percepción de la montaña, transitando desde una visión romántica e idealizada hacia una interpretación más rigurosa y sistemática, basada en la observación directa y la representación cartográfica precisa. La labor de naturalistas, geólogos y viajeros permitió desentrañar la complejidad geológica, climática y biológica de la sierra, consolidando su posición como un referente ineludible en la historia de la ciencia europea.

Las contribuciones de figuras como Simón de Rojas Clemente y Rubio, Pierre Edmond Boissier, Heinrich Moritz Willkomm, Frank Pfendler D'Ottensheim y Juan Carandell Pericay fueron fundamentales en la configuración del conocimiento científico sobre Sierra Nevada. A través de sus estudios, se logró una comprensión más profunda de la morfología, biodiversidad y particularidades climáticas del macizo, integrando el rigor analítico con una notable sensibilidad artística que capturaba la esencia del paisaje.

Simón de Rojas Clemente y Rubio sentó las bases del estudio sistemático de Sierra Nevada mediante sus perfiles topográficos y descripciones botánicas, que ofrecieron una visión estructurada del macizo. Su enfoque, enmarcado en la Ilustración, sentó precedentes para investigaciones posteriores, al aportar una metodología científica basada en la observación precisa y la clasificación detallada de las especies vegetales.

Pierre Edmond Boissier, con su célebre obra *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, llevó a cabo una documentación exhaustiva de la flora nevadense, combinando la rigurosidad de la taxonomía botánica con ilustraciones de un extraordinario valor

artístico. Su *Tableau synoptique* sintetizó de manera magistral la distribución de la vegetación según los pisos altitudinales, en sintonía con los postulados humboldtianos, estableciendo un modelo de análisis que perdura hasta la actualidad.

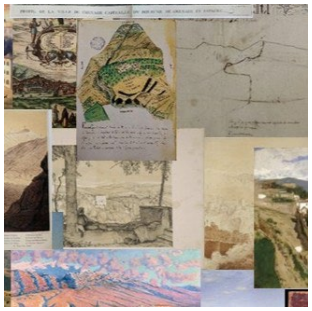
Heinrich Moritz Willkomm amplió el conocimiento botánico de Sierra Nevada al realizar expediciones sistemáticas en diferentes épocas del año, lo que le permitió registrar la evolución estacional de la vegetación. Sus obras, como *Aus den Hochgebirgen von Granada*, destacan por su meticuloso enfoque científico y su capacidad para transmitir la belleza del paisaje mediante descripciones evocadoras y litografías de gran precisión.

Frank Pfendler D'Ottensheim aportó una visión multidisciplinar de la sierra a través de su obra *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos*, en la que presentó un perfil panorámico coloreado de la cordillera. Su aproximación, que combinaba el análisis médico con la geografía descriptiva, subrayó la importancia de Sierra Nevada tanto como un entorno de estudio científico como un destino de gran valor paisajístico y cultural.

Juan Carandell Pericay, en las primeras décadas del siglo XX, llevó la representación visual de Sierra Nevada a un nivel superior, combinando sus conocimientos geológicos con una destacada habilidad artística. Sus acuarelas y croquis, como la *Panorámica de Sierra Nevada desde la Sierra de Cabra*, capturan con gran fidelidad la topografía del macizo, integrando observación científica con una sensibilidad plástica que realza la majestuosidad del paisaje.

Estas representaciones científicas y artísticas de Sierra Nevada reflejan un enfoque integral que va más allá del mero afán clasificatorio para adentrarse en una apreciación profunda del paisaje como objeto de estudio y fuente de inspiración. Los mapas, croquis y litografías producidos durante estos siglos constituyen un testimonio de la intersección entre la ciencia y el arte, permitiendo una comprensión más rica y matizada del macizo nevadense.

En definitiva, la representación científica de Sierra Nevada en los siglos XVIII y XIX es el resultado de un esfuerzo colectivo por documentar, analizar y plasmar la singularidad de este espacio natural, consolidando un legado visual y académico que aún hoy en día continúa enriqueciendo nuestra percepción de la montaña. La precisión técnica y la sensibilidad estética de estas obras han permitido que Sierra Nevada trascienda su condición de objeto de estudio para convertirse en un símbolo cultural y natural de incalculable valor.



Capítulo VI

La imagen gráfica en Sierra Nevada

Sierra Nevada en la estampa Romántica: viajeros y dibujantes extranjeros

Introducción

Durante el Romanticismo, la naturaleza y el paisaje se convirtieron en elementos fundamentales, especialmente en los relatos de viajes, donde el paisaje español adquirió un papel destacado, inspirando numerosas obras emblemáticas del movimiento. La inclinación naturalista del Romanticismo se manifestó claramente en estos relatos, donde la experiencia del paisaje emergió como un componente esencial. Los viajeros extranjeros capturaron fielmente las características del paisajismo romántico al descubrir el paisaje español (Ortega Cantero, 2002: 226).

La perspectiva romántica transformó la manera de contemplar y comprender el paisaje, estableciendo un diálogo entre el ser humano y la naturaleza, vistos como entidades interconectadas. Esta experiencia paisajística, que integra al hombre con su entorno natural, es una clave fundamental del paisajismo moderno (Ortega Cantero, 2002: 228). Dentro de este marco, la noción de armonía natural se convierte en un elemento central en la relación entre ser humano y paisaje, destacando la montaña, antes ignorada o temida, como el espacio predilecto del horizonte romántico. Las regiones montañosas, como Sierra Nevada, representan la máxima expresión de los valores naturales y paisajísticos exaltados por este horizonte, en contraste con la llanura, percibida como su antítesis (Ortega Cantero, 2002: 230-231).

La percepción de los paisajes españoles por los viajeros extranjeros en la primera mitad del siglo XIX refleja claramente los gustos románticos, con una marcada preferencia por los entornos montañosos y boscosos y una aversión por las zonas llanas. Las montañas españolas, como los Pirineos, Sierra Morena, la Sierra de Guadarrama y Sierra Nevada fueron puntos focales de su visión paisajística, aplicando por primera vez los enfoques del paisajismo moderno para descubrir y destacar las cualidades de estos parajes, marcando un punto de partida para el acercamiento cultural, naturalista y geográfico posterior (Ortega Cantero, 2002: 234).

Desde mediados del siglo XVII y principios del XVIII, el viaje por placer comenzó a consolidarse como una práctica común, con el *Grand Tour* como itinerario cultural clave para los jóvenes aristócratas, centrado en la cultura y arte de la antigüedad clásica. Sin embargo, descubrimientos como Pompeya y Herculano, junto con la exaltación de culturas exóticas y la fascinación por la historia española, impulsaron un cambio en los itinerarios de viaje, desplazando el *Grand Tour* por rutas hacia España, el norte de África, Egipto y Tierra Santa. Las *guide-books*, o cuadernos de viaje, inicialmente guías de Europa clásica se convirtieron en antecedentes de los libros de viaje románticos que proliferaron posteriormente, orientados hacia nuevos destinos en los países orientales y el Mediterráneo sur (Vicente Galán y Henares Cuéllar, 1995: 37-39).

España se convierte en uno de los lugares predilectos de los viajes europeos, tras haber quedado excluida de las principales rutas culturales europeas, comenzó a atraer a viajeros británicos que veían en la península ibérica una tierra por descubrir. Desde mediados del siglo

XVIII y a lo largo del XIX, cientos de viajeros recorrieron España, documentando sus experiencias a través de dibujos, escritos y relatos, motivados por el orientalismo y pintoresquismo que el país ofrecía (Ortega Cantero, 1990: 121; López-Burgos, 1997: 19).

La Guerra de Independencia convirtió a España en una ruta obligada para miles de europeos, principalmente ingleses y franceses, fomentando una «hispanofilia» que alcanzó su apogeo entre 1830 y 1850, coincidiendo con la oficialización del Romanticismo en Europa (Ortega Cantero 1990: 122; Calvo Serraller, 1995a; 1995b: 139). A partir de 1830, nuevos modos de representar escenarios hispanomusulmanes emergieron, impulsados por viajeros que buscaban lugares simbólicos del orientalismo, como Sevilla, Granada y Córdoba. Este proceso reflejó un cambio en las ideas sobre la historia, la civilización y la belleza, culminando en la década de 1840 con el arquetipo arábigo-andaluz idealizado por los viajeros ingleses, quienes desarrollaron posturas nostálgicas y pintorescas en sus descripciones de la realidad española, con una notable afluencia de intelectuales y artistas en busca del «paraíso perdido» de la España islámica (Vicente Galán y Henares Cuéllar, 1995: 49).

A finales del siglo XVIII, los viajes combinaban esparcimiento con un sentido cultural y científico, dando lugar a libros que mezclaban erudición y subjetivismo en sus análisis de los países visitados. El gusto por lo exótico y las aventuras fantásticas se convirtió en una nota dominante del siglo XIX, con un renovado interés por la Edad Media y la revalorización de la mezcla de lo musulmán y lo cristiano en la península ibérica (Viñes Millet, 1982: 233).

La imagen de Granada, idealizada como lugar de evasión, no puede entenderse sin considerar su contraste con la ciudad y la imponente Sierra Nevada. Este contraste, en tres niveles —morfológico, orográfico y como reliquia histórica— impregnó la visión romántica de Granada con una intensa melancolía, fundamentada en una realidad objetiva ya observada por viajeros ilustrados a finales del siglo XVIII, como Townsend, Twiss, Swinburne y Bourgoing. En las artes plásticas, la «ruina» adquirió connotaciones de un tiempo pasado, evocando un mundo lejano y exótico, distinto de la Europa de origen (Galera Andreu, 1992: 11-12). El viaje a Granada, asociado en la mente romántica con el exotismo del Sur, está marcado por el contraste entre la tropicalidad del entorno y la imponente Sierra Nevada. Este contraste, que combinaba lo alpino y lo tropical, se convirtió en la esencia de una realidad magnífica y singular para los visitantes sensibles (Galera Andreu, 1992: 14).

La Alhambra, desde el principio, ha sido el principal motivo del renombre de Granada. Su prestigio, consolidado a mediados del siglo XIX, no se debió únicamente a las visitas de la joven generación romántica, sino también a la colaboración de los ilustrados. Los ingleses fueron los primeros en reconocer su importancia, aunque los franceses, a finales del siglo XVIII, también mostraron un gran interés, difundiendo sus impresiones en Inglaterra (Galera Andreu, 1992: 24).

La obra de Swinburne, rica en ilustraciones, fue ampliamente referenciada y plagiada. El grabado, vinculado al libro, se consolidó como un medio eficaz para plasmar visualmente lo descrito en palabras. A comienzos del siglo XIX, dos artistas, el francés Alexandre Laborde y el inglés Cavanah Murphy, llegaron a Granada, produciendo obras voluminosas sobre el tema. Aunque la obra de Murphy no fue bien recibida, la de Laborde y su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, realizado durante la invasión francesa, fue reconocida como una de las más valiosas en el ámbito hispánico. Mientras Murphy centró sus grabados exclusivamente en los monumentos árabes, Laborde presentó una visión más diversa, abordando la arquitectura

árabe y otros aspectos de la ciudad, con elementos que anticipan el Romanticismo (Viñes Millet, 1982: 236-238). Tras la guerra peninsular y el período absolutista de Fernando VII, el viaje romántico se difundió ampliamente a partir de la década de 1830, con figuras como Victor Hugo y Washington Irving consolidando una imagen literaria con grandes repercusiones plásticas. Hacia mediados del siglo XIX, relatos de autores como Théophile Gautier y Alexandre Dumas, junto con los grabados de Gustave Doré, marcaron el final de un período intenso en el que la Alhambra se convirtió en un auténtico centro de peregrinación (Galera Andreu, 1992: 25).

La literatura de viajes y las expresiones gráficas del viaje imaginario desempeñaron un papel crucial en despertar el interés europeo por Sierra Nevada. Granada se convirtió en un destino esencial para los viajeros románticos, quienes veían en Andalucía un «Oriente al Sur». Atraídos por los vestigios del pasado andalusí y los pintorescos paisajes de la región, muchos de estos viajeros también sintieron una fuerte atracción por la ascensión a Sierra Nevada. Diversos artistas del siglo XIX capturaron la majestuosidad y el simbolismo de estas montañas, cada uno aportando su perspectiva única, osciló entre lo documental y lo evocador. Los artistas utilizaron técnicas clásicas, como el óleo y la acuarela, para captar la grandeza de Sierra Nevada, y también nuevas técnicas de difusión, como la litografía y el grabado sobre acero, para ilustrar guías turísticas (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 30-32).

En la exploración artística de Sierra Nevada, diversos artistas del siglo XIX capturaron la majestuosidad y el simbolismo de estas montañas, aportando cada uno una perspectiva única que contribuyó a la creación de una iconografía romántica y duradera de este paisaje. Washington Irving, aunque no era pintor profesional, logró plasmar en sus escritos una sensibilidad pictórica extraordinaria. En *Cuentos de la Alhambra*, Irving transformó sus descripciones literarias en auténticos «cuadros» visuales que inmortalizan la esencia de Sierra Nevada. Su habilidad para describir con precisión cumbres y valles de la región va más allá de lo meramente descriptivo, convirtiendo la naturaleza en un símbolo de la interacción entre la historia y el paisaje.

T.H.S. Bucknall Estcourt, durante la década de 1830, marca un paso importante hacia el Romanticismo, creando una atmósfera de irrealidad y misterio a través de juegos de luces y sombras (Viñes Millet, 1982: 239). En su colección de grabados *Alhambra 1827*, publicada en 1832, Estcourt combinó precisión documental con una atmósfera sublime, capturando la fragilidad humana frente a la eternidad de la naturaleza. Su obra *The Sierra Nevada from the Alhambra* es un testimonio de cómo el paisaje granadino fue reinterpretado con una cualidad alpina, simbolizando los elementos esenciales del romanticismo: melancolía, nostalgia y asombro.

Richard Ford, uno de los cronistas británicos más destacados del siglo XIX, dedicó gran parte de sus escritos y dibujos a capturar la majestuosidad de Granada y Sierra Nevada. Durante su estancia en la región entre 1830 y 1833, Ford combinó una precisión documental con una profunda sensibilidad romántica, destacando la interacción entre la arquitectura y la naturaleza. Ford, conocido por su enfoque único y su estilo que mezcla lo romántico y lo clásico, capturó una Alhambra más realista y desmoronada, reflejando una realidad más dura que su lápiz, y criticando a quienes consideraba responsables del deterioro del monumento y la ciudad (Viñes Millet, 1982: 240-245). Sus dibujos, redescubiertos en el siglo XX, ofrecen una visión única de la

España de la época, subrayando la importancia de Sierra Nevada como un símbolo de grandeza natural en contraste con la transitoriedad de las estructuras humanas.

David Roberts, pintor escocés y figura clave del romanticismo, es conocido por sus impresionantes representaciones de la Alhambra y Sierra Nevada. Destacado como uno de los pintores más refinados de Gran Bretaña, dedicó especial atención a la ciudad de Granada, capturando sus rincones y su gente con un estilo que combinaba monumentalidad y naturalidad (Viñes Millet, 1982: 251-252). Sus obras, como *The Alhambra from the Albaycin* y *Granada from the banks of the Xenil*, muestran su habilidad para fusionar la arquitectura histórica con la grandiosidad de la naturaleza. Roberts utilizó la luz, la perspectiva y el color para enfatizar la monumentalidad de estos paisajes, logrando capturar la belleza topográfica, así como también la esencia emocional de la interacción entre lo humano y lo natural.

John Frederick Lewis, otro destacado artista del siglo XIX, centró su obra en la relación entre la arquitectura nazarí y el paisaje monumental de Sierra Nevada. Sus litografías, como *The Alhambra from the Albaycin* y *Sierra Nevada and part of the Alhambra from Adarves*, combinan detalles arquitectónicos con la majestuosa presencia de Sierra Nevada. Lewis empleó técnicas que resaltan la luminosidad de las montañas, guiando la mirada del espectador hacia una fusión sublime que captura la esencia romántica del lugar.

George Vivian, un litógrafo inglés, se distinguió por su capacidad para integrar de manera sublime las ruinas de la Alhambra con el imponente paisaje de Sierra Nevada. En su álbum *Spanish Scenery* (1838), Vivian representó a Sierra Nevada no únicamente como un telón de fondo, sino como un elemento central que aporta profundidad y un sentido de eternidad a las escenas. Sus sutiles gradaciones tonales capturan la serenidad y grandeza de las montañas, destacándolas como un símbolo de permanencia en contraste con la transitoriedad de las construcciones humanas.

Lady Louisa Tenison, durante su viaje a Granada en la década de 1850, emprendió la ascensión al picacho del Veleta en Sierra Nevada, capturando tanto en sus escritos como en sus ilustraciones la majestuosidad del paisaje. Su obra *Castile and Andalucía* integra texto e imagen, presentando grabados que subrayan la relación simbiótica entre la arquitectura y el paisaje natural. Su participación en la creación del Panorama de Granada en Leicester Square, Londres, en 1853, permitió al público británico experimentar una vista detallada de Granada y Sierra Nevada, consolidando su imagen romántica en Europa.

Philibert Joseph Girault de Prangey, un erudito francés, combinó en su obra una meticulosa documentación arquitectónica con una sensibilidad artística que elevó sus representaciones de Granada y Sierra Nevada a un nivel casi sublime. Sus litografías, como *Vista de Granada y de Sierra Nevada* y *Los Hornajos, Camino del Pico Veleta*, capturan la grandeza y la desolación del paisaje, reflejando la influencia del romanticismo y subrayando la interrelación entre la naturaleza, la historia y la experiencia humana.

Nicolas Chapuy, destacado litógrafo y dibujante francés, capturó de manera magistral la ciudad de Granada enmarcada por la majestuosa Sierra Nevada en su obra *Vista de Granada desde el Albaicín*. Su enfoque detallista y su dominio del juego de luces y sombras ayudaron a consolidar la imagen romántica de Granada, destacando por su capacidad para conectar lo visual con lo emocional y cultural.

Los hermanos Adolphe y Émile Rouargue, grabadores franceses del siglo XIX, contribuyeron al imaginario romántico de Granada y Sierra Nevada con obras como *Grande Place à Grenade*. Sus grabados equilibran la arquitectura urbana con la majestuosidad natural, difundiendo la imagen romántica de estos paisajes en Europa.

Hacia 1850, el Romanticismo comenzaba a declinar, pero aún influía en la obra de Gustave Doré, quien ilustró España con un enfoque que reflejaba el gusto romántico, capturando la esencia de la vida en Granada a través de sus tipos humanos y escenas cotidianas (Viñes Millet, 1982: 253-256). Doré aportó significativamente a la imagen romántica de España, en especial de la Alhambra y Sierra Nevada, a través de sus ilustraciones para el *Voyage en Espagne* del barón de Davillier. Durante su viaje por España entre 1861 y 1862, Doré capturó la esencia de los paisajes y la vida local con un enfoque dramático, destacando los contrastes de luz y sombra y consolidando su visión romántica en el imaginario europeo.

Alfred Guesdon, en su serie *L'Espagne à vol d'oiseau* (1853), ofreció una perspectiva única y meticulosa del paisaje urbano de Andalucía, incluyendo Granada y Sierra Nevada. Sus vistas aéreas capturan tanto la estructura arquitectónica como las transformaciones urbanas, combinando la modernidad urbana con la majestuosidad natural de Sierra Nevada y reflejando la coexistencia de lo antiguo y lo nuevo en el paisaje granadino. Finalmente, Edward Theodore Compton, un renombrado artista y alpinista británico, destacó por sus impresionantes representaciones de paisajes montañosos. Su obra *Near Cabo Sagratifi: Sierra Nevada in Distance* refleja su habilidad para combinar la fuerza dramática del mar con la serenidad imponente de Sierra Nevada. Compton dejó un legado duradero en el arte paisajístico y en la documentación visual del montañismo temprano.

Con la llegada de la fotografía en el siglo XIX, el grabado y el dibujo comenzaron a ser reemplazados como medios principales para ilustrar libros. Sin embargo, los dibujos y grabados de estos artistas extranjeros, aunque menos precisos que una fotografía, tienen el valor de representar la realidad junto con un fragmento del alma del artista (Viñes Millet, 1982: 257-258). Estos artistas, cada uno con su estilo y enfoque, han contribuido a inmortalizar Sierra Nevada como un símbolo de grandeza y eternidad en el arte del siglo XIX, dejando un impacto perdurable en la percepción cultural y visual de este paisaje emblemático.

La técnica Romántica

Durante el Romanticismo, la representación visual de Granada y su entorno, incluida la Sierra Nevada, experimentó una transformación significativa. Los viajeros que se acercaron a la ciudad capturaron las clásicas vistas de la Alhambra, así como también dirigieron su mirada hacia la sierra, ya fuera como un telón de fondo o como un paisaje que exploraron directamente, aunque fuera a través de simples apuntes o bosquejos. Estos artistas, utilizando principalmente lápiz y acuarela, trataban de retener las impresiones fugaces de los detalles arquitectónicos o de las pintorescas perspectivas que encontraban. En muchos casos, estas imágenes eran posteriormente trabajadas por manos más expertas, que introducían modificaciones técnicas que, al desconocer el tema original, podían alterar la fidelidad de la estampa final (Galera Andreu, 1992: 28).

La evolución de la técnica romántica no se limitó solo a la variedad de manos por las que pasaban las obras, sino que implicó igualmente un cambio en la concepción del grabador. En el siglo XIX, el grabador dejó de ser visto como un simple técnico y pasó a ser considerado un artista por derecho propio. Este nuevo rol le permitía manipular las imágenes con su buril o lápiz, acentuando líneas, cargando perfiles o modificando fondos para alcanzar un efecto final que a menudo se alejaba del original, incorporando la visión personal del grabador. Este proceso reflejaba la exaltación de la individualidad artística, una característica central del Romanticismo, en contraste con el academicismo estricto que había predominado en épocas anteriores (Galera Andreu, 1992: 30).

El Romanticismo fue también una época de experimentación y evolución en las técnicas de reproducción artística. A medida que se desarrollaba un impulso por la libertad creativa, se revitalizaron técnicas tradicionales como la xilografía y el aguafuerte, al tiempo que surgían innovaciones como la litografía y el grabado sobre acero. La litografía, en particular, ofrecía a los artistas una libertad sin precedentes, permitiéndoles dibujar directamente sobre la piedra como lo harían sobre papel, sin las complejidades técnicas del grabado a buril o las limitaciones de la xilografía. Esta técnica se convirtió en un recurso esencial para los viajeros románticos, quienes la emplearon para difundir sus experiencias y popularizar los paisajes exóticos que descubrían (Galera Andreu, 1992: 32).

Artistas de renombre como Gustave Doré y David Roberts jugaron un papel crucial en esta evolución técnica. Doré, reconocido por su trabajo en la obra de Davillier *Viaje por España*, se destacó como un maestro del grabado en madera. Sus dibujos, posteriormente plasmados en xilografías por un equipo de grabadores bajo su dirección, capturaron la esencia romántica de los paisajes y escenas españolas. David Roberts, por su parte, exploró tanto el aguafuerte como el grabado sobre acero, técnicas que le permitieron crear imágenes detalladas y duraderas que ilustraron numerosas guías turísticas y libros de viajes, contribuyendo significativamente a la difusión del arte romántico (Moreno Garrido, 1995: 73-74).

Dentro del panorama de la litografía, esta técnica ofrecía una variedad de métodos que ampliaban las posibilidades creativas de los artistas. La litografía «al lápiz», por ejemplo, permitía obtener calidades similares a las del dibujo con lápiz de grafito o tiza, mientras que la litografía «a la aguada» utilizaba pinceles de diferentes grosores para aplicar tinta sobre la piedra, creando efectos similares a los de la acuarela. Otros métodos, como la litografía «a la pluma» y la litografía «a la manera negra», ofrecían opciones adicionales para la expresión artística. La «cromolitografía», que permitía la impresión en color mediante el uso de varias matrices, fue otra innovación clave que se desarrolló a fines de la segunda década del siglo XIX (Moreno Garrido, 1995: 75).

La mayoría de las estampas románticas que se conocen hoy en día son litografías, que abarcan un amplio espectro de modalidades técnicas. Desde las obras más convencionales de Girault de Prangey en *Monuments Arabes*, hasta los sofisticados *Sketches* de David Roberts, la litografía permitió capturar y difundir la belleza de Granada y otros paisajes españoles. Sin embargo, otros tipos de grabado, como la talla dulce sobre cobre o acero, también jugaron un papel importante, aunque presentaban limitaciones en términos de espontaneidad y expresión personal debido a la rigidez del material (Galera Andreu, 1992: 33-34).

Alois Senefelder, inventor de la litografía, contribuyó a un avance significativo en las técnicas de impresión. Su invención, que superaba las limitaciones de los métodos tradicionales como la tipografía y la estereotipia, abrió nuevas posibilidades para los artistas románticos, quienes encontraron en la litografía un medio ideal para expresar la libertad creativa que caracterizaba al movimiento (Piquer Garzón, 2019: 13).

Al igual que sus homólogos ingleses, los románticos españoles también se aventuraron a capturar la belleza y los monumentos de su país en estampas que hoy en día son los únicos testigos de muchas obras ya desaparecidas. Francisco Xavier Parcerisa, con su colección *Recuerdos y Bellezas de España* iniciada en 1839, y Genaro Pérez Villaamil, con su *España Artística y Monumental* publicada entre 1842 y 1850, realizaron contribuciones invaluables al patrimonio visual español. Estas obras, que incluyen cientos de litografías, documentan los monumentos, paisajes y detalles arquitectónicos que, en muchos casos, han desaparecido, pero que perduran gracias a la meticulosa labor de estos artistas (Piquer Garzón, 2019: 42-43).

El Romanticismo marcó una época de innovación técnica en la reproducción artística, a la vez que fomentó también una profunda libertad creativa que permitió a los artistas capturar y difundir la belleza de Granada y otros paisajes de España. Las técnicas desarrolladas durante este período, desde la litografía hasta el grabado sobre acero, dejaron un legado duradero que sigue siendo fundamental para entender la representación visual de la época.

Washington Irving y su sensibilidad artística

Washington Irving (1783-1859) a los veintidós años, quedó profundamente impresionado por la belleza de Roma, conocida como la Ciudad Eterna. Durante su estancia en Roma, desarrolló un ojo crítico hacia la pintura, influenciado por su convivencia con Washington Allston, considerado posteriormente como uno de los mejores pintores románticos de Estados Unidos, y otros artistas como Leslie, Jarvis, Dunlop y Newton. Esta experiencia forjó en Irving una sensibilidad artística que mantendría a lo largo de su vida, reflejándose tanto en sus escritos como en sus relaciones con otros artistas (Galera Andreu, 2009: 54).

Durante sus viajes por Europa, Irving mantuvo una estrecha relación con numerosos artistas. En Inglaterra, fue amigo del escocés David Wilkie, quien estaba bien conectado con la élite literaria y artística londinense. Wilkie, con quien visitó el Museo del Prado, le mostró la obra de maestros como Murillo y Velázquez, y en Sevilla, le presentó a Zurbarán, cuyo trabajo conmocionó a Irving. Esta amistad fue tan significativa que Irving dedicó su obra *The Alhambra* (1832)[20] a Wilkie, reconociendo su talento artístico y la influencia que ejerció sobre él (Galera Andreu, 2009: 59).

Irving, a pesar de su deseo no satisfecho de convertirse en pintor, encontró en el dibujo una salida para su sensibilidad artística. Sus apuntes dibujísticos, que acompañan sus textos, muestran paisajes, monumentos arquitectónicos y tipos humanos que capturó durante sus viajes por Europa entre 1815 y 1829. Estos dibujos, realizados principalmente con lápiz blando,

[20] Irving, W. (1885). *The Alhambra*. Recuperado el 29 de diciembre de 2022 de https://archive.org/details/alhambra00irvi/page/n7/mode/2up

presentan líneas que se diluyen en el papel, creando una atmósfera desvaída, pero con un enfoque firme en los elementos principales, lo que revela su interés por la precisión visual (Galera Andreu, 2009: 60).

El pintoresquismo fue una de las principales inquietudes de Irving en sus composiciones. Sus dibujos, que equilibran formas arquitectónicas y naturales, recuerdan la tradición del paisaje clásico barroco, influenciado por artistas como Annibale Carraci, Poussin y Claudio de Lorena. En particular, su dibujo de la Alhambra, visto desde el Albaicín, demuestra un enfoque documental más que artístico, reflejando su conciencia sobre la singularidad de este monumento y su importancia histórica (Galera Andreu, 2009: 61-62).

La plasticidad en la escritura de Irving, enriquecida por sus experiencias artísticas y relaciones con pintores, se refleja en sus descripciones vívidas y detalladas, que transforman sus relatos en auténticos «cuadros» pintados con palabras (Galera Andreu, 2009: 63). Washington Irving experimentó un profundo deslumbramiento romántico ante el paisaje de la península ibérica, que le resultaba completamente ajeno a su origen cultural. Desde Málaga, escribió a *mademoiselle* Bolviller describiendo las montañas de las Alpujarras como más originales y agrestes que cualquier lugar salvaje de su país natal, y mencionó que atravesaron escenarios de rudeza y sublime salvajismo que nunca olvidaría. En uno de esos desfiladeros, antes de avistar la verde llanura, Irving evocó el pincel de Salvator Rosa, famoso por sus paisajes dramáticos, para inmortalizar la escena, una referencia que volvería a surgir al pasar por Despeñaperros en Sierra Morena. Las Alpujarras también le recordaron, por su majestuosidad, a los pasajes de *La Divina Comedia* de Dante. Ningún otro paisaje en Andalucía le impresionó tanto como el de las Alpujarras, que se distinguían «por la salvaje y melancólica belleza de sus desnudas montañas» (Galera Andreu, 2009: 64).

Washington jugó un papel crucial en la creación de una visión alegórica del paisaje granadino, especialmente en lo que respecta a la conexión entre la ciudad, la Vega y Sierra Nevada. Durante su primer viaje a la península ibérica, entre 1826 y 1829, Irving fue encargado por el embajador de Estados Unidos en España de preparar un estudio biográfico sobre Cristóbal Colón. Esta oportunidad lo llevó a Granada, donde escribió la célebre obra *Tales of the Alhambra* (Cuentos de la Alhambra), publicada en 1832. Al residir en los palacios nazaríes, Irving tuvo el privilegio de disfrutar de vistas panorámicas sobre la ciudad, la Vega y Sierra Nevada, lo que le permitió plasmar en sus escritos la íntima conexión entre estas unidades paisajísticas y su entorno natural (Cornejo Nieto, 2015: 221).

Irving (1969: 16) describe Granada como «uno de los países más montañosos de España», donde las «sierras vastas o las cadenas de montes», desprovistos de vegetación, se alzan imponentes bajo un cielo azul oscuro. Sin embargo, bajo la superficie desértica, se esconden valles fértiles que transforman las rocas áridas en terrenos donde florecen naranjos, higueras y limoneros, decorados con mirto y rosas.

Desde la Vega, Irving (1969: 25) describe la majestuosidad de Sierra Nevada reforzando la idea de Granada como un lugar donde lo natural y lo urbano se entrelazan en un paisaje de gran belleza:

> Prosiguiendo nuestro viaje, salimos de las montañas y entramos en la deliciosa vega de Granada. Aquí hicimos la última merienda, a la sombra de unos olivos y a orillas de un

> riachuelo, con la vieja ciudad morisca en lontananza, coronada por los picos de Sierra Nevada, brillante como la plata.

Irving (1969: 33) también explora el poder evocador de las ruinas y la relación simbiótica entre la Vega y Sierra Nevada, destacando cómo desde la Alhambra se pueden experimentar las «delicias» que ofrece esta conexión única:

> Solamente el que habita en los ardientes climas del sur puede apreciar las delicias de esta mansión, en que se combinan las apacibles brisas de la montaña con la frescura y verdor del valle. Mientras que la ciudad baja se siente molestada con el calor del mediodía y la seca vega hace confundirse la vista, los delicados aires de Sierra Nevada circulan en el interior de estos hermosos salones, arrastrando con ellos el aroma de los jardines que los rodean.

Desde el Tocador de la Reina, Irving (1969: 49) narra una experiencia nocturna que revela la majestuosidad de Sierra Nevada:

> En una de estas noches subí al pabelloncito denominado el Tocador de la Reina para gozar del extenso y variado panorama. A la derecha veía los nevados picos de la Sierra Nevada, que brillaban como plateadas nubes sobre el oscuro firmamento, percibiéndose, delicadamente delineado, el perfil de la montaña.

La Sierra Nevada se convierte en un «tesoro de nieve», un símbolo del equilibrio entre el frío y el calor, la vida y el desierto, según describe Irving (1969: 36):

> Levanta ahora tus ojos hacia la nevada cumbre de aquella lejana cordillera que brilla como una nube de verano sobre el azulado firmamento: es la Sierra Nevada, orgullo y delicias de Granada, origen de sus frescas brisas y perpetua vegetación, y de sus amenísimas fuentes y perennes manantiales. Ésta es la gloriosa cadena de montañas que da a Granada esa combinación de delicias tan rara en las ciudades meridionales: la fresca vegetación y templados aires de un clima septentrional con el vivificante ardor del sol de los trópicos y el claro azul del cielo del Mediodía. Éste es el aéreo tesoro de nieve que, derritiéndose en proporción con el aumento de temperatura del estío, deja correr arroyos y riachuelos por todos los valles y gargantas de las Alpujarras, difundiendo vegetación, fertilidad y hermosa verdura de esmeralda por una prolongada cadena de numerosos y encantadores valles.

Finalmente, en sus conversaciones con Mateo Jiménez, su cicerone, Irving (1969: 71) describe la labor de los neveros, aquellos exploradores que abastecían de hielo a la ciudad:

> Aquéllas, señor, son las hogueras que encienden los neveros que abastecen de hielo a Granada. Suben a la Sierra todas las tardes con mulos y pollinos, y turnan, descansando unos, calentándose con lumbres, mientras que otros llenan los serones de nieve. Después bajan de la Sierra y llegan a las puertas de Granada antes de la salida del sol. Esa Sierra Nevada, señor, es un monte de hielo puesto en medio de Andalucía para tenerla fresca todo el verano.

Irving, a través de sus escritos, no solo capturó la belleza física de Granada y su entorno, sino que también estableció una conexión profunda entre el paisaje y su significado cultural, convirtiéndose en una figura clave en la percepción romántica del paisaje granadino.

El precedente de la mirada Romántica: T.H.S. Bucknall Estcourt

Durante la década de 1830, la percepción de la montaña en la obra artística se amplió considerablemente, particularmente a través de la evocadora conexión entre el exterior medieval de la Alhambra y la apariencia alpina de las montañas de la Sierra Nevada. Entre las contribuciones gráficas más destacadas a esta visión se encuentran las realizadas por el artista y dibujante inglés T.H.S. Bucknall Estcourt (1801-1876), cuya obra desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sensibilidad romántica hacia el paisaje granadino.

Las obras de Estcourt, realizadas en 1827, constituyen un hito clave y un precedente crucial para la generación romántica. Su colección de estampas, que comprende principalmente vistas exteriores parciales de los palacios nazaríes, pone de manifiesto el aspecto decadente de los muros y las torres en ruinas, características que Galera ha señalado como esenciales en la construcción de una estética de la decadencia en la Alhambra (Galera Andreu, 1992: 92). Esta serie, compuesta por catorce grabados y un dibujo, fue publicada en 1832 bajo el título *Alhambra 1827* por el propio Estcourt en colaboración con el grabador William Westall. Cada estampa incluye la inscripción *Published by S. Dickinson, Bond Street 1832*, lo que subraya la relevancia editorial y artística de la obra en el contexto de su época.

En estas estampas, Estcourt no solo documenta con precisión el entorno natural que rodea la Alhambra, sino que introduce también atmósferas que rozan lo sublime. Esto se evidencia en los contrastes lumínicos intensos que dan vida a los cielos, en los desniveles abruptos de la topografía y en las dimensiones exageradas de las torres de los palacios, las cuales, junto con las montañas de la sierra, contribuyen a una composición que trasciende la mera representación para alcanzar un nivel simbólico y emotivo (Galera Andreu, 1992: 92). En otras estampas, el artista enfatiza los aspectos más pintorescos de la fortaleza islámica mediante la representación de la abundante vegetación que cubre la colina y el relieve que acentúa la irregularidad y diversidad del paisaje, elementos que Cornejo destaca como esenciales para comprender la complejidad visual de la Alhambra en el imaginario romántico (Cornejo Nieto, 2015: 211-212).

Una de las estampas más significativas de la colección, titulada *The Sierra Nevada from the Alhambra* (Fig. 73), subraya de manera notable las cumbres nevadas de la Sierra Nevada. Esta vista, capturada desde el extremo suroccidental del recinto de la Alhambra, ofrece una representación precisa de las ruinas de la puerta de Siete Suelos y del Convento de los Mártires. La detallada representación del convento le otorga a la obra un valor documental excepcional, particularmente relevante dada la desaparición completa del edificio en la actualidad. Aquí, la ruina y la vegetación compiten, complementan y equilibran el impacto visual de las montañas, que, a través de la óptica de Estcourt, han sido modificadas en tamaño y altura para resaltar su carácter alpino y sublime (Cornejo Nieto, 2015: 211-212).

Estcourt, a través de esta representación, reinterpreta el paisaje granadino, infundiendo en él una cualidad alpina que conecta con la percepción europea de las grandes montañas. Este diálogo visual entre la ruina medieval y la montaña alpina simboliza la tensión entre la fragilidad de las obras humanas y la eternidad de la naturaleza, a la vez que encapsula la esencia del sentimiento romántico: una mezcla de melancolía, nostalgia y asombro ante la inmensidad natural. La composición cromática del grabado, dominada por tonos grises y negros, refuerza

estas emociones, mientras que los detalles finamente delineados capturan la textura y complejidad del paisaje, desde las piedras erosionadas hasta los árboles que rodean la colina, creando una sensación de profundidad y realismo que, no obstante, está cargada de una potente emotividad.

El cielo dramáticamente nublado que Estcourt incluye en la escena añade una capa adicional de emoción, intensificando la impresión de un entorno imponente y sobrecogedor, donde la historia y la naturaleza parecen confluir en un momento eterno. Así, esta obra no solo documenta un paisaje específico con gran precisión, sino que lo transforma asimismo en un escenario donde la historia, la naturaleza y la emoción se entrelazan de manera única, ofreciendo una visión que trasciende lo pictórico para convertirse en un testimonio de la sensibilidad romántica en Granada.

Richard Ford: viajero, dibujante y cronista de la España Romántica

Richard Ford (1796-1796) nacido en Londres, en el seno de una familia acomodada, es uno de los más destacados cronistas y viajeros británicos del siglo XIX. Desde temprana edad, Ford mostró una inclinación por los estudios y la cultura, aspectos que lo acompañaron a lo largo de su vida y se reflejaron en su obra escrita y gráfica. Ford recibió una educación privilegiada en Winchester College y Trinity College, Oxford, instituciones que formaron su carácter académico y cultural. Aunque inicialmente se preparó para seguir la carrera de abogacía, su verdadera pasión emergió en los viajes, la historia y la escritura, campos en los que dejaría una huella imborrable.

Al concluir su formación académica en 1817, Ford emprendió una serie de viajes por Europa, que incluyeron largas estancias en Italia y Alemania. Durante estos años, Ford desarrolló una profunda afición por la colección de arte y el estudio de la historia y la cultura europea. Estos viajes fueron fundamentales para moldear su carácter como un observador agudo y detallado, cualidades que luego aplicaría con gran éxito en sus estudios y obras sobre España. El acceso directo a las corrientes artísticas e intelectuales de Europa Central e Italia permitió a Ford adquirir una visión amplia y compleja del patrimonio cultural europeo, lo que más tarde influiría en su enfoque hacia España.

Entre sus obras más influyentes se destacan *Hand-book for Travellers in Spain* (1845)[21] y *Gatherings from Spain* (1846)[22]. En *Hand-Book* Ford ofreció una guía detallada del país, capturando la geografía, cultura y vida cotidiana de la España de la época, y se convirtió en una referencia imprescindible para los viajeros británicos interesados en la península ibérica. *Gatherings from Spain* consolidó aún más su reputación, presentando una serie de ensayos que abordaban temas tan variados como las tradiciones religiosas, las corridas de toros y las costumbres locales. A través de sus publicaciones, Ford documentó las rutas y paisajes de

[21] Ford, R. (1845). *Handbook for travellers in Spain*. Recuperado el 29 de junio de 2023 de https://archive.org/details/handbookfortrave01ford/page/2/mode/2up
[22] Ford, R. (1846). *Gatherings from Spain*. Recuperado el 29 de junio de 2023 de https://archive.org/details/gatheringsfromsp00forduoft/page/n5/mode/2up

España, capturando la esencia de su cultura y dejando un legado literario aún valorado en España y el Reino Unido.

Fue su estancia en España, en particular en Granada y la Sierra Nevada entre 1830 y 1833, la que marcó un punto de inflexión en su vida y obra literaria. Acompañado por su esposa Harriet y sus hijos, Ford llegó a España en 1830, motivado en parte por la esperanza de que el clima más cálido del sur mejorara la salud de Harriet, quien se encontraba profundamente afectada por la muerte de su segundo hijo. Después de un tiempo en Sevilla, la familia se instaló en Granada en junio de 1831, ciudad que ejercería una profunda influencia en Ford (López-Burgos, 1997: 77; Viñes Millet, 1982: 245; Robertson, 2014a: 10-27; Cornejo Nieto, 2015: 202-203).

Granada, con su rica herencia árabe y su impresionante entorno natural, se convirtió en el epicentro de la exploración cultural de Ford. Durante su estancia en la ciudad, Ford quedó fascinado por la Alhambra, a la que dedicó descripciones detalladas en su obra más conocida, *Hand-Book for Travellers in Spain*. Ford vio la Alhambra como un monumento de importancia arquitectónica, así como un símbolo de la rica y compleja historia de la España medieval. La fusión de influencias islámicas y cristianas que la Alhambra representaba fue captada por Ford con gran sensibilidad, y sus descripciones contribuyeron a moldear la percepción británica de España en el siglo XIX. Destacó la Alhambra como un símbolo del exotismo y la riqueza cultural del país, reflejando su profunda admiración por este monumento. La Alhambra no era simplemente un objeto de estudio para Ford; representaba la esencia misma de la historia y la cultura española. Sus descripciones minuciosas de la Alhambra, sus patios, torres y jardines, capturan la arquitectura física del lugar, así como su simbolismo histórico y cultural. Ford fue capaz de trasladar a sus lectores la experiencia de estar en la Alhambra, describiendo con detalle la interacción de la luz, las sombras y los colores que la hacen única. Según Ford, la Alhambra era un testimonio de la ingeniería y la arquitectura medieval y, de igual modo, un lugar donde la historia de España podía leerse en cada piedra, en cada detalle decorativo, y en la forma en que el edificio dialoga con el paisaje que lo rodea (Rodríguez Barberán, 2014: 29, 66-71).

Además de su interés por la arquitectura, Ford dedicó gran parte de su tiempo a explorar el paisaje natural de Granada y sus alrededores, destacando en este sentido su famosa expedición al pico del Veleta en Sierra Nevada en 1831. La Sierra Nevada, con sus montañas escarpadas y su clima extremo, ofrecía un contraste sorprendente con la vida vibrante y la calidez de la ciudad de Granada. Ford describió estas montañas con una mezcla de precisión geográfica y admiración estética, resaltando tanto su belleza como el desafío físico que representaban para los viajeros. Para Ford, la Sierra Nevada era un monumento natural a la vez que un símbolo de la pureza y la grandiosidad del paisaje español. En sus escritos, Ford se refiere a las montañas como «demasiado elevadas para tener algo en común con el mundo que las rodea a sus pies», subrayando su carácter aislado y majestuoso, no es, desde luego, esa figura ante un mar de niebla que Caspar David Friedrich había retratado pocos años antes, pero comparte indudablemente algunos de sus ideales (Rodríguez Barberán, 2014: 60).

Los dibujos de Richard Ford: documentación visual y metodología

Los dibujos y bocetos que Ford realizó durante su estancia en Granada y la Sierra Nevada constituyen una parte esencial de su legado. Como decía Richard Ford, las imágenes tienen el

poder de evocar lugares, ya sean remotos o próximos, permitiéndonos sumergirnos en su esencia para recordar lo conocido o aventurarnos en la exploración de lo desconocido. Estas representaciones, además de despertar emociones, cumplen una función analítica y proyectiva: nos permiten aprender del territorio, analizarlo y proyectar ideas hacia el futuro. Asimismo, ofrecen la posibilidad de reconstruir estadios pretéritos, devolviéndonos fragmentos de paisajes que parecían perdidos, al tiempo que abren camino para avanzar hipótesis sobre su transformación y evolución (Chías Navarro, 2018: 118).

Estos trabajos, que permanecieron ocultos en sus archivos personales hasta mediados del siglo XX, fueron redescubiertos gracias a los esfuerzos de su descendiente, Sir Brinsley Ford. Estos dibujos ofrecen una visión complementaria a las descripciones literarias de Ford, permitiendo a los estudiosos contemporáneos entender mejor cómo percibió y representó la compleja realidad de España (Rodríguez Barberán, 2014: 31-32, 34).

Una de las características más destacadas de la obra de Ford es su enfoque meticuloso y preciso en el dibujo. Gámiz Gordo subraya que los dibujos de Ford no eran meramente ejercicios artísticos, sino que se trataban de documentos visuales con un alto valor histórico y documental. Ford buscaba capturar la realidad de manera fidedigna, lo que lo llevó a seleccionar puntos de vista inéditos y a encuadrar sus composiciones con una gran exactitud. A diferencia de otros artistas que podrían haber introducido elementos fantasiosos o estilizados en sus representaciones, Ford se mantuvo fiel a la realidad que percibía, lo que confiere a sus dibujos un carácter casi fotográfico en su precisión (Gámiz Gordo, 2007: 23).

La primera gran exposición monográfica dedicada a Richard Ford en España, celebrada en 2007 en Sevilla, subrayó su importancia como dibujante y acuarelista. Sus dibujos destacan por la precisión de la línea y el uso cuidadoso de sombras y toques de blanco, creando composiciones que, aunque sencillas, son profundamente evocadoras. Sin embargo, es en sus acuarelas donde Ford explora más a fondo los efectos atmosféricos y dramáticos del paisaje, mostrando un marcado perfil romántico que refleja su admiración por Turner y su conexión con artistas como David Roberts y Frederick Lewis quien coincidiría con la familia Ford en Sevilla y Granada (Rodríguez Barberán, 2014: 34, 38-41, 44).

Un ejemplo claro de esta exploración romántica es su acuarela titulada *Camino entre Jaén y Granada (Puerto de Arenas)* (Fig. 74). En esta obra, Ford captura un paso montañoso entre Jaén y Granada, enmarcando el horizonte con las imponentes cumbres de la Sierra Nevada, destacadas por toques de blanco de *gouache* que añaden luminosidad y profundidad a la escena. La influencia de Turner es evidente en el tratamiento de la luz y la atmósfera, que confieren al paisaje un carácter casi místico y profundamente sublime. Lo más sorprendente de esta acuarela es su evidente calidad técnica, así como la reflexión que Ford hace en sus escritos, donde expresa su deseo de que Turner pudiera pintar esos paisajes que él mismo observaba con asombro. Esta referencia no es simplemente un homenaje al gran pintor inglés, sino una declaración de la diversidad de enfoques posibles en la construcción del paisaje. Ford entiende el paisaje como representación de la naturaleza, así como interpretación subjetiva que puede variar enormemente dependiendo del artista y su perspectiva.

En este sentido, Ford se alinea con el ideal romántico de que la naturaleza no solo se observa, sino que además se siente y se interpreta a través del prisma de la experiencia personal. Este enfoque se complementa con su habilidad como dibujante, donde la precisión y el detalle

son fundamentales, pero su verdadera pasión y sensibilidad artística se manifiestan plenamente en sus acuarelas. Estas obras documentan el paisaje español y lo elevan, de igual modo, a un plano casi mítico, reflejando la grandeza y la pureza que Ford encontraba en la naturaleza (Rodríguez Barberán, 2014: 62).

Ford, conocido también por su capacidad para capturar la realidad con fidelidad, asesoró a Roberts en su trabajo para *The Tourist in Spain*, sugiriéndole el uso de sus propios apuntes para completar vistas de ciudades y monumentos que Roberts no había visitado. Esta colaboración subraya la influencia de Ford en la representación visual de España durante el siglo XIX (Rodríguez Barberán, 2014: 49, 55).

Ford adoptó un enfoque riguroso en su metodología de dibujo, buscando capturar la realidad con la mayor precisión posible. A diferencia de otros artistas de su tiempo, Ford evitaba embellecimientos o invenciones artísticas, prefiriendo representar lo que veía con la mayor fidelidad posible. Este enfoque se refleja también en sus descripciones literarias, donde combinaba su aguda observación con un estilo narrativo que transmitía la majestuosidad y la atmósfera de los lugares que visitaba.

Antonio Gámiz Gordo destaca que Ford no era únicamente un observador meticuloso, sino también un cronista visual que utilizaba el dibujo como una herramienta para profundizar en su comprensión del paisaje y la arquitectura. Según Gámiz Gordo (2007: 35), Ford adoptó una metodología casi científica en su aproximación al dibujo, seleccionando cuidadosamente los puntos de vista y encuadres que mejor reflejaban la esencia del lugar. Esta atención al detalle y la precisión técnica son evidentes en sus representaciones de la Alhambra y la Sierra Nevada, donde Ford logra capturar la interacción entre la arquitectura y el entorno natural de manera excepcional. Uno de los ejemplos más destacados de su metodología es su representación de la Sierra Nevada. Ford se enfocaba en capturar la apariencia física de las montañas, a la vez que en transmitir la sensación de aislamiento y majestuosidad que sentía al estar rodeado por ese paisaje. Utilizando sombras y contrastes de luz, Ford logró que sus dibujos transmitieran la geografía del lugar y, des mismo modo, su atmósfera y su impacto emocional.

Granada y la Sierra Nevada en la obra de Ford

Granada y la Sierra Nevada se convirtieron en temas recurrentes en la obra de Ford, tanto en sus escritos como en sus dibujos. Granada, con su mezcla de arte y naturaleza, ofrecía un entorno ideal para que Ford desarrollara su talento como dibujante. Ford se sintió profundamente fascinado por la ciudad y su entorno, y esto se refleja en sus numerosos dibujos, que ofrecen una visión única y detallada de la ciudad y sus alrededores. Ford describe a Granada como un lugar donde «el arte y la naturaleza se han combinado» para crear un escenario que supera las expectativas, destacando la perfecta unión entre la majestuosidad de los Alpes, la llanura y la Alhambra, elementos que, según él, hacen de Granada un lugar único (Gámiz Gordo, 1995: 25).

Uno de los aspectos más destacados de la obra de Ford es su habilidad para seleccionar puntos de vista que ofrecieran perspectivas frescas y poco comunes de Granada. Entre sus dibujos más representativos se encuentra *Granada. Paisaje desde el «Suspiro del Moro»* (Fig. 75), un punto en el camino hacia la costa y las Alpujarras desde donde capturó una vista

panorámica de Granada con la Sierra Nevada al fondo. En este dibujo a lápiz sobre papel, Ford despliega una composición que abarca un amplio panorama del paisaje andaluz. El dibujo está dividido visualmente en dos secciones: a la izquierda, podemos observar pequeñas figuras humanas y animales que añaden una escala y un contexto al vasto paisaje que se extiende ante ellas. Estas figuras, diminutas en comparación con la grandeza del entorno, refuerzan la sensación de inmensidad y sublimidad del paisaje natural. A la derecha, las montañas se elevan con mayor detalle y definición, destacando la complejidad del terreno y la magnitud de la Sierra Nevada.

Este dibujo es un excelente ejemplo de la capacidad de Ford para capturar la forma física del paisaje, así como su esencia y atmósfera también. Al seleccionar el Suspiro del Moro como punto de vista, Ford no está documentando únicamente un lugar geográfico, sino que además está evocando la carga histórica y emocional asociada a este lugar, conocido por ser el último punto desde donde el rey Boabdil contempló Granada antes de su exilio. Esta obra complementa a la perfección la perspectiva más amplia de Ford sobre el paisaje español, en la que la historia, la naturaleza y la emoción se entrelazan para crear una visión romántica del entorno.

Ford también exploró otros puntos de la Vega de Granada, capturando la belleza de la ciudad desde diversas perspectivas. Por ejemplo, realizó un dibujo mirando hacia el sureste desde la Cacería del Grueso, cerca del camino de Atarfe, donde plasmó un paisaje que concuerda con las descripciones históricas de la zona como «bellísima, llena de alquerías y jardines con sus fuentes y huertos y bosques» (Gámiz Gordo, 2014a: 140-141). Este tipo de paisajes, que Ford capturó con tanto detalle, reflejan su admiración por la naturaleza, a la par que su preocupación por la manera en que los desarrollos urbanos modernos estaban alterando estos idílicos entornos.

La Sierra Nevada, que domina el horizonte de Granada, fue un tema recurrente en los dibujos de Ford. Gámiz Gordo (2014a: 141) destaca que Ford no se limitó a capturar la Sierra Nevada desde lejos, sino que exploró también sus cumbres y realizó varios dibujos que documentan tanto la topografía como la atmósfera de estas montañas. Desde la colina de San Antón el Viejo, en el valle del Genil, Ford realizó una amplia vista de la ciudad con la Sierra Nevada al fondo, un punto de vista similar al de otros artistas como Wyngaerde y Hoefnagel, pero con un enfoque único que resalta la interacción entre la ciudad y las montañas circundantes.

El interés de Ford por la arquitectura de Granada es también evidente en sus numerosos dibujos de la Alhambra. Desde el Albaicín, realizó cuidadosos dibujos de la Alhambra incluyendo vistas desde la torre de San Cristóbal y el mirador de San Nicolás con la Sierra Nevada al fondo, desde donde destacó que «hay pocos panoramas que la igualen en el mundo». Un interesante apunte desde Puerta Real enmarcó el cauce del Darro y un puentecillo junto al antiguo castillo de Bibataubin, con las torres de la Virgen de las Angustias y Sierra Nevada al fondo (Gámiz Gordo, 2014a: 141-142).

En *Granada. Vista de la Alhambra desde el Albaicín* (Fig. 76), Richard Ford presenta una panorámica exhaustiva de la Alhambra vista desde el histórico barrio del Albaicín, capturando la relación entre la fortaleza y la ciudad que la rodea, así como la topografía que define el paisaje granadino. El dibujo se caracteriza por un trazo fino y meticuloso que permite una representación detallada tanto de la arquitectura como del paisaje. La extensión horizontal del

formato ofrece una vista panorámica que abarca desde las estribaciones de las montañas hasta las zonas urbanas más cercanas a la Alhambra. La precisión en el delineado de las murallas, torres y demás estructuras de la Alhambra es notable, lo que muestra el dominio técnico de Ford para capturar la complejidad arquitectónica del conjunto palaciego. Además de la Alhambra, Ford incluye en su composición las colinas y edificios del Albaicín, así como la vegetación que caracteriza esta área. El dibujo se despliega como un mapa visual que registra la posición y forma de los elementos del paisaje, a la vez que transmite la relación espacial y la escala entre ellos. La perspectiva desde el Albaicín, que se eleva sobre la ciudad, permite a Ford ofrecer una visión general que es a la vez precisa y evocadora, resaltando la integración de la Alhambra en su entorno natural y urbano. El uso exclusivo del lápiz en esta obra permite a Ford concentrarse en la línea y la estructura, logrando un dibujo que, aunque carente de color, es rico en detalles y matices.

Granada. La Alhambra desde la Torre de San Cristóbal (Fig. 77), es una obra realizada a lápiz y aguada sobre papel, en esta obra Ford captura una vista panorámica de la Alhambra desde la Torre de San Cristóbal, ofreciendo una perspectiva que combina la monumentalidad arquitectónica del conjunto palaciego con la grandiosidad natural de la Sierra Nevada al fondo. El uso del lápiz permite a Ford delinear con precisión los contornos de la Alhambra y sus alrededores, mientras que la aguada añade una atmósfera suave y envolvente, creando un contraste entre los elementos arquitectónicos en primer plano y el paisaje natural en la distancia. Las líneas precisas y meticulosas con las que Ford define las torres, murallas y edificaciones de la Alhambra destacan por su claridad, a la vez que las tonalidades más suaves de la aguada sugieren la luminosidad de la luz del día que baña la escena. La composición del dibujo está cuidadosamente equilibrada. A la izquierda, se observa la ladera que lleva a la Alhambra, animada con la presencia de pequeñas figuras humanas que sugieren movimiento y vida dentro del entorno monumental. A la derecha, el paisaje se abre hacia el resto de Granada, donde se pueden identificar otros edificios y elementos del paisaje urbano que se fusionan con la vegetación y las montañas al fondo. La Sierra Nevada, con sus cumbres levemente delineadas, ofrece un telón de fondo majestuoso que refuerza la sensación de elevación y aislamiento de la Alhambra, destacando su carácter de fortaleza y retiro.

Granada. Vista de la Alhambra desde San Nicolás (Fig. 78). En esta pieza Ford ofrece una vista panorámica de la Alhambra desde uno de los puntos de observación más emblemáticos de Granada, el Mirador de San Nicolás. Desde este punto privilegiado, Ford logra capturar la imponente presencia de la Alhambra, que se eleva sobre la ciudad y se integra de manera natural en el paisaje montañoso que la rodea. La técnica empleada en esta obra muestra el dominio de Ford tanto en el dibujo como en el uso de la aguada. El lápiz se utiliza para definir con precisión las formas arquitectónicas y topográficas, mientras que la aguada aporta una delicada gama de tonalidades que suavizan el paisaje y le otorgan una atmósfera casi etérea. La Alhambra, representada en el centro de la composición, aparece rodeada por una vegetación abundante que subraya su carácter de refugio aislado, mientras que las montañas de la Sierra Nevada se alzan majestuosamente en el horizonte, cubiertas por una ligera neblina que añade profundidad a la escena. El dibujo también presta atención a los detalles de la ciudad que se extiende a los pies de la colina de la Alhambra. Las edificaciones se delinean con un trazo fino, y el uso de la aguada permite diferenciar claramente las zonas urbanas de las áreas naturales. La paleta cromática es sutil, con predominancia de tonos terrosos y verdes que refuerzan la conexión

entre la arquitectura y el paisaje natural. La elección del Mirador de San Nicolás como punto de vista no es casual, ya que este lugar ofrece una de las vistas más icónicas de la Alhambra, capturando tanto su grandeza arquitectónica como su integración en el entorno. La obra de Ford documenta esta vista, a la vez que la enriquece con una interpretación personal que resalta la armonía entre la creación humana y la naturaleza.

En el dibujo titulado *Granada. El río Darro ("Xenil" [sic]) y el antiguo castillo de Babataubin* (Fig. 79), retrata Ford una vista del río Darro (incorrectamente identificado como el Genil en la inscripción) y el área circundante que incluye el antiguo castillo de Babataubin, en el contexto urbano de Granada. El dibujo está ejecutado con líneas precisas y delicadas, permitiendo una representación clara de los edificios, el puente sobre el río y las montañas que se elevan al fondo. Ford presta especial atención a la arquitectura, detallando las formas y proporciones de los edificios con gran exactitud. A la izquierda, se observan estructuras imponentes y bien definidas, probablemente vinculadas a la historia y la cultura de Granada, mientras que, a la derecha, el puente y el castillo añaden un carácter histórico a la escena. El río Darro, que atraviesa el dibujo en el primer plano, se dibuja con suaves ondulaciones, lo cual sugiere su flujo a través del paisaje urbano. Las figuras humanas esbozadas a lo largo del río y el puente añaden dinamismo a la escena, mostrando a personas interactuando con su entorno, lo que dota de vida al dibujo. Las montañas de la Sierra Nevada, que se alzan en la distancia, completan la composición, creando un contraste entre la ciudad y la naturaleza circundante. La simplicidad del trazo y la falta de color permiten que la obra se enfoque en la estructura y la forma, logrando un equilibrio entre los elementos arquitectónicos y naturales. Ford demuestra una vez más su habilidad para capturar la esencia de un lugar a través de un cuidadoso estudio de su topografía y arquitectura, integrando tanto la historia como la geografía en una composición armoniosa. Este dibujo, aunque menos monumental que algunas de sus otras obras, es un excelente ejemplo del modo en que Ford documentaba los paisajes urbanos con la misma meticulosidad y sensibilidad que aplicaba a los paisajes naturales.

La Sierra Nevada como símbolo estético e histórico

Ford veía en Sierra Nevada un objeto de interés estético, así como un símbolo cargado de historia y leyendas, lo que le permitió crear una serie de dibujos que combinan la precisión técnica con una sensibilidad profunda hacia el paisaje andaluz. Ford describió a Sierra Nevada, también conocida como «Montaña del Sol» por los romanos y *Sulayr* por los árabes, como una fuente inagotable de inspiración para pintores y poetas. Su fascinación por estas montañas se refleja claramente en sus escritos, donde expresaba un profundo respeto por las «silenciosas nieves perpetuas» que cubrían las cumbres de la sierra. En su excursión al peñón de San Francisco, cerca del Veleta, Ford se adentró en la Sierra Nevada, una aventura que en aquella época no estaba exenta de riesgos, y desde estas alturas realizó una serie de apuntes que capturan las voluminosas y agrestes formaciones rocosas de la sierra (Gámiz Gordo, 2014b: 240). Ford también resalta la ventaja que ofrece la altitud de Granada, situada a 2.445 pies sobre el nivel del mar, lo que, combinado con el fondo nevado de la Sierra Nevada, convierte a la ciudad en una residencia ideal para el verano. Esta altitud, junto con el suministro continuo de agua proveniente del deshielo, permite que la Vega de Granada sea un vergel comparable en fertilidad al famoso valle de Damasco, conocido como Ghauttah por los árabes (Gámiz Gordo, 1995: 25-26).

Para los amantes de los paisajes alpinos, Ford recomienda encarecidamente ascender a Sierra Nevada. Describe con detalle la magnificencia de picos como el Mulhacén y el picacho del Veleta, señalando la impresionante presencia de este último, que se eleva como un baluarte eterno sobre la Vega. Ford captura la esencia de la Sierra Nevada, destacando la grandeza, soledad y sublimidad de sus montañas, que parecen tocar el cielo azul y claro, aunque misteriosamente distante (Gámiz Gordo, 1995: 118-119). En sus descripciones, Ford menciona los ventisqueros u «ollas de nieve», que raramente se ven libres de nieve, incluso en los días más calurosos. Estas manchas blancas, que desde abajo parecen insignificantes, revelan su verdadera inmensidad cuando se las observa de cerca. En una de sus expediciones, Ford describe un refugio de piedra construido por los neveros en el Prevesín, un lugar donde los montañeros podían resguardarse durante las tormentas. La subida a la cumbre para contemplar el amanecer es una experiencia que Ford considera indescriptible con palabras, y que él mismo experimentó y dejó registrada con detalle (Gámiz Gordo, 1995: 119-120).

El Picacho, una plataforma sobre un precipicio oscuro, ofrece una vista impresionante donde la tierra parece un mapa desplegado a los pies del observador. Las nieblas que ascienden desde el océano se dispersan sobre las planicies inferiores, creando la ilusión de un mar de nubes del cual emergen las cimas negras de las montañas inferiores, como si fueran islas (Gámiz Gordo, 1995: 121). Esta imagen, que Ford captura tanto en palabras como en su obra gráfica, es representativa del concepto romántico de lo sublime, donde la naturaleza se presenta como una fuerza poderosa y majestuosa, capaz de evocar emociones profundas en quienes la contemplan. Ford también describe la desolación en las alturas de Sierra Nevada, donde la vida y la vegetación se extinguen bajo los embates del viento. Aquí, incluso los líquenes y las violetas, que florecen en las condiciones más adversas, no pueden sobrevivir. Ford menciona a los insectos voladores que perecen congelados, y al águila que reina en solitario en estas cumbres áridas y escarpadas, volando tan alto que se convierte en un punto negro perdido en el vasto cielo azul (Gámiz Gordo, 1995: 121).

El dibujo titulado *Granada. Viajeros en Sierra Nevada* (Fig. 80), captura un momento de descanso de un grupo de viajeros en medio del vasto y majestuoso paisaje de la Sierra Nevada. En la composición, Ford organiza cuidadosamente las figuras humanas y los animales en primer plano, mostrando a los viajeros sentados o de pie alrededor de un área rocosa, mientras sus caballos descansan junto a ellos. Las figuras, dibujadas con líneas precisas, pero sin excesivo detalle, están distribuidas de manera que guían la vista hacia el fondo, donde las montañas se despliegan en capas sucesivas, creando una sensación de profundidad y distancia. El paisaje que se extiende detrás de los viajeros, con sus suaves curvas y montañas en el horizonte, es representado con un trazo más delicado y difuminado, lo que contribuye a la atmósfera etérea del dibujo. A pesar de la sencillez de la técnica, Ford logra transmitir la inmensidad del entorno, destacando la pequeñez del grupo humano frente a la grandiosidad de la naturaleza que los rodea. Este dibujo, al igual que otros en la obra de Ford, refleja su fascinación por la Sierra Nevada como un monumento natural que, en su aislamiento y elevación, parece trascender el mundo cotidiano. Como señala en sus escritos, Ford subraya su carácter sublime y majestuoso. Este sentimiento de aislamiento y grandeza, aunque no tan dramáticamente expuesto como en la famosa obra de Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*, comparte una conexión espiritual con los ideales románticos.

La Sierra Nevada se convirtió en un símbolo central en la obra de Ford, representando la majestuosidad del paisaje español y, asimismo, una fuente de inspiración estética y emocional. Durante su ascenso al pico del Veleta, Ford quedó impresionado por lo que describió como la «fría sublimidad» de las cumbres nevadas, una experiencia que se reflejó en sus escritos, así como en los numerosos dibujos que realizó de las montañas. El dibujo *Granada. Sierra Nevada (apunte I)* (Fig. 81), el Pico del Veleta, el trazo es delicado y ligero, utilizando líneas suaves para esbozar las formas geométricas de la montaña. La simplicidad en los detalles sugiere un intento de capturar la monumentalidad de la cumbre sin perder la claridad de sus contornos. El énfasis en la roca central destaca su prominencia en el paisaje, ofreciendo un punto focal que atrapa la mirada del espectador. *Granada. Sierra Nevada (apunte II)* (Fig. 82) sigue una estética similar, donde las líneas se utilizan de manera precisa para sugerir las formas angulares de las cumbres. Aquí, el artista se centra más en las relaciones entre las diferentes formas de las montañas, mostrando cómo una se superpone o se desvanece detrás de otra. El uso de la sombra es sutil pero efectivo para dar una sensación de profundidad y volumen, a pesar de la economía del trazo. En ambos dibujos, se percibe un dominio de la técnica que, a pesar de su aparente simplicidad, logra transmitir la grandeza y el carácter imponente de la Sierra Nevada. Este enfoque minimalista no resta impacto a la representación del paisaje; por el contrario, la falta de detalles superfluos permite que la esencia del paisaje emerja con fuerza, evocando la «fría sublimidad» que Ford menciona en sus escritos.

Ford capturó la grandeza, el aislamiento y la soledad de este paisaje natural en sus dibujos, utilizando contrastes de luz y sombra para resaltar la dureza del terreno y la soledad de las cumbres. Estas representaciones visuales complementaron sus descripciones literarias, ofreciendo una visión más completa y rica de la Sierra Nevada, y subrayando su importancia como un símbolo de lo sublime en la naturaleza (Rodríguez Barberán, 2014: 58).

Otros dos dibujos a lápiz de Richard Ford, titulados *Granada. Vista de Sierra Nevada ("desde el Peñón de San Francisco")* y *Granada. Vista de Sierra Nevada con el Pico del Veleta ("Peñón de S. Francisco")*, continúan su exploración visual del paisaje montañoso de la Sierra Nevada, capturando diferentes perspectivas y detalles que enriquecen nuestra comprensión de su enfoque artístico.

En el primer dibujo, *Vista de Sierra Nevada* (Fig. 83), Ford presenta una escena en la que las figuras humanas y animales se integran en el paisaje, sugiriendo una interacción armónica entre el hombre y la naturaleza. La presencia de jinetes a caballo y caminantes en un camino que serpentea por la ladera añade una dimensión narrativa a la obra, destacando el uso cotidiano de la montaña. La vegetación en primer plano, detallada con un trazo fino y meticuloso, contrasta con la imponente masa montañosa que se alza en la distancia, difuminada en su detalle, pero firme en su presencia. Este contraste resalta la coexistencia de lo natural y lo humano, un tema recurrente en la obra de Ford.

En el segundo dibujo, *Vista de Sierra Nevada con el Pico del Veleta* (Fig. 84), Ford se centra más en la inmensidad del paisaje, con menos enfoque en los detalles humanos. Aquí, la perspectiva elegida da prioridad a las amplias curvas y formas del terreno, que se extienden hacia el horizonte donde el pico del Veleta se erige majestuoso. La simplicidad del trazo y la reducción de detalles en las figuras humanas, que aparecen diminutas en comparación con la vastedad del entorno, enfatizan la grandiosidad de la naturaleza frente a la pequeñez del

hombre. Ford utiliza esta técnica para subrayar la sublimidad del paisaje, una característica fundamental de su interpretación de la Sierra Nevada.

Ambas obras, a pesar de sus diferencias en enfoque, comparten una sensibilidad común hacia la representación del paisaje. Ford no documenta únicamente lo que ve, sino que infunde también sus dibujos con un sentido de atmósfera y emoción, invitando al espectador a experimentar la misma maravilla que él sintió al contemplar estas vistas. Estos dibujos, al igual que los anteriores, reflejan la capacidad de Ford para capturar la topografía de la Sierra Nevada, así como su impacto emocional y estético, consolidando su lugar como un artista que encontró en la naturaleza una fuente inagotable de inspiración.

En sus cartas, Ford reflexiona sobre la relación entre la Alhambra y el paisaje natural de la Sierra Nevada, destacando la armonía entre la obra del hombre y la naturaleza. Ford menciona: «en verdad arte y naturaleza se han combinado para hacer de Granada, con sus montañas, sus llanos y su Alhambra, uno de los pocos lugares en donde se cumplen las más favorables expectativas» (Robertson, 2014b: 86).

La metodología de Ford al dibujar Sierra Nevada y sus alrededores se caracterizó por una atención meticulosa a los detalles topográficos y una habilidad única para integrar los elementos naturales con las estructuras creadas por el hombre. Un ejemplo destacado de esta integración es su dibujo de Sierra Nevada vista desde La Zubia, donde la montaña aparece enmarcada por la vegetación y los restos de un convento franciscano. Este dibujo muestra la majestuosidad de la sierra y cómo Ford supo captar la interacción entre la naturaleza y la historia humana, reflejada en los restos arquitectónicos que aparecen en sus obras (Gámiz Gordo, 2014b: 240).

Ford realizó además un importante trabajo al capturar la cara meridional de Sierra Nevada durante su visita a la comarca de las Alpujarras. Este lugar, que fue el último refugio de Boabdil, rey nazarí de Granada, proporcionó a Ford un escenario lleno de historia y significado. En sus dibujos de las Alpujarras, Ford logró plasmar la dureza y la belleza de este paisaje montañoso, que históricamente ha sido un refugio tanto para los moriscos como para aquellos que buscaban un aislamiento voluntario (Gámiz Gordo, 2014b: 240).

La obra de Ford en Sierra Nevada es significativa por su valor artístico y también por cómo se conecta con la obra de otros autores que asimismo encontraron inspiración en estos paisajes. Gámiz Gordo (2014b: 240-241) menciona que, al igual que Ford, otros artistas como Wyngaerde y Hoefnagel habían capturado las vistas de Alhama, una localidad cercana a la Sierra Nevada, inmersa en su dramático paisaje de montañas y manantiales. Ford siguió esta tradición al realizar una vista del borde rocoso del conjunto urbano de Alhama, junto a su espectacular tajo, similar a la posterior litografía de Chapuy. En relación con otros autores, Ford parece haberse inspirado también en la obra de artistas como Laborde y Roberts, quienes habían dibujado la sierra de Loja y sus alrededores. Ford tomó varias vistas desde la misma perspectiva, situándose al pie de la sierra de Loja, hacia el Mesón de Arroyo, y desde el camino de Granada. Sus dibujos de estas áreas no son solo técnicamente precisos, sino que reflejan también una continuidad en la representación de los paisajes andaluces, siguiendo las huellas de artistas que le precedieron (Gámiz Gordo, 2014b: 241).

David Roberts: una visión Romántica de la Alhambra y Sierra Nevada

David Roberts (1796-1864), nacido en Stockbridge, cerca de Edimburgo, en una familia humilde, mostró desde joven un notable talento para el dibujo, una habilidad decisiva en su carrera artística. A pesar de sus orígenes modestos, Roberts logró destacar en el ámbito artístico, obteniendo el reconocimiento de la *Society of British Artists y la Royal Academy*, instituciones que le otorgaron prestigio entre la nobleza y la crítica de arte (Galera Andreu, 1992: 132). Su formación inicial como pintor de escenografías, primero en Glasgow y luego en Londres, fue fundamental para desarrollar su dominio de la perspectiva y la composición. Trabajó en teatros de renombre como Drury Lane y Covent Garden, donde perfeccionó estas habilidades, que luego aplicaría en sus representaciones de Granada y Sierra Nevada (Gámiz Gordo, 2010: 54).

El viaje de Roberts a la península ibérica, iniciado en octubre de 1832, fue un hito en su carrera. Este viaje, motivado por las recomendaciones de su amigo David Wilkie y su deseo de explorar nuevos horizontes artísticos, le permitió capturar paisajes y escenas que más tarde transformaría en grabados y pinturas a su regreso a Inglaterra. Desde joven, había sentido una fuerte inclinación hacia la aventura y la exploración de nuevos países, un interés que encontró su máxima expresión en este viaje por España (Galera Andreu, 1992: 132; Gámiz Gordo, 2010: 54).

Roberts llegó a Granada en febrero de 1833, donde permaneció aproximadamente dos semanas. Durante su estancia, se dedicó intensamente a captar la esencia de la ciudad y su entorno, enfocándose especialmente en la Alhambra, el Generalife y las montañas de Sierra Nevada. La relación visual entre la fortaleza islámica y el majestuoso entorno natural de la sierra se convirtió en un tema central de su obra. Según Cornejo Nieto (2015: 217), las descripciones de Granada y su paisaje, presentes en las notas a pie de página que acompañaban las ilustraciones de Roberts, destacaban la combinación de la «florida» Vega, la Sierra Nevada «ataviada de nieve» y las «desmoronadas torres» de la Alhambra, subrayando así la conexión inseparable entre la arquitectura y el paisaje.

Granada fue la ciudad española que más inspiró a Roberts, quien produjo un total de quince grabados para el volumen de 1835, *The Tourist in Spain. Granada* parte de la serie *Jennings' Landscape Annual*. Este volumen, que incluía textos de Thomas Roscoe y grabados basados en los dibujos de Roberts, se centraba en vistas panorámicas de la Alhambra y el Generalife, capturadas desde perspectivas elevadas que enfatizaban la grandeza del monumento en relación con el paisaje circundante. Las composiciones de Roberts se distinguían por su enfoque en una belleza idealizada, lo que a menudo resultaba en distorsiones arquitectónicas, como el marcado verticalismo que acentuaba la magnificencia de la Alcazaba en contraste con las sombras profundas que envolvían el conjunto de Comares y el Partal (Galera Andreu, 1992: 134; Cornejo Nieto, 2015: 218).

Además de Granada, Roberts visitó otras ciudades españolas como Madrid, Córdoba, Málaga, Gibraltar, Cádiz, Jerez y Sevilla. En Sevilla, se relacionó con pintores de la escuela sevillana, incluyendo a los Bécquer y a Genaro Pérez Villaamil, quien quedó impresionado con los dibujos y composiciones del inglés. También conectó con otros británicos residentes en la ciudad, como el cónsul Williams, un gran coleccionista de pintura española, y los esposos Ford,

quienes lo acompañaron posteriormente a Granada siguiendo sus recomendaciones (Fernández Lacomba, 2019: 97).

Durante su viaje por España, Roberts acumuló una gran cantidad de dibujos, acuarelas y apuntes del natural, capturando paisajes, monumentos y escenas urbanas que más tarde emplearía en Londres para la realización de litografías publicadas tras su regreso. Su lenguaje gráfico se caracterizaba por un trazo suelto y flexible, que le permitía realizar descripciones detalladas y resolver con eficacia la iluminación en escenarios y paisajes. Esta habilidad, desarrollada en parte por su experiencia en proyectos teatrales, se reveló ideal para las interpretaciones calcográficas y litográficas que se publicaron en Inglaterra. Un aspecto fundamental de su obra fue su avanzado manejo de la perspectiva, una habilidad técnica que superaba ampliamente la de muchos artistas españoles de la época, particularmente los andaluces. Esta superioridad técnica fue destacada por el propio Roberts, quien la mencionó con orgullo en su diario de viaje (Fernández Lacomba, 2019: 98).

Roberts también extendió su exploración artística más allá de Europa, visitando lugares como Palestina, Siria y Egipto, donde creó dibujos y acuarelas de monumentos antiguos que lo inscribieron en la estética orientalista. Sus representaciones de estos lugares reflejan su interés por captar no solo la arquitectura, sino también la atmósfera y el entorno natural, integrando estos elementos en composiciones que combinan precisión topográfica y una interpretación romántica del paisaje (Gámiz Gordo, 2010: 55).

Uno de los grabados más destacados donde aparece Sierra Nevada es *The Alhambra from the Albaycin* (Fig. 85). Esta obra es un excelente ejemplo de cómo Roberts fusionó la arquitectura histórica de Granada con su entorno natural. Grabado por E. Goodman, Roberts utiliza un punto de vista elevado desde la muralla Cadima, donde sitúa un grupo de personajes sobre una terraza artificial, un recurso de carácter teatral que añade una atmósfera orientalista a la escena. Estas figuras en primer plano parecen disfrutar de los encantos de la ciudad nazarí, lo que introduce una dimensión humana y cotidiana en la grandiosidad del entorno. El verdadero protagonista del grabado es, sin embargo, la Alhambra, que se alza desde la colina boscosa y se presenta con una notable distorsión vertical en sus torres. Esta exageración de las dimensiones arquitectónicas no es casual; responde al deseo de Roberts de acentuar la presencia imponente de la Alhambra en contraste con el macizo de Sierra Nevada que se cierne al fondo. La fortaleza, iluminada por una luz oblicua que realza los volúmenes prismáticos de la Alcazaba, parece «sometida» a la inmensidad de la montaña, el único elemento que, en términos de sublimidad, podría superar al monumento. La Sierra Nevada, con sus picos nevados, cierra el paisaje y refuerza la sensación de monumentalidad y grandeza que caracteriza la obra (Galera Andreu, 1992: 137; Cornejo Nieto, 2015: 218).

Otra obra significativa dibujada por Roberts y grabado por James B. Allen es *Granada from the banks of the Xenil* (Fig. 86). En esta composición, Roberts ofrece una vista desde el sur de la ciudad, donde la Vega granadina ocupa el primer plano. Este espacio, caracterizado por una vegetación exuberante y personajes que evocan el exotismo y primitivismo del sur de España, refleja el imaginario romántico que el público británico asociaba con estas tierras. Elementos como un pintoresco molino de agua de época islámica refuerzan esta visión idealizada. El componente más destacado del grabado es la Alhambra, que se recorta sobre la colina en la distancia. Vista desde esta perspectiva, la fortaleza islámica se desvanece bajo una

intensa luminosidad, pero, aun así, se impone sobre la ciudad gracias a su posición elevada. La Alhambra, con sus torres de apariencia gótica, se eleva sobre un promontorio custodiado por los picos nevados de Sierra Nevada, que enmarcan la escena. Este paisaje grandioso se presenta como una escenografía teatral que encapsula el exotismo y la magnificencia de Granada, siguiendo las convenciones estéticas ampliamente asimiladas por la cultura visual británica de la época (Galera Andreu, 1992: 137; Cornejo Nieto, 2015: 218-219).

El grabado titulado *Palace of the Genéralife* (Fig. 87), realizado por David Roberts y grabado por J.H. Kernot, es una obra que destaca por su capacidad para capturar tanto la grandiosidad arquitectónica del Generalife como su integración con el dramático paisaje circundante de Granada, incluyendo la omnipresente Sierra Nevada al fondo.

Desde un punto de vista compositivo, Roberts elige una perspectiva que enfatiza la elevación del Generalife sobre el valle, capturando el precipicio sobre el que se asienta el palacio y realzando la sensación de aislamiento y prominencia. La obra muestra un dominio excepcional del claro-oscuro, que permite destacar la estructura arquitectónica del Generalife en contraste con las sombras profundas que envuelven el valle y las rocas circundantes. Las líneas verticales de los muros del palacio se combinan armoniosamente con las formas más orgánicas de la naturaleza circundante, creando un equilibrio visual característico de Roberts. La Sierra Nevada, en este grabado, aparece como un telón de fondo lejano pero imponente, con sus cumbres nevadas apenas visibles a través de la neblina que parece envolver el paisaje. Esta representación de la Sierra Nevada no solo añade profundidad y dimensión a la escena, sino que también subraya la relación majestuosa entre la arquitectura islámica del Generalife y el paisaje natural que la rodea. Las montañas actúan como un marco natural que enmarca el palacio y lo sitúan en un contexto geográfico y cultural más amplio.

El uso del grabado sobre acero por parte de J.H. Kernot permite un nivel de detalle y precisión en la representación tanto de los elementos arquitectónicos como de los naturales. Las texturas de las rocas, los muros y la vegetación se han trabajado con un detalle exquisito, lo que aporta una sensación de realismo y tactilidad a la imagen.

El grabado titulado *Descent into the plain of Granada* (Fig. 88), también realizado por David Roberts y grabado por J. C. Armytage, es una obra que refleja de manera magistral la transición entre las montañas que rodean Granada y el llano que conduce hacia la ciudad, representando un paisaje tanto agreste como monumental. Este grabado es un excelente ejemplo de cómo Roberts combinaba su habilidad técnica con una profunda sensibilidad artística para representar el paisaje español de una manera que resonaba con la estética romántica de su tiempo. En términos compositivos, el grabado se organiza en varios planos que guían la mirada del espectador desde el primer plano, ocupado por un grupo de figuras que descienden por un sendero montañoso, hasta el fondo, donde se vislumbra la llanura que rodea Granada y, a lo lejos, las montañas que cierran el horizonte. La composición genera una sensación de profundidad y distancia, enfatizada por el uso de la luz y la sombra para modelar las formas rocosas y crear un contraste con la suavidad del paisaje en el fondo. El primer plano del grabado está dominado por las figuras de viajeros y animales que se desplazan por un camino accidentado. Estos personajes añaden una escala humana a la escena, a la vez que sugieren también la dureza del terreno y la dificultad del viaje. Este tipo de inclusión de figuras humanas

es típico de Roberts, quien a menudo utilizaba estos elementos para reforzar la narrativa visual de sus paisajes.

El fondo del grabado revela una vista panorámica de la llanura granadina, donde la ciudad de Granada apenas se insinúa, sumida en la distancia. La Sierra Nevada, aunque no es el foco principal de este grabado, sigue presente en el horizonte, proporcionando una referencia geográfica y reforzando la conexión entre el paisaje montañoso y la ciudad. Las montañas, con sus formas recortadas y abruptas, actúan como un marco natural que dirige la mirada hacia el llano y más allá, hacia la ciudad. La técnica del grabado sobre acero permite capturar con gran precisión los detalles del terreno, las texturas de las rocas y la vegetación, así como la finura del cielo en el fondo. Esta precisión técnica es clave para transmitir la sensación de vastedad y la monumentalidad del paisaje, elementos fundamentales en la obra de Roberts. Este grabado no solo representa un paisaje específico, sino que también encapsula la experiencia del viajero que, tras un arduo recorrido por terrenos montañosos, comienza a vislumbrar su destino final: la ciudad de Granada. La obra es un testimonio de la habilidad de Roberts para combinar la observación detallada del paisaje con una composición artística que evoca tanto el esplendor natural como la épica del viaje.

Influencia y legado

La influencia de Roberts en la representación de la Alhambra y Sierra Nevada fue significativa y duradera. Sus obras no capturaron únicamente la atención del público británico, sino que influyeron también en artistas contemporáneos españoles, como Genaro Pérez Villaamil, quien siguió el camino trazado por Roberts en la recreación romántica de la Alhambra, adoptando un enfoque similar en la distorsión arquitectónica y la exaltación del entorno natural (Galera Andreu, 1992: 142). Durante su viaje, Roberts mantuvo un diario conocido como Record Book, donde anotaba detalles de su periplo, incluyendo las dificultades que enfrentó debido a las epidemias de cólera en Bayona e Irún, así como detalles sobre sus obras y los compradores de sus dibujos. Este diario ofrece una visión íntima del proceso creativo de Roberts y de las circunstancias que marcaron su estancia en España. Estas anotaciones reflejan los retos logísticos del viaje, así como también su asombro y admiración por la belleza de Granada, ciudad que describió con entusiasmo en una carta a su hermana (Gámiz Gordo, 2010: 59, 62).

A pesar de las dificultades, Roberts logró producir una cantidad significativa de bocetos, sus vistas idealizadas y sus composiciones teatrales establecieron un precedente en la representación de paisajes y monumentos, que influyó tanto en la percepción británica de España como en la obra de artistas españoles contemporáneos. A su regreso a Inglaterra, Roberts dedicó cinco años a trabajar con los bocetos de su viaje, culminando en la publicación de *The Tourist in Spain* (1835-1838) y *The Picturesque Sketches in Spain* (1837), que consolidaron su reputación como uno de los grandes pintores de paisajes de la época. En 1838 Roberts emprendió su segundo gran proyecto: un viaje a Egipto y Tierra Santa, del cual surgiría la célebre serie de litografías *The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia* (1842-1849), considerada una de las cumbres de su carrera artística. Estas obras, caracterizadas por su atención al detalle y su capacidad para capturar la grandiosidad de paisajes y monumentos, reafirmaron su posición como un maestro del arte paisajístico (Gámiz Gordo, 2010: 64).

Roberts alcanzó la cúspide de su carrera en 1841, cuando fue admitido como miembro de la Royal Academy, el máximo reconocimiento que un pintor podía obtener en Inglaterra. Continuó trabajando hasta su muerte en 1864, dejando un legado imborrable en la representación artística de Granada y Sierra Nevada. Su obra capturó la esencia de estos lugares, a la vez que estableció también un nuevo estándar en la representación de paisajes, influenciando a generaciones de artistas y consolidando su reputación como uno de los grandes paisajistas del siglo XIX (Gámiz Gordo, 2010: 64; Galera Andreu, 1992: 133; Cornejo Nieto, 2015: 219).

La fusión Sierra Nevada y la Alhambra en la litografía Romántica de Lewis

John Frederick Lewis (1804-1876) es ampliamente reconocido por su capacidad para capturar con precisión y sensibilidad las arquitecturas y escenas costumbristas de España. Su estancia en Granada, entre 1832 y 1834, desempeñó un papel crucial en su desarrollo artístico, siendo esta ciudad una de las principales fuentes de inspiración para sus obras más destacadas. Lewis coincidió en Granada con Richard Ford, quien previamente lo había hospedado en Sevilla. La ciudad del Darro se convirtió en un lugar de predilección para Lewis, donde creó numerosos dibujos y pinturas inspirados en la cultura española. Aunque Lewis se especializó principalmente en figuras, retratos de carácter y escenas que recreaban la historia y las costumbres, sus obras también revelan una profunda fascinación por el coleccionismo y un interés historiográfico, particularmente en relación con las pinturas del Siglo de Oro y la obra de Murillo. Sin embargo, a diferencia de un paisajista puro, Lewis se destacó más como un hábil dibujante. Aun así, en sus obras españolas, y andaluzas en particular, el paisaje ocupa un lugar importante, manifestándose a través de sus encuadres meticulosamente estudiados y de gran calidad. Esta habilidad se pone de relieve en las composiciones que capturan rincones urbanos, así como en los dibujos y acuarelas que realizó durante su segundo viaje a Granada en 1833, acompañado por el matrimonio Ford. De los dos álbumes que documentan su actividad en la península ibérica, uno está dedicado por entero al monumento nazarí: *Sketches and Drawings of the Alhambra* (1835), un infolio de veintiséis litografías que muestra la Alhambra desde diversas perspectivas. Estas litografías, firmadas con el anagrama J. F. L., fueron grabadas tanto por Lewis como por otros reconocidos artistas, incluyendo a W. Gauci, J. D. Harding y R. J. Lane. El segundo álbum, *Sketches of Spain and Spanish Character* (1836), también compuesto por veintiséis litografías, se centra en la representación de escenas costumbristas y personajes típicos españoles. En esta obra, las arquitecturas y paisajes se presentan con menos detalle, sirviendo mayormente como fondos ambientales para los personajes retratados. Sin embargo, Lewis nunca pierde la precisión en la disposición de los volúmenes arquitectónicos, lo que sugiere una fuerte conexión con los lugares representados y la autenticidad de sus observaciones *in situ* (Galera Andreu, 1992: 148; Gámiz Gordo, 2012: 78; Fernández Lacomba, 2019: 101).

La llegada de Lewis a Granada a finales de 1832 marcó el inicio de una intensa relación con la Alhambra, un monumento que capturó su imaginación y motivó su regreso para estudiarlo en mayor profundidad. En una carta enviada desde Sevilla a su amigo David Roberts en febrero de 1833, Lewis expresó su entusiasmo por la Alhambra, afirmando que estar allí «bajo cualquier circunstancia, será una experiencia inolvidable» (Giménez, 2002: 142). Este sentimiento fue determinante para la creación de *Sketches and Drawings of the Alhambra*,

publicada en Londres en 1835, una obra que consolidó la reputación de Lewis como uno de los artistas orientalistas más destacados de su tiempo (Gámiz Gordo, 2012: 78).

Las litografías incluidas en este volumen destacan por su meticulosa representación de la arquitectura de la Alhambra, así como por la habilidad de Lewis para integrar el entorno natural y la atmósfera romántica que rodea al monumento. Obras como *The Alhambra from the Albaycin o General view of the Alhambra* y *Sierra Nevada and part of the Alhambra from adarves* son ejemplos claros de su maestría en la composición, donde combina los elementos arquitectónicos con el paisaje de Sierra Nevada para crear imágenes que son tanto documentales como evocadoras (Galera Andreu, 1992: 151; Gámiz Gordo, 2012: 78).

La litografía *The Alhambra from the Albaycin* (Fig. 89) de J. D. Harding y dibujada por Lewis, es una representación magistral de una de las vistas más emblemáticas de Granada. Desde el Albaicín, este punto de vista permite capturar la majestuosidad de la Alhambra en el contexto de su entorno natural, dominado por la imponente Sierra Nevada. La obra destaca por la delicadeza y precisión en su ejecución. Cada trazo en la litografía parece medido y considerado, revelando la destreza técnica de Lewis, quien es conocido por su capacidad para captar los detalles más minuciosos. Las líneas finas y controladas representan la topografía y las estructuras arquitectónicas con un realismo impresionante, otorgando a la escena una autenticidad que la hace resonar con el espectador. Esta atención al detalle subraya la maestría del artista y añade, de igual modo, una capa de meticulosidad que refuerza la sensación de estar ante una imagen cuidadosamente construida.

Uno de los aspectos más notables de esta litografía es el uso sutil pero efectivo de los toques blancos. Estos se emplean con gran habilidad para resaltar elementos clave dentro de la composición, como las cumbres nevadas de la Sierra Nevada. Este contraste, delicadamente manejado, enfatiza la majestuosidad de las montañas, a la vez que aporta una dimensión lumínica que insufla vida a toda la escena. Los toques de blanco actúan casi como puntos de luz que guían la mirada del espectador, destacando la interacción entre la arquitectura de la Alhambra y el paisaje natural que la rodea.

La perspectiva panorámica desde el Albaicín es fundamental para la narrativa visual de la obra. La Alhambra, situada en primer plano, domina la escena con su presencia imponente, mientras que la Sierra Nevada se alza en el fondo como un telón de fondo sublime y eterno. Esta elección compositiva no es meramente estética, sino que refleja una sensibilidad romántica hacia el paisaje, donde la naturaleza se percibe como algo sublime y trascendental, en constante diálogo con las creaciones humanas. La línea clara y firme que Lewis utiliza para delinear la Sierra Nevada contribuye a crear una sensación de profundidad y vastedad, amplificando la grandeza del paisaje y haciendo que la relación entre la Alhambra y su entorno natural sea aún más potente.

La litografía *Sierra Nevada and part of the Alhambra from adarves* (Fig. 90), ofrece una perspectiva única que explora la relación entre el paisaje arquitectónico y el entorno natural, logrando un equilibrio fascinante entre los detalles cercanos y la vastedad de lo lejano. El fondo, dominado por la imponente presencia de Sierra Nevada, actúa como un símbolo de permanencia y estabilidad, mientras que el primer plano, íntimo y cercano, está enmarcado por un muro de adarve cubierto de vegetación. Este contraste entre la proximidad de los elementos

en primer plano y la inmensidad de las montañas al fondo refuerza la percepción de escala y profundidad en la obra.

Lewis emplea toques blancos con gran maestría para acentuar la luminosidad de ciertas áreas, particularmente en las cumbres nevadas de Sierra Nevada, que parecen brillar con una luz propia, aportando majestuosidad a las montañas. Estos toques también delinean los contornos de la vegetación y los detalles arquitectónicos en el primer plano, creando un brillo que guía la mirada del espectador y refuerza la textura y materialidad de la escena. En el primer plano, junto al hombre que contempla el paisaje bajo una pérgola, aparece un perro dormido, un detalle que añade una sensación de tranquilidad y cotidianeidad a la escena. Este elemento doméstico contrasta con la monumentalidad del paisaje, subrayando la simplicidad de la vida cotidiana en medio de la grandeza natural.

Entre la figura humana y la vasta extensión de Sierra Nevada, se interponen elementos arquitectónicos significativos de la Alhambra como el Palacio de Carlos V. Estos detalles, capturados con precisión, actúan como puntos de anclaje visual que conectan el primer plano con el fondo, integrando la obra del hombre en el paisaje natural. Los toques blancos en las fachadas y contornos de estas estructuras las destacan contra el fondo, asegurando que, aunque distantes, son esenciales en la narrativa visual de la escena.

En conjunto, esta litografía captura la esencia de Granada y refleja la interacción armoniosa entre la arquitectura histórica y el entorno natural, creando una obra que es a la vez monumental y personal. Lewis logra una composición que invita a reflexionar sobre la relación entre el ser humano, la naturaleza y la arquitectura, presentando a la Sierra Nevada no solo como un fondo, sino como una presencia dominante y espiritual dentro del paisaje.

En el segundo álbum, *Sketches of Spain and Spanish Character*, aunque el foco no está en la Alhambra, Lewis incluye la litografía *Distant View of the Sierra Nevada* (Fig. 91) una obra que, si bien presenta algunas inexactitudes en la representación, captura la esencia del paisaje granadino desde un punto de vista romántico. Esta obra refleja el interés de Lewis por las escenas costumbristas, representando a una figura femenina sentada en el interior del Tocador de la Reina, rodeada por elementos que aportan un tono nostálgico y melancólico a la composición, una característica común en el estilo romántico de la época (Galera Andreu, 1992: 156; Gámiz Gordo, 2012: 78).

En la litografía *Distant View of the Sierra Nevada*, Lewis nos introduce en un espacio íntimo y contemplativo, donde la arquitectura del Peinador de la Reina actúa como un marco natural que guía la mirada hacia la Alhambra y, más allá, hacia la imponente Sierra Nevada. Este uso del encuadre arquitectónico dirige la visión del espectador y contribuye también a la creación de una atmósfera de recogimiento y serenidad. Dibujada con un trazo sutil, la montaña contrasta con la rica decoración de los arcos y la figura femenina que se encuentra en el balcón. Lewis utiliza toques blancos de manera efectiva para enfatizar la luz que parece irradiar desde la montaña, lo que la convierte en un elemento central de la composición. A diferencia de otras obras donde la montaña se presenta como un fondo lejano, aquí Sierra Nevada se erige como un testigo silencioso de la historia y la belleza de la Alhambra, otorgando una sensación de protección y eternidad al paisaje.

La inclusión de la figura femenina, elegantemente vestida y absorta en la contemplación del paisaje, refuerza la idea de Sierra Nevada como un catalizador para la reflexión y la conexión

espiritual con la naturaleza. La mujer, colocada en un balcón que parece casi suspendido en el aire, sugiere una pausa en el tiempo, un momento de quietud en el que el paisaje se convierte en un espejo de la introspección. Además, en la escena aparece un perro sentado cerca de la figura femenina, un detalle curioso que añade una nota de exotismo y que contrasta con la tranquilidad general de la composición. Este elemento introduce un toque de vida animal que, aunque pequeño, aporta dinamismo y rompe ligeramente la solemnidad del ambiente.

La atmósfera romántica de la obra se intensifica por la presencia serena y majestuosa de las montañas, que no solo enmarcan el paisaje, sino que lo elevan a una dimensión casi espiritual. La Alhambra, en esta composición, no es únicamente una construcción histórica, sino parte de un paisaje más amplio donde la naturaleza y la historia convergen en un diálogo silencioso y eterno. Lewis, a través de su trazo delicado y su uso hábil de los contrastes, crea una obra que invita al espectador a sumergirse en la contemplación del paisaje, a sentirse parte de ese espacio protegido y eternizado por la presencia imponente de Sierra Nevada.

En las tres obras analizadas, Sierra Nevada actúa como un elemento unificador y símbolo de la grandiosidad y eternidad de la naturaleza. Para Lewis, las montañas no solo enmarcan sus composiciones, sino que funcionan como protagonistas silenciosos, añadiendo profundidad y emoción. Su representación de las cumbres nevadas combina precisión técnica con sensibilidad artística, logrando una escala y perspectiva que magnifican la Alhambra y el paisaje granadino.

La influencia del romanticismo es evidente en la percepción de Sierra Nevada como una fuerza sublime que inspira asombro y reverencia. Las montañas, con su serena inmovilidad y capacidad de reflejar la luz, actúan como espejos de las emociones humanas y contrastan con la riqueza arquitectónica de la Alhambra. A través de esta interacción, Lewis explora la relación entre lo natural y lo construido, lo temporal y lo eterno, lo humano y lo divino.

Según Gámiz Gordo (2012: 78) las litografías de Lewis destacan por su rigor en el dibujo a la vez que por su capacidad para transmitir la inmediatez y la frescura del ambiente, características que se aprecian en la firmeza de la línea y en la composición estructural de sus obras. Aunque las litografías no permiten apreciar el sentido cromático de su paleta, es evidente que su estancia en España influyó significativamente en su uso del color y en su aproximación a la luz y la sombra. La obra de Lewis sobre la Alhambra es un testimonio de su habilidad para captar la esencia de un lugar cargado de historia y simbolismo. A través de su trabajo, Lewis contribuyó al conocimiento y la apreciación de la Alhambra en Europa, y dejó también un legado artístico que perdura hasta nuestros días. Sus litografías, que combinan precisión técnica y una profunda sensibilidad romántica, siguen siendo una de las representaciones más icónicas de la Alhambra, y continúan inspirando a generaciones de artistas y estudiosos (Galera Andreu, 1992: 151; Gámiz Gordo, 2012: 84).

La visión de Granada y Sierra Nevada en las litografías de George Vivian

George Vivian (1798 -1873) fue un viajero, dibujante y litógrafo inglés que mostró un notable interés por situar las ruinas del monumento nazarí en el contexto paisajístico de Sierra Nevada. Vivian fue conocido por sus paisajes de España y sus vistas desde jardines italianos. En sus primeros viajes, visitó Viena y los Balcanes en 1818, y Albania en 1819. Durante un viaje al Cercano Oriente en 1824, se encontró con Lord Byron. Tras heredar Claverton Manor cerca de

Bath en 1828, se unió al Club de Viajeros y realizó más expediciones, incluyendo viajes a España y Portugal en 1831 y 1837. Fue también comisionado para los planes de reconstrucción de las Casas del Parlamento en 1835 y se convirtió en miembro de la Sociedad de Dilettanti en 1837. Antes de su matrimonio, Vivian visitó Alemania, Escandinavia y Rusia, y estudió arte monumental en Múnich. Tras contraer malaria, su salud se deterioró y falleció en Londres el 5 de enero de 1873.

Aunque su obra dedicada a la Alhambra fue limitada, Vivian seleccionó con gran destreza artística ciertos encuadres que plasmó en dos álbumes sobre paisajes españoles: *Spanish Scenery* publicado en 1838, reunió un total de treinta y tres paisajes, que se presentaron como «las más interesantes y más pintorescas vistas del país» y al año siguiente Scenery *of Portugal and Spain*. Un artista que en sus encuadres sigue muy de cerca a las maneras y composiciones tanto de Roberts como de Lewis (Cornejo Nieto 2015: 222; Fernández Lacomba, 2019: 108-109).

El álbum *Spanish Scenery* de George Vivian incluye veintinueve litografías tintadas basadas en sus obras, realizadas por artistas como L. Haghe, T. Boys y P. Gauci, y realzadas con detalles en blanco. Esta colección de vistas, que abarca regiones como Vizcaya, Galicia, Castilla, La Mancha, Cataluña, Valencia y Andalucía destacando la D*elightful Vega of Granada* (Vivian, 1838), fue el resultado de visitas realizadas en 1833 y 1837. Según se explica en el prefacio, mientras que el primer viaje transcurrió en un periodo de tranquilidad, el segundo se llevó a cabo en un contexto de destrucción del patrimonio, donde algunos de los mejores conventos estaban siendo demolidos y gran parte de la arquitectura histórica de España parecía estar en peligro. Esto motivó al artista a preservar visualmente estos lugares, destacando cómo las torres, campanarios, líneas horizontales de los edificios, terrazas y cipreses conferían un carácter único a las escenas tanto en España como en Italia. Vivian subrayó en sus dibujos la importancia de la fidelidad en la representación del paisaje, los edificios, la vestimenta y las costumbres locales, considerando que la adherencia a la realidad en estos aspectos era esencial para el valor de sus obras. De las imágenes reunidas en el volumen, cinco corresponden a Granada, con Sierra Nevada presente en tres de ellas: láminas IV, XXVI y XXVIII.

La litografía IV realizada por L. Haghe y dibujada por Vivian *Granada. Carmen of the Martyrs and the Sierra Nevada* (Fig. 92), es una obra en la que destaca tanto la arquitectura como el paisaje natural de la región granadina, con un enfoque particular en la imponente Sierra Nevada al fondo. En la composición, el gran edificio del Carmen de los Mártires se sitúa en el lado izquierdo, ocupando una posición prominente en la litografía. Este convento, es representado con precisión y detalle, lo que refleja el compromiso de Vivian con la fidelidad topográfica. El edificio, con su estilo arquitectónico propio de la época, se erige sobre un terreno irregular, lo que da una sensación de elevación y monumentalidad. La mirada del espectador se guía naturalmente desde el edificio hacia el fondo, donde aparece la Sierra Nevada. Aquí, la sierra actúa como un telón de fondo impresionante y aporta, de igual modo, profundidad y sensación de majestuosidad al conjunto de la obra. El picacho de Veleta, una de las cumbres más reconocibles de la sierra, se distingue aunque no especialmente por la forma, a la que confiere un aspecto más alpino, reforzando la conexión entre arquitectura y paisaje natural. La Sierra Nevada se presenta de manera sutil pero poderosa, sus cumbres están delineadas con líneas suaves que contrastan con los detalles más marcados del edificio en primer plano. Vivian utiliza un gradiente tonal que va desde los tonos más oscuros y detallados en el primer plano hasta los más claros y etéreos en el fondo, lo que ayuda a crear una sensación de profundidad y distancia.

Esta técnica también resalta la serenidad y la grandeza natural de las montañas, que parecen flotar en un ambiente casi onírico.

Como señala Vivian (1838), «el gran edificio a la izquierda es el convento de los Mártires, y se encuentra al borde de la ladera suroeste de la colina de la Alhambra. En la distancia se puede ver el Picacho de Veleta, un punto elevado de Sierra Nevada». Esta descripción subraya que el artista no solo se enfocó en los elementos arquitectónicos, sino que también capturó la majestuosidad del entorno natural. La inclusión de Sierra Nevada constituye una elección estética que realza la identidad visual de Granada, integrando arquitectura y paisaje de manera armónica. La presencia de la sierra complementa la composición, a la par que define su esencia visual y emocional, revelando la profunda conexión entre la naturaleza y el carácter monumental de la obra.

En la litografía XXVI realizada por L. Haghe y dibujada por Vivian, *Granada, Carrera del Darro* (Fig. 93), George Vivian captura una escena urbana en la ciudad de Granada, donde la arquitectura y el paisaje se entrelazan en una composición equilibrada y detallada. La obra destaca por su representación de la vida cotidiana en la ciudad, y por la inclusión de la majestuosa Sierra Nevada en el fondo, lo que añade una dimensión adicional de profundidad y contexto. La escena central se enfoca en una plaza animada, donde los edificios circundantes y la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, con sus dos campanarios, dominan el espacio. La iglesia, con su arquitectura característica, se erige como el punto focal de la composición, atrayendo la atención del espectador. Los árboles y los edificios que rodean la iglesia crean un marco natural y arquitectónico que guía la mirada hacia el centro de la imagen. El espacio abierto en primer plano, donde se observan figuras humanas y carruajes, añade dinamismo a la escena, sugiriendo un momento de actividad cotidiana en la vida de Granada. Las figuras, aunque diminutas en comparación con las estructuras, aportan una escala que refuerza la grandiosidad de los edificios y la vastedad del espacio. En esta litografía, la Sierra Nevada aparece sutilmente al fondo, detrás de la iglesia y los edificios. Las montañas están representadas con una delicadeza que contrasta con los elementos más definidos en primer plano. A través de un tratamiento suave y tonal, Vivian logra transmitir la lejanía y la majestuosidad de la Sierra Nevada, integrándola como un elemento fundamental del paisaje que enmarca la ciudad. El hecho de que la Sierra Nevada se vislumbre al fondo añade una capa de contexto geográfico, recordando al espectador la proximidad de Granada a estas montañas icónicas. Aunque las montañas no dominan la escena, su presencia es fundamental para la composición, proporcionando una sensación de profundidad y conexión con el entorno natural. En sus comentarios (Vivian, 1838) señala que «el río fluye detrás de los edificios a la derecha, en una dirección paralela a la calle. La gran iglesia con dos campanarios está dedicada a la Virgen Nuestra Señora de las Angustias. La Sierra Nevada aparece en la distancia». Este comentario refuerza la idea de que, para Vivian, la relación entre la arquitectura urbana y el paisaje natural era esencial. La iglesia y la Sierra Nevada, aunque en planos diferentes, se conectan visualmente, mostrando el modo en que la ciudad y la naturaleza coexisten en un diálogo continuo. George Vivian ofrece una representación armoniosa de la vida urbana en Granada, enmarcada por la imponente Sierra Nevada al fondo. La obra equilibra la atención al detalle arquitectónico con una apreciación del paisaje, creando una imagen rica en profundidad y significado. La presencia de la Sierra Nevada, aunque discreta, es crucial para la composición, subrayando la conexión entre la ciudad y su entorno natural.

En la litografía XXVIII realizada por L. Haghe y dibujada por Vivian *Part of the Alhambra, from the Tocador de la Reyna* (Fig. 94), Vivian ofrece una representación romántica y detallada de un rincón de la Alhambra, uno de los monumentos más emblemáticos de Granada, enmarcando la escena con elementos arquitectónicos y naturales que subrayan el carácter histórico y paisajístico del lugar. La escena se organiza dentro de un arco decorado que actúa como un marco natural para la vista que se extiende más allá. Este arco dirige la mirada del espectador hacia el paisaje, a la vez que enmarca los elementos principales de la composición, creando una sensación de profundidad y tridimensionalidad. Los edificios de la Alhambra se levantan majestuosos en el fondo, con la iglesia de San Francisco notablemente visible a la derecha y parte de la colina del Generalife a la izquierda. En primer plano, Vivian introduce la figura de un campesino, que reemplaza a la tradicional bella dama que podría esperarse en una escena romántica de este tipo. El campesino está representado en una postura relajada, vestido de manera que refleja su origen rural y rodeado de frutos. Este detalle conecta de manera simbólica el paisaje monumental de la Alhambra con la vida cotidiana y los recursos naturales de la región. Al fondo de la composición, detrás de los edificios de la Alhambra, se puede vislumbrar la Sierra Nevada, con el picacho de Veleta elevándose sobre el horizonte. La sierra aparece suavemente dibujada, lo que añade un contraste atmosférico con los detalles más precisos de la arquitectura en primer plano. Esta representación etérea de las montañas refuerza su papel como un elemento lejano pero omnipresente en el paisaje de Granada, imbuyendo la escena de un aire de serenidad y grandeza. Vivian describe la escena como «una vista desde el Tocador de la Reina», mencionando los edificios de la Alhambra, la iglesia de San Francisco, la colina del Generalife, y el Picacho de Veleta en la distancia. En contraste con la obra de Lewis, Vivian opta por representar a un campesino en lugar de una figura femenina idealizada, acompañado por los frutos de la Vega granadina. Para Vivian, esta «deliciosa vega» es uno de los elementos más destacados de Granada, en conjunto con la presencia imponente de Sierra Nevada.

Al año siguiente, Vivian y Haghe publican *Scenery of Portugal and Spain* en Londres, bajo la editorial P. y D. Colnaghi and Co., en 1839. Esta obra incluye treinta y cinco litografías realizadas por L. Haghe, T. S. Boys y P. Gauci, basadas en los dibujos de Vivian sobre paisajes de Portugal y España. Entre ellas, destaca la litografía número XXXII, que presenta una vista de Sierra Nevada titulada *View from San Cristóbal* (Fig. 95). La imagen ofrece una perspectiva parcial de la ciudad de Granada, Sierra Nevada y la Vega, desde el mismo lugar donde Ford había realizado su panorámica de la región años antes. Sin embargo, la composición de Vivian se distingue por su enfoque y los elementos compositivos singulares que introduce. Vivian organiza el paisaje en planos claramente diferenciados, donde la rica vegetación y la arquitectura monumental articulan la vista panorámica. En el fondo, Sierra Nevada, con la cuerda del Trevenque y la línea de cumbres nevadas, cierra la composición, proporcionando un telón de fondo imponente que conecta con varios códigos visuales familiares para la cultura británica.

Vivian combina en su obra el tipismo folclórico, representado por las figuras en primer plano, con un paisaje que sigue la estética pintoresca del siglo XVIII. Según estos criterios, el paisaje se enriquece con la presencia de ruinas y edificios de apariencia medieval. En primer plano, se pueden ver los restos de la muralla zirí y la estructura aislada y en ruinas de Torres Bermejas. A la derecha, destacan el convento de Santa Isabel la Real y la iglesia de San Miguel Bajo, mientras que al fondo a la izquierda se vislumbran las torres de la Alhambra. La escena se

completa con la representación de Sierra Nevada en la esquina superior izquierda (Cornejo Nieto, 2015: 222-223).

La estructura compositiva de Vivian, con planos bien diferenciados, crea una rica profundidad. En el primer plano, introduce figuras humanas que, posiblemente locales, añaden un toque de folclore y autenticidad a la escena. Estas figuras, representadas dentro del canon estético británico, sugieren una conexión entre el exotismo del entorno español y la familiaridad cultural británica. Vivian utiliza sutiles toques de blanco para destacar estas figuras dentro del entorno circundante, subrayando su importancia visual en la composición.

En el segundo plano, se mezclan vegetación exuberante y arquitectura monumental. Los restos de la muralla zirí y la estructura en ruinas de Torres Bermejas destacan, encapsulando la riqueza histórica y el deterioro que caracteriza a muchas ruinas medievales de Granada. Vivian ilumina estos detalles con delicados toques de blanco, que añaden contraste y contribuyen a la sensación de textura y luminosidad en la composición. Sin embargo, el elemento más destacado es Sierra Nevada, que domina el fondo. Vivian representa las montañas con una delicadeza tonal que refuerza su lejanía y altitud. La cuerda del Trevenque y las cumbres nevadas cierran la composición de manera imponente, y los toques de blanco capturan el brillo de la nieve, acentuando la majestuosidad de las montañas y creando un suave contraste con el cielo y el paisaje. Este tratamiento permite que Sierra Nevada se destaque de manera sutil pero poderosa, cerrando la composición con una sensación de pureza y serenidad.

Vivian logra capturar la esencia de Sierra Nevada como una presencia dominante en la vida de Granada, subrayada por su detallado tratamiento de las montañas. La representación de estas cumbres nevadas sigue los principios de la estética pintoresca del siglo XVIII, donde el paisaje se presenta como una serie de cuadros naturales que contribuyen a la armonía general de la obra. La litografía de Vivian muestra una combinación hábil de elementos que resonarían con un público británico. Al integrar ruinas medievales con un paisaje natural impresionante y figuras locales que sugieren un exotismo controlado, Vivian presenta un paisaje a la vez familiar y fascinante para su audiencia. La inclusión de Sierra Nevada como un marco natural que encapsula toda la escena es crucial para esta narrativa, ya que las montañas simbolizan tanto la distancia como la majestuosidad, conceptos apreciados en la cultura visual británica. Los toques de blanco añaden refinamiento a la litografía, al mismo tiempo que dirigen la mirada del espectador hacia áreas clave, como las figuras locales, las ruinas históricas y las cumbres nevadas.

De esta manera, Vivian ofrece una imagen que permite al espectador inglés reconciliar el estereotipo folclórico español con el canon estético británico, donde la montaña, el valle y las ruinas juegan un papel fundamental. Así, el autor presenta al viajero virtual una evocación de un paisaje típico inglés, salpicado de ruinas medievales, habitado por personajes españoles y enmarcado por cumbres de apariencia alpina (Galera Andreu, 1992: 156; Cornejo Nieto, 2015, 222-223).

Louisa Tenison: estancia en Granada y viaje a Sierra Nevada

En 1850 Louisa Tenison (1819/27-1882), junto a su esposo Edward King Tenison (1805-1878), llegó a España para una estancia de tres años, durante la cual el matrimonio recorrió

diversas regiones del país, culminando con la publicación en 1853 de su notable obra *Castile and Andalucía*. Este libro, que constituye una de las contribuciones más significativas de la literatura de viajes de la época, incluye grabados realizados por el renombrado artista John F. Lewis a partir de dibujos originales de Tenison y del pintor sueco Egron Lundgren, quien también visitó Granada y la Sierra Nevada, coincidiendo con Tenison en Sevilla (Titos Martínez, 1997: 203; López-Burgos, 1997: 145).

El pintor sueco Egron Lundgren, residente por entonces en Sevilla, fue el encargado de componer las figuras en los paisajes y arquitecturas realizadas por Louisa Tenison. Lundgren, quien estuvo hospedado en la Alhambra durante dos temporadas sucesivas en los años 1849 y 1850, también publicó sus propias experiencias de su estancia en Andalucía en su obra *Målares Anteckningar: Utdrag ur Dagböcker och Bref. Italien och Spanien* (Lundgren 1969; Titos Martínez, 2003a: 29-30; Cornejo Nieto, 2015: 206). La colaboración entre Lundgren y Tenison enriqueció la calidad artística de *Castile and Andalucía*, y aportó también una perspectiva complementaria a la visión de Tenison sobre la región.

El viaje de los Tenison se desarrolló entre octubre de 1850 y la primavera de 1853, periodo durante el cual Lady Louisa recogió sus impresiones y experiencias en su libro. Esta obra refleja su interés por la cultura y el arte, a la par que su formación como estudiosa victoriana que había investigado sobre la historia de España antes de su llegada. A través de sus páginas, se percibe cómo algunos de sus ideales románticos sobre España se desvanecieron al enfrentarse a la realidad del país, lo que añade una dimensión crítica y reflexiva a su relato (Titos Martínez, 1992: 153).

Aunque poco se sabe sobre la personalidad de Louisa Tenison y los motivos exactos de su visita a España, su obra se distingue por su enfoque detallado y su capacidad para captar tanto los aspectos culturales como los paisajísticos del país. Tenison viajó desde Gibraltar a Málaga, Granada, Sevilla, y luego regresó a Granada para explorar lugares como Ronda, Antequera, Archidona y la Sierra Nevada. Este recorrido le permitió adquirir un conocimiento profundo de las diversas regiones de España, plasmando en su obra una perspectiva rica en detalles y observaciones personales (López-Burgos, 1997: 145; Titos Martínez, 1997: 203).

La conexión de los Tenison con figuras prominentes de la política inglesa les brindó acceso a un conocimiento privilegiado sobre la situación política en España. Este contexto, sumado a su formación previa, les permitió documentar los aspectos visuales de su viaje y, asimismo, los matices sociales y políticos de la época. La obra de Louisa Tenison se sitúa en la transición entre dos generaciones de literatura de viajes, combinando elementos de memorias personales con nuevas tendencias impuestas por el mercado editorial. Influenciada por la tradición gráfica y literaria británica, su trabajo refleja la integración innovadora de la palabra y la imagen, siguiendo el ejemplo de autores como David Roberts y Richard Ford, pero llevándolo un paso más allá al ofrecer una obra lujosamente ilustrada que también sirve como guía práctica para el viajero culto (Piñar Samos, 2010: 313).

El *Handbook for Travellers in Spain* en 1845 de Ford, se convirtió en una referencia para futuros viajeros, su enfoque en la documentación detallada y su capacidad de capturar el espíritu del lugar influyó en autores como Tenison, quien incorporó un enfoque más visual y narrativo en su trabajo. Ford, al igual que Tenison, ofreció un retrato de España que combinaba observaciones personales con una rica contextualización histórica, pero fue Tenison quien

integró de manera más explícita la palabra y la imagen en una única obra, elevando la literatura de viajes a un nuevo nivel artístico y documental (Piñar Samos, 2010: 313-328).

Como se ha mencionado, una de las innovaciones más notables de la obra de Tenison es la integración explícita de la palabra y la imagen, dos elementos que hasta entonces habían seguido caminos paralelos en la literatura de viajes. Estos grabados, elaborados bajo la dirección artística de John F. Lewis, suponen veinticuatro grabados y veinte viñetas creadas por la propia Tenison y Lundgren. En el prólogo de su libro, Lady Tenison señala que no consultó otras obras para la preparación de su trabajo, excepto las historias y crónicas de las ciudades que visitó (López-Burgos, 1997: 145). Mientras que autores contemporáneos como David Roberts, J. F. Lewis y Georges Vivian destacaban en la ilustración de sus viajes, Louisa Tenison logró fusionar estos elementos en un formato que ofrecía al público un libro lujosamente ilustrado y un documento extenso sobre lo mejor de Castilla y Andalucía. Esta combinación de texto e imagen enriquece la experiencia del lector, a la vez que sirve también como guía práctica para otros viajeros cultos de la época (Piñar Samos, 2010: 313-328).

El formato de la publicación de Tenison, más grande que el de una guía de viaje convencional, permitió una mejor reproducción de las litografías incluidas. La alta calidad del papel y la extensión del texto hicieron del libro una obra voluminosa, destinada más a la consulta en gabinetes que a la comercialización masiva. Esta particularidad podría explicar por qué la obra no se reeditó ni se tradujo a otros idiomas en su momento, aunque ha sido parcialmente traducida al español en antologías recientes (Piñar Samos, 2010: 328).

Además de los textos y grabados, el viaje de los Tenison por España fue documentado a través de una valiosa colección fotográfica realizada por Edward King Tenison, que complementa los dibujos y anotaciones de Louisa. Este enfoque multidisciplinar refleja el interés de ambos por combinar el placer del viaje con el diletantismo artístico, una característica común en la aristocracia británica de la época. La obra de Louisa Tenison, en este sentido, es un testimonio de cómo el viaje podía ser una oportunidad para practicar y perfeccionar aficiones como el dibujo y la fotografía (Piñar Samos, 2010: 330-331).

La obra de Louisa Tenison, *Castile and Andalucía*, no se trata exclusivamente de una pieza destacada de la literatura de viajes, sino que además ofrece una visión única y rica de España durante el siglo XIX. A través de su combinación de texto, imagen y fotografía, Tenison logró capturar la belleza de los paisajes que visitó, así como también las complejidades culturales y sociales de la época. Su trabajo se inscribe en la tradición gráfica y literaria británica, pero con una innovación particular en la forma en que integra palabra e imagen, ofreciendo una obra que, más que un simple relato de viaje se convierte en un testimonio artístico y cultural de gran valor (Viñes Millet, 1982; Titos Martínez, 1997; López-Burgos, 1997; Piñar Samos, 2010).

La ascensión al picacho del Veleta

En su primera visita a Granada, probablemente en 1851, Louisa Tenison emprendió una de las travesías más fascinantes de la Sierra Nevada: la ascensión al picacho del Veleta. Aunque no es el pico más alto, su proximidad a la ciudad lo convierte en uno de los destinos más frecuentados por los viajeros. Acompañada por su guía Francisco, partió de Granada en plena oscuridad a las dos de la madrugada. Al despuntar el día, ya habían alcanzado una altura

considerable desde la cual pudieron contemplar una formidable vista de la ciudad y la vasta Vega que se extendía a sus pies, cubierta de verde y bañada por la luz dorada del amanecer. La Vega, según describe Tenison, se presentaba ante sus ojos como un «tapiz vasto y fértil», rodeado por montañas que parecían protegerla como una joya natural. Este paisaje, tan distinto y a la vez tan similar al de su tierra natal, le evocaba imágenes de Damasco, con sus jardines exuberantes y ríos caudalosos, aunque enmarcados por la imponente cordillera de la Sierra Nevada, en lugar de las áridas llanuras del desierto sirio (Tenison, 1853: 41-42; López-Burgos, 2010: 55; Titos Martínez, 1997: 204).

El recorrido que siguieron desde Granada fue una auténtica aventura a través de paisajes cambiantes y llenos de sorpresas. Comenzaron dirigiéndose hacia Monachil, pasando por El Purche, y deteniéndose en un gran cortijo llamado San Jerónimo. Desde allí, se encaminaron hacia la falda del Dornajo, donde la vegetación comenzó a transformarse, dejando atrás los campos cultivados para adentrarse en un paisaje alpino, un verdadero paraíso para los botánicos. Aquí, Tenison y su guía pudieron admirar plantas únicas como la *Erinacea hispánica* y el *Astragalus creticus*. Francisco, quien había trabajado con un botánico en Granada, enriqueció la experiencia de Tenison al identificar y nombrar diversas especies vegetales. La transición de la vegetación marcaba el inicio de un terreno más áspero y salvaje, que anunciaba la cercanía de las cumbres nevadas (Titos Martínez, 1997: 204).

Después de una breve pausa para comer cerca del Dornajo, continuaron su ascenso, observando cómo el paisaje se volvía cada vez más abrupto e inaccesible. Dejaron a su izquierda los peñones de San Francisco y llegaron a una choza que servía de refugio nocturno. Este refugio, utilizado por pastores, neveros y excursionistas, ofrecía una protección indispensable contra el frío intenso y las tormentas que a menudo se desataban en la zona. La descripción que hace Tenison de esta noche es particularmente vívida (Tenison, 1853: 117; López-Burgos, 2010: 123-124):

> El refugio era pequeño y rústico, pero se convirtió en un cálido hogar temporal en medio de la implacable naturaleza. La sensación de estar tan lejos de la civilización, en un lugar tan inhóspito, hacía que cada experiencia se viviera con una intensidad única.

El ascenso al Veleta no estuvo exento de desafíos. Continuaron subiendo hasta la zona conocida como Las Lagunillas, un lugar maravilloso lleno de agua y verde vegetación. Desde allí, la ascensión final al Picacho se volvió más escarpada, lo que les obligó a dejar los caballos a mitad de trayecto. La llegada a la cumbre coincidió con el ocaso, ofreciendo a Tenison y su guía un espectáculo visual inolvidable. Desde el Veleta, podían ver el Mulhacén y la Alcazaba recortados contra el cielo, el azul del mar en la lejanía y las brumas verdes de la Vega de Granada a sus pies. Para Tenison, la vista desde la cumbre del Veleta fue un momento de revelación (Tenison, 1853: 118; López-Burgos, 2010: 124):

> Desde aquí, desde uno de los picos más altos, se puede mirar el mundo allí abajo. El sol se estaba poniendo. La lejana Vega, que parecía una mera mancha, se perdía en una densa neblina a través de la que los rayos del sol inútilmente intentaban romper, y todas las montañas más allá estaban cubiertas igualmente.

Esta vista de la Vega, con su tapiz de campos cultivados extendiéndose hasta el horizonte, le hizo comprender la grandiosidad y la fertilidad de la tierra que rodeaba Granada,

una tierra que, a sus ojos, era digna de ser comparada con las regiones más fértiles y bellas del mundo (Titos Martínez, 1997: 204).

La magnificencia del paisaje envolvió a los viajeros, quienes, absortos en la contemplación, perdieron la noción del tiempo y se vieron obligados a descender en plena oscuridad, iluminados solo por las estrellas y guiados por un instinto casi primitivo. La sensación de pequeñez y vulnerabilidad que sintió en ese momento fue algo que Tenison describió con profunda emoción, reconociendo la grandiosidad de la naturaleza y la insignificancia del ser humano en comparación con las majestuosas obras de la creación (Tenison, 1853: 118-125; López-Burgos, 2010: 124-125; Titos Martínez, 1997: 204).

Pasar la noche en la choza fue una experiencia que Tenison describió como incómoda e inolvidable a la vez. El cansancio y la fatiga de la jornada hicieron que la incomodidad del refugio pareciera menor, pero la crudeza del frío y la compañía de desconocidos en medio de la Sierra añadieron un elemento de aventura y misterio que ella nunca olvidaría. Al amanecer, después de un ligero desayuno, reanudaron su camino de regreso, aunque no sin antes aventurarse a explorar nuevas áreas. Decidieron desviarse del trayecto original para cruzar el río Monachil y dirigirse hacia el Trevenque, una montaña de base piramidal con una apariencia desolada y rocosa, que, aunque imponente, invitaba a la exploración. Este desvío los llevó a descubrir la Cartijuela, un valle de una belleza sorprendente, donde almorzaron rodeados de la serenidad de la naturaleza (Titos Martínez, 1997: 204).

El regreso a Granada fue una oportunidad para reflexionar sobre la magnificencia de los paisajes explorados. Tras pasar por dos cortijos destacados, probablemente el Hervidero y Sevilla, llegaron a La Zubia y finalmente regresaron a la ciudad. Sin embargo, la aventura no terminó ahí. Motivados por el deseo de conocer más sobre la Sierra Nevada, Tenison y su guía realizaron varias excursiones adicionales, pasando dos o tres días en uno de los cortijos del valle de Monachil, donde estuvieron mejor instalados que en la modesta choza de su primera noche serrana. Durante estas estancias, exploraron a fondo la región, disfrutando de cada rincón de la Sierra Nevada, desde sus verdes valles hasta sus cumbres nevadas (Tenison, 1853: 122-128; López-Burgos, 2010: 127-128; Titos Martínez, 1997: 204).

Uno de los momentos culminantes de sus aventuras fue su viaje a Las Alpujarras, una región conocida por su belleza natural, así como por su rica historia. Esta área, situada en las estribaciones de la Sierra Nevada, fue el escenario de cruentas guerras entre los descendientes de los últimos reyes moros de Granada y las fuerzas de la monarquía española. En su recorrido, pasaron por lugares emblemáticos como Alhendín, el Último Suspiro del Moro, Padul, Dúrcal, Lanjarón y Órgiva, hasta llegar a Pórtugos, un pueblo que parecía congelado en el tiempo, con un marcado carácter árabe. Las casas, las vestimentas, y el aire mismo parecían pertenecer a otra época, recordando a los viajeros la persistencia de las tradiciones y costumbres orientales en esta tierra, muchos años después de la expulsión de los árabes (Titos Martínez, 1997: 204-205).

En Lanjarón, Tenison describe cómo el pueblo se extiende a lo largo de la ladera de una montaña, protegido por la imponente cordillera de la Sierra Nevada. Ante la vista de los viajeros se levanta el antiguo castillo árabe, encaramado en una roca escarpada que domina el valle. Este paisaje, según Tenison, es uno de los más hermosos que había contemplado, con las montañas descendiendo directamente al valle y una impresionante variedad de vegetación que cubre la

Sierra. «Una vista más bonita que esta es algo que muy pocas veces pueda contemplarse», comenta, maravillada por la belleza singular del entorno (Tenison, 1853: 126; López-Burgos, 2010: 130-131).

Impelidos por la tentación de conquistar la cumbre más alta de la península ibérica, emprendieron el ascenso al Mulhacén desde Pórtugos, a lomos de caballos. Este pico, que alcanza los 10.980 pies según las mediciones de Boissier, ofreció una vista aún más impresionante que la del Veleta. Desde su cima, el paisaje se extendía hasta donde la vista podía alcanzar, con el mar Mediterráneo y, en días despejados, las costas del norte de África en el horizonte. «El Mulhacén, en competencia con otras cumbres, se alzó como el grandioso vencedor tanto en altitud como en belleza» (Tenison, 1853: 130; López-Burgos, 2010: 135). Para ella, la cumbre del Mulhacén representaba la culminación de un viaje físico, a la vez que una conexión espiritual con la naturaleza en su estado más puro y majestuoso (Titos Martínez, 1997: 204-205).

El relato de Louisa Tenison no es únicamente una crónica de viajes, sino una exploración profunda de la relación entre el ser humano y la naturaleza. A través de sus descripciones detalladas y su aguda observación, Tenison nos transporta a un tiempo en que la Sierra Nevada era un territorio virgen, lleno de misterios por descubrir y desafíos por superar. Su pasión por el paisaje y su espíritu aventurero se reflejan en cada página, ofreciendo una ventana única a la grandiosidad y belleza de esta región montañosa. La Vega de Granada, el Veleta y el Mulhacén, en palabras de Tenison, se convierten en símbolos de la vastedad y la diversidad de la naturaleza, recordándonos que la verdadera belleza reside en los lugares donde el ser humano aún no ha dejado su huella, y donde la naturaleza sigue reinando en su estado más puro.

Análisis de los dibujos de Louisa Tenison sobre Sierra Nevada

La obra *Castile and Andalucía*, editada en Londres por Richard Bentley, consta de 488 páginas y veinticuatro láminas ilustradas, algunas de ellas plegadas, en un formato de 29 cm que sugiere un uso más apropiado para la consulta en gabinetes que para servir como guía de viaje. A través de descripciones detalladas de sus viajes por Castilla y Andalucía, Tenison ofrece una rica colección de ilustraciones que complementan su narrativa, proporcionando una experiencia visual de gran valor histórico y artístico.

Las ilustraciones en *Castile and Andalucía* fueron realizadas bajo la dirección artística de John F. Lewis, quien supervisó la creación de veinticuatro grabados y veinte viñetas. Estos dibujos, basados en bocetos realizados por la propia Tenison, fueron posteriormente enriquecidos por el pintor sueco Egron Lundgren. Las litografías capturan la esencia de los paisajes descritos, imprimiendo una visión romántica y naturalista del entorno. Impreso por *Schulze and Co.* en Londres, el libro también presenta cabeceras grabadas en madera por Josiah Wood Whymper, lo que añade un elemento adicional de sofisticación artística. Tenison, en su prefacio, menciona que basó su trabajo exclusivamente en sus observaciones directas y en las crónicas locales, lo que convierte a esta obra en un documento de gran valor histórico y artístico.

Entre las ilustraciones que destacan en esta obra al comienzo se encuentra una vista panorámica de la Alhambra con la Sierra Nevada como telón de fondo (Fig. 96). La Alhambra se muestra en el centro de la composición, con Sierra Nevada alzándose detrás de ella, lo que

enfatiza la integración de la arquitectura morisca con el paisaje natural circundante. Esta elección de perspectiva resalta la relación simbiótica entre la obra humana y la naturaleza, un tema central en el arte romántico. El tratamiento de la luz es esencial para transmitir la atmósfera del lugar. Los tonos cálidos del primer plano, que enmarcan la Alhambra, se transforman en tonos más fríos al acercarse a las montañas, sugiriendo la distancia y elevación de la Sierra Nevada. Este uso de la luz y el color evoca una sensación de melancolía y romanticismo, capturando la esencia sublime del paisaje. La Sierra Nevada se presenta como un telón de fondo imponente, con picos nevados que contrastan con las estructuras de la Alhambra. Este contraste refuerza la idea de que la Sierra Nevada es una guardiana natural de Granada, una presencia eterna que enmarca la historia y la cultura de la región. La litografía subraya la interacción entre la naturaleza y la arquitectura, mostrando cómo la Alhambra, aunque prominente, se integra armoniosamente en el paisaje. Esto refleja la idea romántica de que la arquitectura y la naturaleza pueden coexistir en un estado de equilibrio sublime.

Durante la narración de la obra aparece la litografía *Noche en el Picacho* (Fig. 97), representación evocadora de una escena nocturna en la Sierra Nevada, específicamente en el Picacho del Veleta. Esta imagen captura la atmósfera austera y majestuosa de las altas cumbres, destacando tanto la belleza inhóspita del paisaje como la experiencia humana en un entorno tan desafiante. La composición está centrada en un grupo de figuras humanas que se refugian alrededor de un fuego, lo que resalta su pequeñez frente a la inmensidad de la naturaleza. Las montañas y rocas que los rodean se elevan dramáticamente hacia el cielo, subrayando la sensación de aislamiento y soledad. El uso del claroscuro en esta obra es crucial para crear la atmósfera nocturna. El fuego actúa como la única fuente de luz, proyectando sombras intensas y creando un contraste que enfatiza la textura del terreno. Este uso de la luz refuerza la sensación de fragilidad humana en un entorno hostil y majestuoso. En esta litografía, la Sierra Nevada se muestra de manera sombría y austera, envolviendo a las figuras en una penumbra que refuerza su inaccesibilidad y misterio. Este tratamiento sugiere que la Sierra Nevada, en la noche, se convierte en un lugar de desafío, donde la naturaleza domina y pone a prueba al ser humano. La litografía captura el espíritu romántico de aventura y confrontación con lo sublime, mostrando a las figuras como exploradores solitarios en un paisaje imponente. Esta escena es una metáfora de la introspección y la búsqueda de significado en la naturaleza, un tema recurrente en el romanticismo.

En su descripción de las Alpujarras aparece la litografía *Lanjarón* (Fig. 98), que ofrece una visión serena del paisaje montañoso de la Sierra Nevada, con el pueblo de Lanjarón como punto focal. Esta obra destaca por su capacidad para capturar la vastedad del paisaje y la integración armoniosa entre el entorno natural y los asentamientos humanos. La composición se organiza en capas que guían la vista desde el primer plano, con detalles de rocas y vegetación, hacia el fondo donde se encuentra Lanjarón, enmarcado por las montañas. La perspectiva utilizada permite apreciar la topografía accidentada y la continuidad del paisaje que se extiende hasta las montañas. Un elemento destacado es el castillo de Lanjarón, situado en la cima de una colina. Su silueta recortada contra el cielo y las montañas refleja la integración armoniosa entre la arquitectura y la naturaleza, simbolizando protección y control sobre el valle. La luz en esta obra es suave y uniforme, contribuyendo a una atmósfera tranquila. Las sombras sutiles añaden profundidad, destacando los relieves del terreno y realzando la serenidad del paisaje. Lanjarón aparece como un enclave tranquilo en medio de la inmensidad de la Sierra Nevada, mostrando

cómo la naturaleza y la civilización pueden coexistir en armonía. Las montañas protegen al pueblo, integrando la dureza del terreno con la vida humana. Desde un enfoque romántico, esta obra celebra la belleza sublime del paisaje natural y la capacidad humana para vivir en armonía con él. Al mismo tiempo, la atención al detalle demuestra un enfoque naturalista que busca capturar la realidad del lugar sin idealizarla.

Panorama de Alhambra, la Vega y Sierra Nevada

Las actividades divulgativas emprendidas por los Tenison no se limitaron a la fotografía y la edición impresa, sino que se extendieron a iniciativas más espectaculares. En mayo de 1853, el empresario Robert Budford, propietario del Panorama de Leicester Square en Londres, inauguró un nuevo espectáculo visual centrado en la ciudad de Granada. Este «gran lienzo»[23] que mostraba una vista de la Alhambra, la ciudad, la Vega de Granada y las estribaciones de Sierra Nevada desde el paraje de la Silla del Moro, se basó en los dibujos de J. Uwins, quien contó con el asesoramiento de Louisa Tenison. Además, Richard Ford colaboró en el proyecto, aconsejando sobre las vestimentas de las figuras pintadas y otros detalles. El panorama identificaba cincuenta y dos puntos, descritos brevemente en un folleto informativo para los espectadores. La participación exacta de Louisa Tenison en el proyecto es incierta. Mientras que el folleto menciona un «gentil asesoramiento», algunas notas de prensa elogiosas indicaban que el gran lienzo fue compuesto a partir de sus dibujos. Sea cual sea el grado de su implicación, los Tenison estuvieron involucrados en esta iniciativa, posiblemente contribuyendo incluso con datos útiles para el folleto. Parece indudable que se utilizaron dibujos previos bastante precisos, ya que las proporciones de los edificios y las distancias entre ellos se representan con notable exactitud, a pesar de las deformaciones típicas de este tipo de vistas. Es poco probable que J. Uwins, quien no consta que viajara a Granada, realizara estos apuntes *in situ*. Es más plausible que se limitara a confeccionar el dibujo preparatorio basado en los bocetos de Louisa Tenison. También es posible que se utilizaran imágenes fotográficas para lograr una mayor precisión en la composición del paisaje. Sin embargo, estas suposiciones son difíciles de verificar debido a la escasa documentación disponible; la única información gráfica existente sobre este panorama es un pequeño y vago dibujo incluido en el folleto explicativo. La singularidad del panorama no reside tanto en quién lo ejecutó o cómo se realizó, sino en lo que mostraba. Que un lugar tan remoto como Granada se convirtiera en tema de un espectáculo visual en el corazón del Imperio británico es significativo, ya que Granada fue la primera y posiblemente la única ciudad española que se representó en un panorama en Leicester Square. Sin embargo, esto no es del todo sorprendente, dado el contexto de la época. Granada y, en particular, la Alhambra, ya habían captado la atención del público londinense gracias a las litografías de Lewis, Roberts y Vivian, y las publicaciones de Jennings y Richard Ford. Además, dos años antes, Owen Jones había recreado su interpretación del Patio de los Leones en la Exposición Universal del Crystal Palace,

[23] Los espectáculos visuales denominados con el neologismo «Panorama» (visión total) aparecieron a finales del siglo XVIII y tuvieron una amplia difusión a lo largo del siglo XIX. Se basaban en el montaje de un gran cuadro dispuesto en un enorme cilindro construido con una estructura de madera o hierro, que podía ser observado desde una plataforma central, suministrando una visión de 360 grados. Para su exposición se hizo necesaria la construcción de grandes edificios diseñados para este fin, entre los que el promovido por Budford en Londres gozó de gran fama (Piñar Samos, 2010: 332).

impulsando un nuevo tipo de arte industrial inspirado en los motivos y colores de la Alhambra (Piñar Samos, 2010: 332-334).

El *Royal Panorama* de Leicester Square, titulado *A Description of a View of Granada and the Alhambra* (Fig. 99), es una obra que combina elementos artísticos, técnicos y educativos para ofrecer a los espectadores una experiencia inmersiva de la ciudad de Granada, con especial énfasis en la Alhambra y su entorno. Este tipo de panoramas, populares en el siglo XIX, permitían a las personas «viajar» a lugares distantes sin salir de su ciudad, convirtiéndose en un medio de entretenimiento y aprendizaje. El folleto del panorama, que sirve tanto como guía para los espectadores como un recurso educativo, se presenta dividido en dos secciones horizontales que, juntas, conforman una vista panorámica de Granada y sus alrededores, centrada en la Alhambra. Cada una de estas secciones ofrece una perspectiva diferente pero complementaria de la región, lo que permite a los espectadores apreciar tanto la majestuosidad de la Alhambra como su contexto geográfico y cultural.

En la sección superior se ofrece una vista panorámica de Granada y la Alhambra, en el centro de esta vista se destaca la Alhambra, representada con gran detalle. Se pueden apreciar las estructuras de la fortaleza, con las torres, murallas y patios claramente identificables, lo que demuestra un cuidadoso estudio arquitectónico por parte de los artistas. A la derecha de la Alhambra se visualiza el Generalife, representado con sus característicos jardines y terrazas. Este lugar, conocido por su belleza y tranquilidad, se muestra en contraste con la más imponente fortaleza de la Alhambra. Extendida detrás de la Alhambra, la ciudad de Granada se representa como un denso conjunto de edificios, con tejados y calles visibles, lo que da una idea de la vida urbana de la época. Algunos edificios destacan sobre otros, posiblemente iglesias o estructuras significativas. Esta amplia llanura, que se extiende hacia el fondo de la vista, se muestra como un espacio agrícola fértil, salpicado de pequeños asentamientos y caminos que serpentean a través del paisaje. Cada elemento clave en la vista está numerado y corresponde a una descripción en la parte inferior de la imagen. Esto incluye lugares específicos dentro de la Alhambra así como sitios alrededor de la ciudad, ayudando al espectador a orientarse y comprender lo que está viendo. Por ejemplo, el número 20 identifica «La Torre de la Vela», una de las torres más emblemáticas de la Alhambra, mientras que el número 14 señala «La Vega». Estos números ofrecen una guía educativa que complementa la experiencia visual.

La sección inferior del folleto presenta una vista desde la Silla del Moro, un lugar elevado que ofrece una perspectiva panorámica de la Alhambra y la ciudad de Granada. En esta escena, la topografía accidentada y montañosa se representa con precisión, destacando los senderos y caminos que recorren el terreno. En primer plano, se observa un grupo de figuras humanas y caballos que parecen estar en medio de una excursión o viaje. Las figuras están vestidas con trajes típicos de la época, lo que añade un elemento de contexto cultural y temporal a la escena. Estos detalles sugieren un enfoque en el paisaje, así como en la interacción humana con el entorno. Al fondo de la escena, se pueden distinguir las estribaciones de Sierra Nevada con el número 48, representadas de manera que acentúan su imponente presencia en el horizonte. Las cumbres de las montañas están representadas con líneas delicadas que indican su altura y distancia. Esta parte del panorama no funciona solo como una representación geográfica, sino también como una narrativa visual que refleja la relación entre el ser humano y el paisaje. La inclusión de figuras humanas y animales añade dinamismo a la escena y sugiere una conexión entre los habitantes o visitantes de la época y el entorno natural.

La perspectiva en ambas secciones del panorama crea una experiencia envolvente que transporta al espectador a los paisajes representados. A pesar de las limitaciones técnicas de la época, la precisión en la representación de la Alhambra, Granada y sus alrededores es notable, lo cual sugiere el uso de bocetos detallados y, posiblemente, fotografías para lograr un realismo destacado. Los números y descripciones que acompañan al panorama cumplen una función educativa, guiando al espectador a través del paisaje y resaltando elementos históricos y arquitectónicos clave, convirtiendo la obra en una herramienta tanto visual como instructiva sobre la geografía y cultura granadina.

Este panorama también refleja el exotismo con que se percibía Granada en el siglo XIX, especialmente para el público británico. La Alhambra, con su rica herencia islámica, se erige como símbolo del romanticismo oriental, un tema popular en la cultura visual de la época. La portada del folleto del panorama subraya la importancia de Granada y, en especial, de la Alhambra como puntos focales, destacando también a Sierra Nevada por su imponente estructura y significado cultural. Esto sugiere que el público londinense ya tenía un interés por este tipo de paisajes y monumentos exóticos y cargados de historia.

Representaciones de la Sierra Nevada por Girault de Prangey

El artista y erudito francés Philibert Joseph Girault de Prangey (1804-1893), conocido por su profundo conocimiento del arte islámico, es ampliamente reconocido como un experto riguroso en la observación y estudio de la arquitectura hispanomusulmana. En una primera fase, iniciada en 1832, De Prangey centró su atención en la parte occidental del mundo islámico, visitando lugares como Túnez, Argelia, Sicilia y Andalucía. Estas exploraciones dieron origen a una serie de obras fundamentales, entre las que destaca *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade: dessinés et mesurés en 1832 et 1833*.

Particularmente relevante es su trabajo sobre la ciudad de Granada, plasmado en la obra *Souvenir de Grenade et de l'Alhambra*. Las litografías, realizadas a partir de sus cuadros, planos y dibujos efectuados *in situ* entre 1832 y 1833, fueron llevadas a cabo por reconocidos litógrafos de la época, como Bichebois, Chapuy, Danjoy, Hubert, Monthelier, Sabatier, Tirpenne, Villemin, y Villeneuve, con figuras añadidas por Bayot (Paris, 1837). Este conjunto de treinta litografías, dedicadas íntegramente a las ornamentaciones y algunos interiores de la Alhambra, destaca por la minuciosidad de los detalles, logrados en su mayoría mediante la entonces innovadora técnica de la cromolitografía. Aunque esta obra se compara con la notable producción de Owen Jones, los resultados obtenidos por De Prangey se distinguen por su enfoque detallista y su particular interpretación arquitectónica, lo que, según Galera Andreu (1992: 109), pone de manifiesto un diálogo visual en el que cada obra ofrece sus propias ventajas distintivas.

A pesar del predominio del detalle técnico en su obra, la maestría de De Prangey como pintor y dibujante queda indiscutiblemente evidenciada en las pocas, pero sobresalientes, vistas que realizó de la Alhambra, la ciudad de Granada y la Sierra Nevada. En estas representaciones, al igual que en las de Estcourt, logra combinar con éxito la precisión y la emotividad en la captación del paisaje, aunque con un dominio artístico superior del lápiz, en perfecta sinergia con los litógrafos que colaboraron en la reproducción de sus obras. Los comentarios que acompañan el texto sobre la Alhambra en su obra *Monuments...* complementan esta

sensibilidad pictórica e ilustran también el modo en que la mirada arqueológica se entrelaza con la plasticidad artística.

Un ejemplo destacado de esta combinación se encuentra en la descripción del supuesto palacio desaparecido de los Mufti, que hoy se identifica como el Palacio de los Abencerrajes, donde subraya «el brillo de las nieves de la sierra, da a estos lugares el aspecto más pintoresco» (Galera Andreu, 1992: 110).

Esta descripción no solo destaca por su riqueza visual, sino que también refleja la capacidad de De Prangey para captar la esencia histórica y natural del lugar, fusionando de manera armoniosa la percepción arqueológica con la sensibilidad estética de un verdadero artista.

En 1982, la editorial Escudo de Oro, S. A., con sede en Barcelona, lanzó al mercado español una edición bajo el título *Granada y la Alhambra. Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada*. Esta edición se inicia con la sección dedicada a Granada, titulada *Recuerdos de Granada y de la Alhambra*, en cuyo primer párrafo comienza afirmando De Prangey (1982: 7): «Granada ocupa los últimos escalones de un anfiteatro de montañas que, empezando en las cumbres de Sierra Nevada, pone marco a la ciudad y a la deliciosa Vega que se abre a sus pies».

Este pasaje, con su evocadora descripción del paisaje granadino, refleja la capacidad de De Prangey para capturar no solo la topografía de la región, sino también la atmósfera única que rodea a la ciudad y su entorno natural, fusionando el rigor descriptivo con una sensibilidad que realza la conexión entre el espacio urbano y su entorno montañoso. Dentro de esta obra destacamos dos obras donde aparece representada Sierra Nevada, la litografía II, titulada *Vista de Granada y de Sierra Nevada* (Fig. 100), realizada por Tirpenne a partir de un dibujo original de De Prangey, destaca tanto por su precisión técnica como por la sensibilidad con la que capta la interacción entre la ciudad de Granada y su entorno natural. Desde un punto de vista artístico, la litografía muestra una composición cuidadosamente equilibrada, donde los elementos arquitectónicos y paisajísticos se combinan para ofrecer una visión panorámica que abarca tanto la riqueza cultural de la ciudad como la majestuosidad del paisaje que la rodea. De Prangey (1982: 20) describe esta escena con detalle, señalando que la vista fue:

> «tomada desde lo alto del Albaicín, cerca de la iglesia de San Cristóbal. La Alhambra ocupa el centro; a la izquierda se alza el Generalife en medio de los jardines y cipreses; a lo lejos brillan las nieves de Sierra Nevada. Las murallas ruinosas, en segundo plano, eran las de Granada antes de la construcción del barrio del Albaicín, en 1229».

Esta descripción no solo enmarca la litografía en un contexto geográfico e histórico preciso, sino que también subraya la importancia visual y simbólica de los elementos representados.

La Alhambra, situada en el centro de la composición, actúa como el foco visual principal, dominando el paisaje urbano y reflejando su importancia histórica y simbólica. A la izquierda, se vislumbra el Generalife, enmarcado por jardines y cipreses, lo que añade una sensación de serenidad y belleza natural a la escena. Sin embargo, es la representación de Sierra Nevada, al fondo de la composición, la que realmente capta la atención por su esplendor. Las cumbres nevadas de la sierra, descritas por De Prangey como «brillando a lo lejos», sirven como un marco

natural para la ciudad, a la vez que infunden a la litografía una atmósfera de grandeza y eternidad, contrastando con las ruinas de las antiguas murallas que se encuentran en un plano intermedio.

Los toques de blanco en la representación de Sierra Nevada son uno de los elementos más notables y significativos en esta litografía. Estos detalles añaden una dimensión visual atractiva y cumplen además varias funciones técnicas y artísticas. En términos técnicos, es probable que Tirpenne haya utilizado reservas o añadido tinta blanca en la piedra litográfica para resaltar las cumbres nevadas, creando un contraste que aporta profundidad y relieve a la escena. Estos toques de blanco simulan el reflejo de la luz solar sobre la nieve, intensificando la sensación de brillo y claridad que caracteriza a las montañas en la distancia.

Artísticamente, estos trazos de blanco elevan la representación de Sierra Nevada a un nivel casi sublime, en línea con el espíritu del Romanticismo. Las nieves perpetuas de la sierra, representadas con gran maestría, simbolizan pureza y eternidad, estableciendo un fuerte contraste con las ruinas humanas en primer plano. Esta dualidad entre lo efímero y lo eterno añade un profundo significado a la obra, subrayando la capacidad del paisaje para transmitir emociones y reflexiones sobre la naturaleza y la historia.

La litografía XIII, titulada *Los Hornajos, Camino del pico Veleta* (Fig. 101), es una obra destacada dentro del corpus de ilustraciones realizadas por De Prangey sobre Sierra Nevada. Esta obra, realizada por Sabatier con figuras añadidas por Bayot, se basa en un dibujo original de De Prangey, quien describe la escena con notable precisión y riqueza de detalles.

Según De Prangey (1982: 42):

> En el centro de Sierra Nevada, cadena de montañas de nieves eternas, el pico Veleta se eleva majestuosamente a una altura rival de la del Monte Rosa. De su cima, que se alcanza más fácilmente que ninguna otra de tal elevación, se descubren Gibraltar, las costas de Berbería, Ceuta y todas las Alpujarras. Quedan bajo sus pies la vasta cubeta que recibe a Granada y su Vega, terminada por las montañas de Elvira, de Jaén y a lo lejos, de Sierra Morena. Los escenarios que se ofrecen constantemente a la vista en este camino tienen un particular carácter de desolación y de horror que no se hallan en ningún sitio de los Alpes, de los Apeninos y ni siquiera de los montes de Calabria.

La litografía presenta una composición donde la majestuosidad del pico Veleta domina el centro de la imagen, destacándose en el contexto de la vasta extensión de Sierra Nevada. La precisión con la que se ha capturado la topografía de la región se manifiesta en los detalles minuciosos de las montañas, los valles y las formaciones rocosas que componen el paisaje. El contraste entre las zonas oscuras y las áreas iluminadas por la nieve crea un efecto dramático, resaltando la imponente altura y el carácter severo de las montañas.

El tratamiento de los detalles en esta obra es notable, especialmente en la representación de las texturas rocosas y las superficies nevadas. Sabatier ha utilizado hábilmente la litografía para captar la aspereza del terreno y la sensación de desolación que evoca este camino hacia el Veleta. Los toques de blanco, cuidadosamente aplicados, no solo delinean la nieve que cubre las cumbres, sino que también sugieren la pureza y frialdad de la atmósfera en estas alturas. El pico Veleta se representa con una majestuosa elevación que parece desafiar el cielo. De Prangey resalta que desde su cima se pueden observar panoramas

de gran amplitud, incluyendo Gibraltar, las costas de Berbería y Ceuta, así como las Alpujarras y otras cordilleras más distantes. Esta capacidad de la montaña para ofrecer vistas tan extensas se refleja en la composición de la litografía, que sugiere un paisaje que se extiende más allá del horizonte visible.

La descripción de De Prangey del paisaje circundante, que presenta un «carácter de desolación y de horror», se manifiesta en la forma en que se ha capturado la soledad y el aislamiento del camino hacia el Veleta. Las figuras humanas, pequeñas en comparación con la grandeza de la naturaleza, acentúan la escala monumental del paisaje, subrayando la sensación de insignificancia humana ante la inmensidad de las montañas. Esta litografía documenta un paisaje específico, al mismo tiempo que evoca una atmósfera particular de sublimidad y temor reverencial hacia la naturaleza. La comparación de De Prangey entre los escenarios de Sierra Nevada y aquellos de los Alpes, Apeninos y Montes de Calabria enfatiza la singularidad de este paisaje, que combina belleza y desolación en una forma que no tiene paralelo en otras regiones montañosas de Europa. En la obra, enmarcada dentro del espíritu romántico que caracteriza gran parte de la producción artística del siglo XIX, la naturaleza se representa como una fuerza poderosa e imponente. El pico Veleta, con sus nieves eternas, se convierte en un símbolo de la permanencia y la eternidad de la naturaleza, en contraste con la temporalidad de la experiencia humana.

Los franceses, alentados por circunstancias políticas, incrementarían en esta y en la siguiente década sus viajes a la Península en un clima de enfervorecido amor por el país, fruto sin duda de su precursor descubrimiento romántico. Quizá resultó más fecundo en lo literario que en lo plástico y, dentro de esto, posiblemente más prometedor en la pintura que en el grabado, donde se manejaron más copias que originales, como tuvimos ocasión de comprobar con el libro de Guirault, pero en la abundancia también han de existir series originales y algunas de verdadera calidad. Entre éstas estarían el *Voyage pittoresque de l'Espagne* y *L 'Alhambra* del barón Taylor (Galera Andreu, 1992: 160).

Nicolas Chapuy: crónica visual de Granada y la Alhambra en la Era Romántica

El francés Nicolas Chapuy (1790-1858), conocido principalmente por sus litografías de vistas arquitectónicas y temas históricos, alcanzó una notable fama gracias a su dominio en la representación de paisajes. Este destacado dibujante e ilustrador, con un enfoque que ya anticipaba un tono realista, colaboró en importantes obras como *Voyage en Orient* de Laborde y Bussiere, y en *Voyages Pittoresque de l'Ancienne France* de Nodier, Taylor y Bayeux. La trayectoria de Chapuy revela un artista profundamente habituado a capturar paisajes directamente del natural, consolidando su reputación como uno de los grandes cronistas visuales de su tiempo. Su influencia en el paisaje local, particularmente tras las obras de Laborde y las estampas de Roberts, fue tan significativa que muchos talleres locales reprodujeron y reinterpretaron sus composiciones en numerosas ocasiones. En lo que respecta a Granada, Chapuy tuvo una intervención destacada en *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra* de Girault de Prangey (Fernández Lacomba, 2019: 108).

La técnica elaborada y la precisión de Chapuy fueron factores determinantes para que sus imágenes fueran ampliamente aceptadas y apreciadas por la población local. Estas obras no fueron valoradas únicamente por su calidad artística, sino que llegaron a ser símbolos de identidad para los habitantes, quienes encontraron en ellas una representación fiel de su entorno y su cultura. Esta identificación contribuyó a la total aceptación del género paisajístico en Andalucía, como novedad artística, y, del mimo modo, como disciplina capaz de evolucionar y generar nuevas aportaciones pictóricas. Entre las obras más destacadas de Nicolas Chapuy se encuentra la estampa *Vista de Granada desde el Albaicín* (Fig. 102), una litografía realizada por Cuvillier y figuras de Bayot entre 1832 y 1833, tomada del natural por Chapuy desde el Sacromonte granadino. Esta escena, captada desde un punto de vista elevado, ofrece una impresionante vista panorámica que abarca los lienzos de muralla en penumbra en primer plano, los cuales descienden por los desniveles montañosos, en consonancia con la tradición de los artistas viajeros románticos.

El ángulo de visión elegido por Chapuy revela una información paisajística invaluable, destacando un grupo de figuras situadas a la izquierda de la composición, donde aparece un artista protegido por un parasol, rodeado de curiosos y posibles familiares. En el primer término, frente al Albaicín, se observan las iglesias parroquiales y la cerca que circunda este barrio emblemático. En el fondo, emerge majestuosa la Alhambra con su icónica Torre de la Vela, mientras que a la derecha de la composición se distingue la cabecera de la Catedral. Esta disposición compositiva ofrece una visión integral y detallada de la pintoresca ciudad, enmarcada por el inconfundible perfil de Sierra Nevada, un elemento indispensable en numerosas composiciones panorámicas y vistas generales de Granada (Fernández Lacomba, 2019: 110).

La escena representada es un testimonio convincente de las labores de los artistas en el momento de captar el paisaje directamente del natural, y refleja, además, el meticuloso método seguido por los dibujantes viajeros de la época. Equipados con todos los elementos necesarios, incluido el parasol, estos artistas enfrentaban los desafíos lumínicos del entorno, anticipando lo que más tarde se convertiría en la práctica del paisaje *plein-air*. En este contexto, la composición de Chapuy no solo confirma la consideración del lugar como pintoresco —es decir, digno de ser pintado—sino que también certifica la adopción de un método de trabajo directo sobre los motivos *in situ*, característico de la Granada de aquella época.

Esta litografía, que data de la década de 1830, contribuye significativamente a consolidar la reputación de Granada como una ciudad romántica, con un pasado fastuoso, y rodeada de paisajes de una riqueza y esplendor inigualables. La creación de álbumes, como el que contiene esta obra, compuestos por imágenes que fueron ampliamente difundidas por toda Europa, respondió a la creciente fama de la ciudad y ayudó a proyectar su imagen romántica y singular. Granada, como capital por excelencia del arte hispano-morisco, gozó de una popularidad sin precedentes en la época. Además, la entonces innovadora y versátil técnica de la litografía, que ofrecía una gama ampliada de matices, se adaptaba perfectamente a la representación de estos paisajes. En algunos casos, como en esta estampa, las imágenes eran posteriormente iluminadas con color, lo que aumentaba aún más su credibilidad y realismo en la representación de los lugares destacados. Nicolas Chapuy, colaborador de Girault de Prangey, ejerció tanto de dibujante como de litógrafo en su servicio. Las estampas aquí comentadas

complementan otras dedicadas también a Granada e incluidas en *L'Espagne. Andalousie* de 1844 (Fernández Lacomba, 2019: 111-112).

La representación de Sierra Nevada en el fondo, con los picos del Veleta y el del Caballo cubiertos de nieve, es un ejemplo destacado de esta técnica. La nieve, trabajada con delicados toques de blanco, contrasta con las zonas más oscuras de la montaña, creando un efecto de relieve que hace que las cumbres parezcan emerger con fuerza del paisaje. Este tratamiento de la luz no solo enfatiza la grandiosidad de Sierra Nevada, sino que establece también una conexión visual y simbólica entre los tres elementos fundamentales de la composición: el pintor, la ciudad y la montaña. La interacción entre estos elementos refuerza la narrativa visual de la obra, subrayando la relación íntima entre el hombre, su entorno construido y la naturaleza imponente que lo rodea.

Los hermanos Adolphe y Émile Rouargue

Los grabados *Grande Place a Grenade* (1852) y *Galera arrivant à une auberge de la Sierra Nevada* (1861), realizados por los hermanos Adolphe y Émile Rouargue, son ejemplos destacados de la prolífica producción artística de estos dos grabadores franceses del siglo XIX. Adolphe (1810-1870), conocido por su talento como pintor, grabador y litógrafo, y su hermano Émile (1795-1865), especializado en el grabado y el diseño, dedicaron una parte significativa de su obra a representar monumentos y paisajes de Granada y la Sierra Nevada. A través de sus grabados, contribuyeron al arte gráfico de la época, y ayudaron a consolidar la imagen romántica de estos lugares en el imaginario colectivo europeo.

El grabado *Grande Place a Grenade* (Fig. 103) captura una vista del curso del río Darro a su paso por Puerta Real, antes de ser embovedado, con la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias destacándose sobre el horizonte de la Sierra Nevada. Esta obra de Adolphe Rouargue se caracteriza por su meticulosa atención al detalle y su habilidad para capturar la esencia romántica del paisaje urbano de Granada. La composición equilibrada y el manejo cuidadoso de la perspectiva guían la mirada del espectador hacia la iglesia y las montañas, creando un contraste entre la arquitectura urbana y la naturaleza imponente. Este contraste es un tema recurrente en la obra de los Rouargue, quienes, con su trabajo, lograron capturar la majestuosidad de Granada como un espacio donde se entrelazan lo humano y lo natural.

Por otro lado, *Galera arrivant à une auberge de la Sierra Nevada* presenta una escena rural en la Sierra Nevada, donde una galera, o carreta tirada por caballos, llega a la Venta del Baul, una posada en las montañas. El paisaje montañoso domina el fondo de la escena, mientras en primer plano se observan diversas figuras realizando actividades cotidianas. Esta obra, en particular, resalta la vida en las montañas andaluzas, subrayando el aislamiento y la dureza del paisaje, pero también la vitalidad que emerge en estos entornos. La precisión en la representación de las texturas y los detalles, desde la vestimenta hasta los medios de transporte, refleja la maestría técnica de Émile Rouargue en el arte del grabado.

Ambos grabados destacan por su calidad artística, a la vez que por su valor como documentos históricos que capturan la esencia del paisaje y la vida en Granada y la Sierra Nevada durante el siglo XIX. Los Rouargue, con su obra, documentaron la realidad visual de estos

lugares, y contribuyeron también a difundir la fascinación por Granada y la Sierra Nevada en Europa, alimentando la imagen romántica de estos sitios en el siglo XIX.

En este sentido, la obra de los hermanos Rouargue es fundamental para comprender cómo el arte del grabado y la litografía se utilizaron como medios de expresión artística, y además como herramientas para la difusión de una cierta imagen cultural de lugares tan emblemáticos como Granada y la Sierra Nevada. Su trabajo ilustra el entrelazamiento entre la representación artística y la construcción del imaginario romántico, convirtiéndose en una fuente invaluable para el estudio del paisaje y la cultura visual de la época.

La grandeza de lo sublime de Gustave Doré

El interés por el tipismo humano, junto con la iconografía de la ruina y los contrastes lumínicos, define de manera crucial la etapa final del siglo XIX, y se refleja con maestría en la obra de Gustave Doré (1832-1883). Este célebre artista, oriundo de Estrasburgo, contribuyó de manera notable a la construcción de la imagen romántica de la Alhambra, creando una galería «bizarra» de bandoleros, gitanos y manolas que habitan los patios y las estancias de los palacios nazaríes. En estas composiciones, la arquitectura musulmana de la Alhambra aparece relegada a un papel de simple telón de fondo, utilizado más como un recurso escenográfico, similar a lo que posteriormente popularizarían los fotógrafos retratistas en pleno auge del decadentismo de fin de siglo. Es interesante destacar que Doré recurría frecuentemente a la fotografía como base, a la cual añadía variaciones de ambientación o incorporaba otras imágenes grabadas. Este método le permitía desarrollar un enfoque dicotómico en la creación de sus grabados, lo que a menudo implicaba delegar parte de la composición final en otros artistas. Los grabados de Doré que se mencionan forman parte del extenso proyecto del *Viaje por España* del barón de Davillier. Este noble francés, un entusiasta de España, invitó a Doré en 1861 a recorrer la península Ibérica de norte a sur. Gustave Doré ya había tenido un primer contacto con España en 1855, durante una visita a los Pirineos en compañía de Théophile Gautier y P. Dalloz, lo que despertó en él un profundo interés por explorar el resto del país, considerado entonces un destino icónico del romanticismo europeo (Galera Andreu, 1992: 172).

Doré es conocido por sus representaciones del Cervino, especialmente en dos litografías de 1865 que capturan la primera ascensión a la montaña, marcada por una trágica caída. Aunque había visitado los Alpes previamente, se sugiere que la noticia de esta tragedia lo motivó a plasmar la dualidad de la montaña, resaltando tanto su grandeza como su peligro. Sus grabados, que representan la llegada a la cima y la caída de cuatro escaladores, destacan por su realismo y precisión, fruto de una rigurosa documentación. Estas obras generaron un gran impacto, especialmente entre los allegados a las víctimas, por la intensidad y verosimilitud con que se retrata el dramático evento (Martínez de Pisón, 2017: 157).

Según narra el propio barón en el prólogo de su obra, Doré expresó «su deseo de ver España». Entre 1861 y 1862, ambos personajes emprendieron este ambicioso proyecto, que resultó en una gran cantidad de dibujos y bocetos. Los trabajos comenzaron a publicarse tras su regreso a París en la revista *Le Tour du Monde (Nouveau Journal de Voyages)* entre 1862 y 1873. Esta colaboración se plasmó en más de trescientos nueve grabados, que acompañaron las entregas del viaje, proporcionando a los lectores una visión visualmente rica de los paisajes, la

arquitectura y las costumbres de España. Un año después de finalizada esta publicación seriada, en 1874, se editó el libro *L'Espagne*, basado en este material, aunque se suprimieron algunos grabados en la edición final. Durante el fervor que siguió a su regreso a Francia, Doré también ilustró el volumen *L'Espagne* de Godard[24] (Galera Andreu, 1992: 172).

L'Espagne, publicado en 1874 por Charles Davillier con ilustraciones de Gustave Doré, es el resultado de este viaje monumental. La obra había sido publicada previamente en entregas en la revista *Le Tour du Monde* entre 1862 y 1873 antes de consolidarse en un volumen completo bajo el título *Voyage en Espagne par Gustave Doré et le Baron Ch. Davillier*. Los grabados de Doré, en este contexto, representan una España que estaba desapareciendo y su obra en la Alhambra, en particular, evoca la última fase romántica de este emblemático lugar. Posteriormente, la estereotipación de estas escenas y la desaparición gradual de las ambientaciones folclóricas marcaron un agotamiento de las estampas que los grandes dibujantes de 1830 habían forjado, dando forma al mito romántico de España (Galera Andreu, 1992: 175).

Jean Charles Davillier (1823-1883) fue un erudito y viajero apasionado, cuya obra sobre temas españoles fue especialmente influyente. Sus libros sobre España, como se ha señalado, fueron «una revelación en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX». Fue Doré quien motivó a Davillier a emprender este viaje por España, un país que el barón ya conocía bien, con la intención de «reflejar, inventariar una España que va a desaparecer». Esta misión, impulsada por «la angustia romántica y la extraordinaria prisa nostálgica», culminó en la publicación de *L'Espagne* en 1874, un libro que fue rápidamente traducido al inglés, consolidando su éxito. Durante el viaje, que comenzó en la frontera de Perpiñán, visitaron la costa levantina antes de llegar a Granada. Esta ciudad cautivó profundamente a ambos viajeros, y Doré dejó constancia en sus obras de los aspectos más emblemáticos de Granada, así como de «el Mont-Blanc de Andalucía» en la Sierra Nevada, complementado con una exploración por La Alpujarra. Estas excursiones constituyeron una contribución significativa a la importancia histórica y simbólica de la Sierra Nevada, la eterna centinela que se eleva sobre Granada (Viñes Millet, 1982: 186-197; Titos Martínez, 1997: 211).

El recorrido, que los llevó de Perpiñán a Granada a través de diversas ciudades, les permitió explorar la vida urbana y monumentalidad de Granada en profundidad. Les impactaron tanto el paisaje como los aspectos más crudos de la vida cotidiana: la abundancia de mendigos, la vida de los gitanos, los aguadores con sus rústicos utensilios, las mujeres que aún usaban mantilla y las legiones de moscas que resultaban imposibles de ahuyentar. Los atardeceres en la carrera de las Angustias y el paseo del Genil dejaron una profunda impresión en los visitantes franceses, quienes afirmaron que «no existe en el mundo entero un paseo desde donde pueda gozarse de un espectáculo semejante» (Titos Martínez, 1997: 212).

Uno de los puntos culminantes del viaje fue la excursión a la Sierra Nevada, especialmente la ascensión al picacho del Veleta, «el Mont-Blanc de Andalucía». El trayecto no era fácil; pocos turistas se aventuraban a estas cumbres, y no existían guías profesionales debido a la baja demanda. Sin embargo, Doré y Davillier decidieron contactar con Ramírez, un gitano

[24] Goddard, L. (1860). *L'Espagne: Moeurs, paysages, histoire et monuments*. Recuperado el 28 de marzo de 2023, de https://archive.org/details/lespagneorndeq00goda/page/n5/mode/1up

experimentado en los caminos de la montaña, quien los guio al Veleta y al Mulhacén, las cumbres más altas de la Península Ibérica. Durante la ascensión, recorrieron el valle de Güéjar y el valle de Monachil, contemplando cómo Granada y sus colinas desaparecían en la niebla matutina. En el Panderón, detuvieron su marcha para admirar una sublime puesta de sol sobre la Serranía de Ronda antes de retirarse a dormir en una cabaña utilizada por pastores y neveros (Titos Martínez y Viñes Millet, 1992: 194-195).

Ansiosos por llegar al Picacho, reanudaron la marcha antes del amanecer y alcanzaron la meseta más alta accesible del picacho de la Veleta justo cuando el sol se alzaba tras el Mulhacén: «Por fin se elevó, radiante, por encima de las nieves eternas, y bañó con su luz el inmenso paisaje que se extendía ante nuestros ojos» (Titos Martínez y Viñes Millet, 1992: 198). Se explicó a Davillier que el Picacho debía su nombre a un centinela o veleta que antiguamente se estableció en lo alto de la montaña, en una atalaya cuyas ruinas aún perduran. Doré capturó un espléndido dibujo del Panderón, aunque no inmortalizó la salida del sol por el Mulhacén, que tanto impresionó a Davillier. Después de esta experiencia, los viajeros prepararon su incursión en La Alpujarra, donde Ramírez les recomendó a Manuel Rojas, apodado Jigochumbo, como guía para la travesía por «la parte más salvaje de España» hasta Almería (Titos Martínez y Viñes Millet, 1992, 1992: 198-199).

Durante el recorrido por La Alpujarra, visitaron la Venta de los Mosquitos, Dúrcal, el puente de Tablate, Lanjarón, Órgiva y finalmente el barranco de Poqueira, que Doré describió como «uno de los más espantosos que la imaginación pueda soñar». Aquí, Doré realizó uno de sus grabados más icónicos, mientras observaba cómo las nubes tormentosas se cernían sobre el abismo. La naturaleza se volvía cada vez más agreste a medida que se acercaban a Ugíjar, antigua capital de La Alpujarra, antes de abandonar la región, llevándose consigo recuerdos imborrables de sus paisajes y montañas. Aunque el viaje a La Alpujarra ocupa un espacio menor en el libro de Davillier, dos de los dibujos de Doré —el barranco de Poqueira y el mendigo centenario de Berja— destacan por su profundidad y calidad artística. Continuaron su viaje por Andalucía, La Mancha, Extremadura, Toledo, y otras regiones, dejando como testimonio un libro extraordinario que documenta este formidable recorrido (Titos Martínez y Viñes Millet, 1992: 217).

Los grabados sobre Sierra Nevada de la obra *L'Espagne*

En la monumental obra *L'Espagne* de Charles Davillier, ilustrada por Gustave Doré, se incluyen un total de trescientos nueve grabados en madera, que acompañan de manera magistral las descripciones detalladas de los numerosos lugares y escenas de España que ambos autores visitaron durante su extenso viaje por la península. Estos grabados no solo sirven como ilustraciones, sino que también actúan como una ventana visual a la España del siglo XIX, capturada con una precisión y un dinamismo que transportan al lector a los paisajes y escenarios descritos. La habilidad de Doré para captar tanto el detalle como la atmósfera en sus composiciones es evidente a lo largo de toda la obra, utilizando un fuerte contraste de luces y sombras que da vida a las texturas y profundidades de los paisajes y edificaciones.

En el contexto sobre Sierra Nevada, uno de los ejemplos más impresionantes de esta maestría artística se encuentra en el grabado titulado *Torres Bermejas et le Généralife* (Fig. 104). En esta obra, Doré presenta una vista imponente de las Torres Bermejas en la Alhambra de

Granada, con Sierra Nevada al fondo. Este grabado es un excelente ejemplo del estilo romántico característico de Doré, donde se emplea un fuerte contraste entre luces y sombras para resaltar la monumentalidad de las torres y el paisaje circundante. Las piedras de la fortaleza se representan con una textura detallada, mientras que las sombras proyectadas por la arquitectura contribuyen a una sensación de solidez y antigüedad, subrayando el carácter imponente de la fortaleza. Aunque la Sierra Nevada no es el elemento central del grabado, su presencia es crucial en la composición. Doré sitúa las montañas en un segundo plano, pero de tal manera que se sienten como un majestuoso y sereno telón de fondo que contrasta con la rigidez de la arquitectura humana. Las montañas, representadas con líneas suaves y onduladas, parecen emerger de la neblina, lo que añade una atmósfera etérea y casi sobrenatural al paisaje. Este contraste entre la solidez de las torres y la suavidad de las montañas resalta la relación entre la naturaleza y la obra humana, una interacción frecuente en las obras de Doré. Además, el enfoque en la Sierra Nevada subraya la vastedad y el aislamiento de la fortaleza, sugiriendo que, a pesar de la grandeza de la arquitectura, es la naturaleza circundante la que realmente domina el paisaje. Esta técnica es típica del romanticismo, donde la naturaleza se presenta como una fuerza sublime, a menudo más poderosa y eterna que las creaciones humanas.

Otro grabado destacado es *Les Bords du Darro* (Fig. 105), que ofrece una vista evocadora del río Darro en Granada, con las cumbres de la Sierra Nevada al fondo. Este grabado ejemplifica el estilo romántico y la maestría artística de Doré, pero es importante señalar que la escena representada es una recreación imaginaria, ya que no corresponde con la realidad geográfica y topográfica del lugar. Esta libertad artística permite a Doré enfatizar elementos que realzan la atmósfera romántica, en particular la imponente presencia de la montaña. Desde un punto de vista artístico, el grabado destaca por su meticulosa atención al detalle tanto en la arquitectura como en el paisaje natural. En primer plano, el río Darro serpentea a través de la escena, flanqueado por edificios antiguos que parecen integrarse armónicamente en el paisaje rocoso. El puente que cruza el río se convierte en un punto focal, guiando la mirada del espectador hacia el fondo, donde las montañas de la Sierra Nevada se alzan majestuosamente. Esta disposición, aunque imaginaria, refuerza la sensación de que la naturaleza domina el paisaje, sobrepasando la escala de las creaciones humanas. Doré emplea el contraste entre las densas estructuras urbanas y la vasta inmensidad de la Sierra Nevada para enfatizar la relación entre la intervención humana y la naturaleza. Las montañas, dibujadas con líneas suaves que parecen emerger de la bruma, aportan una atmósfera de serenidad y eternidad, contrarrestando la actividad transitoria de la vida urbana en primer plano. El manejo del claroscuro es particularmente notable, creando una separación dramática entre la arquitectura iluminada y las sombras profundas que definen el relieve del paisaje. Este uso del contraste añade dramatismo a la escena, y realza también la textura y la solidez tanto de las rocas como de los edificios. Aunque la vista presentada en *Les Bords du Darro* es una construcción imaginaria, esta licencia artística permite a Doré capturar y acentuar la majestuosa presencia de la Sierra Nevada. Al hacerlo, refuerza el sentimiento romántico de la naturaleza como una fuerza sublime y omnipresente que domina, y a veces supera, las creaciones del hombre. Este enfoque refleja la filosofía romántica de la época, que valoraba la naturaleza como un poder inmenso y eterno, en constante diálogo con la obra humana.

En el grabado *Le Panderón, dans la Sierra Nevada* (Fig. 106), Doré ofrece una representación majestuosa y evocadora de la Sierra Nevada vista desde el Panderón,

destacando su estilo característico centrado en la magnificencia y el poder de la naturaleza. Artísticamente, el grabado sobresale por su uso dramático del claroscuro, donde las sombras profundas de las rocas en primer plano contrastan con la brillantez de las cumbres nevadas en el fondo. Esta técnica añade dramatismo a la escena, y subraya, además, la inmensidad y la aspereza del paisaje montañoso. En particular, la forma del pico representado en el fondo recuerda a la Alcazaba, uno de los picos más emblemáticos de la Sierra Nevada, lo que añade una capa adicional de autenticidad y simbolismo a la obra. En el primer plano, se observan figuras diminutas sobre una roca en medio de un terreno escarpado y accidentado. Estas figuras humanas, casi insignificantes en comparación con la vasta extensión de la montaña, refuerzan el tema romántico de la insignificancia del ser humano frente a la naturaleza poderosa. Doré logra transmitir la sensación de soledad y la lucha contra los elementos naturales que caracteriza a las expediciones en regiones tan inhóspitas. Además, el grabado sugiere el recorrido del camino de la Vereda de la Estrella, un sendero histórico que atraviesa algunos de los paisajes más espectaculares de la Sierra Nevada. Aunque Doré toma libertades artísticas en su representación, la inclusión de elementos como la Vereda de la Estrella añade un toque de realismo y conecta la escena con la geografía real del lugar. Las montañas al fondo, con sus picos nevados que dominan la composición, están delineadas con líneas suaves pero firmes, capturando la textura de la nieve y el hielo. El cielo, cargado de nubes, añade un tono melancólico y dramático, sugiriendo tanto la belleza como la hostilidad del entorno. La elección de Doré de hacer de las montañas el elemento central de la composición subraya su interés por la naturaleza como una fuerza sublime, un tema recurrente en su obra. En este grabado, la Sierra Nevada no es solo un telón de fondo, sino el verdadero protagonista. La montaña se presenta como un lugar de misterio y reverencia, donde los elementos naturales se imponen sobre la presencia humana, destacando la naturaleza como una entidad poderosa e inmutable. Esta obra refleja la filosofía romántica de la época, que veía en las montañas un desafío físico, así como un símbolo de lo sublime e inalcanzable.

Le Barranco de Poqueira, dans les Alpujarras (Fig. 107), representa de manera dramática y evocadora el paisaje escarpado y agreste del barranco de Poqueira, ubicado en la región de las Alpujarras, al pie de la Sierra Nevada. Esta obra es un ejemplo perfecto del enfoque romántico de Doré, donde la naturaleza se muestra como una fuerza imponente y, a veces, aterradora. Desde un punto de vista artístico, el grabado destaca por su uso magistral del claroscuro para crear un ambiente de misterio y solemnidad. Las sombras profundas dominan la escena, particularmente en las paredes rocosas del barranco, que parecen cerrar el espacio en torno a las diminutas figuras humanas que caminan por el sendero. Estas figuras son casi insignificantes en comparación con la magnitud del paisaje que las rodea, enfatizando una vez más el tema romántico de la pequeñez del ser humano frente a la naturaleza. El barranco, con sus formaciones rocosas abruptas y su estrechez, transmite una sensación de claustrofobia y peligro, acentuada por el cielo cargado de nubes que se cierne sobre la escena, bloqueando la luz y sumiendo el paisaje en una penumbra inquietante. Este uso del cielo tormentoso y del terreno escarpado sirve para intensificar la atmósfera dramática que es característica en muchas de las obras de Doré. Aunque los principales picos de Sierra Nevada no son visibles en este grabado, su presencia es implícita en la forma en que el paisaje de las Alpujarras se muestra como una extensión de sus estribaciones. El barranco de Poqueira, situado en esta región, es un lugar donde se percibe la influencia de la gran cordillera en el terreno circundante, que es igualmente desafiante y majestuoso. El enfoque en el barranco, con sus paredes casi infranqueables, podría

interpretarse como una metáfora visual de la Sierra Nevada misma, cuya inmensidad y dureza son igualmente intimidantes. Doré, a través de este grabado, no solo captura la belleza salvaje del barranco, sino que evoca también la presencia omnipresente de la Sierra Nevada, que influye en el carácter del paisaje y las emociones que este suscita en el espectador. La técnica de Doré, junto con la profundidad emocional que infunde en sus composiciones, logra transportar al observador a un lugar donde la naturaleza domina y define la experiencia humana.

La distribución de los grabados a lo largo de *L'Espagne* sigue un patrón que enriquece y complementa las descripciones literarias de Davillier, proporcionando una experiencia inmersiva tanto visual como narrativa. Cada grabado ilustra una escena específica, y añade también una capa de interpretación artística que potencia el relato, convirtiendo la obra en un testimonio visual y textual de la España del siglo XIX. En conjunto, estos grabados de Gustave Doré acompañan el texto de Davillier y lo elevan, ofreciendo al lector una visión profunda y multifacética de los paisajes y culturas que definen a España. Doré, con su habilidad incomparable para capturar tanto el detalle físico como la atmósfera emocional de una escena, consigue que estos grabados sean mucho más que simples ilustraciones; son ventanas que permiten a los lectores experimentar la España romántica en todo su esplendor, con la Sierra Nevada y otros paisajes emblemáticos como testigos silenciosos de una era pasada. La obra *L'Espagne* es, por tanto, no solo un libro de viajes, sino una colaboración artística que fusiona literatura y arte visual para crear una obra que sigue siendo relevante y evocadora, siglos después de su publicación.

Granada y Sierra Nevada a vista de pájaro: la obra pionera de Alfred Guesdon

Alfred Guesdon, destacado artista francés del siglo XIX es ampliamente reconocido por sus detalladas vistas «a vuelo de pájaro» de diversas ciudades españolas. Su obra se sitúa en el contexto de los artículos y litografías que publicó en *L'Illustration* entre 1853 y 1854, así como en su influyente colección *L'Espagne à vol d'oiseau*, publicada en 1853. Esta colección, compuesta por veinticuatro litografías, ofrece una representación precisa y realista de diversas ciudades de España, capturando su fisonomía urbana con un rigor técnico inigualable. Las litografías de Guesdon han sido objeto de amplio reconocimiento y han sido expuestas en eventos clave como la exposición «Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX», organizada por la Biblioteca Nacional, lo que ha consolidado su posición como una figura crucial en la iconografía urbana del siglo XIX (Hervás León, 2017: 76).

El estudio realizado por Miguel Hervás León analiza en profundidad la relación entre Guesdon y el fotógrafo Charles Clifford, explorando la hipótesis de Gerardo Kurtz de que las vistas de Guesdon podrían haber sido basadas en fotografías aéreas tomadas desde un globo aerostático. Aunque esta teoría ha sido mayormente refutada, el debate sobre la técnica utilizada por Guesdon sigue siendo relevante. Hervás León (2017: 76) sugiere que las litografías de Guesdon probablemente se originaron a partir de un meticuloso trabajo basado en planos geométricos y una perspectiva elevada, lo que permitió al artista alcanzar un realismo sorprendente sin recurrir a técnicas aeronáuticas. Este enfoque demuestra un dominio técnico

que fusiona la habilidad artística con una metodología casi científica, integrando la precisión arquitectónica con una visión aérea innovadora.

La formación de Guesdon en arquitectura en París fue fundamental en el desarrollo de su innovador método de representación urbana. Utilizando planos geométricos precisos y elevando la línea del horizonte, Guesdon logró simular una perspectiva aérea sin necesidad de emplear un globo aerostático. Este método le permitió crear vistas extremadamente detalladas de ciudades como Madrid, Toledo y Sevilla, que no solo capturan la arquitectura, sino que también ofrecen una visión panorámica y coherente del entorno urbano, lo que refleja la estructura física de las ciudades, así como su dinámica social y cultural (Hervás León, 2017: 77).

Los dibujos originales de Guesdon, realizados con técnica mixta utilizando lápiz, acuarela y *gouache*, son un testimonio directo de su proceso artístico. Estos dibujos, que fueron expuestos en el Salón de 1859, presentan dimensiones similares a las de las litografías finales y ofrecen una valiosa información sobre las fechas y lugares de realización. En particular, el dibujo de Granada, fechado en 1853, se destaca como un ejemplo representativo de su obra en España. Aunque este dibujo no es discutido en profundidad en el estudio de Hervás León, se menciona que forma parte de un conjunto más amplio de obras realizadas por Guesdon durante su viaje por España, incluyendo vistas de otras ciudades andaluzas como Cádiz y Córdoba, también producidas en el mismo año (Hervás León, 2017: 84).

El recorrido de Guesdon por España, que se extendió entre 1852 y 1854, refleja un trabajo meticuloso y detallado, posiblemente respaldado por estudios preliminares basados en planos topográficos de las ciudades. Las fechas en las firmas de algunas de sus litografías indican que fueron realizadas entre 1854 y 1857, coincidiendo con la venta por entregas de la colección en Francia. Este proceso de producción prolongado y minucioso refleja el compromiso de Guesdon con la precisión, así como la complejidad técnica implicada en la creación de estas obras (Hervás León, 2017: 85).

En el contexto de las producciones artísticas francesas en Andalucía, la obra de Guesdon se distingue por su enfoque científico y positivista en la representación del paisaje urbano. Sus litografías, particularmente las incluidas en *L'Espagne à vol d'oiseau*, ofrecen una perspectiva única que combina precisión arquitectónica con una innovadora visión aérea. Estas imágenesno revelan únicamente detalles urbanísticos con gran exactitud, sino que además introducen un nuevo lenguaje visual en la iconografía de las ciudades españolas. Constituyen un hito en la documentación de cómo los avances de la Revolución Industrial comenzaron a transformar la estructura y la fisonomía de las grandes urbes españolas. Guesdon documenta con notable precisión las transformaciones económicas y sociales que impactaron profundamente en el urbanismo de las ciudades, capturando la modernidad emergente y los avances tecnológicos que la acompañaban (Fernández Lacomba, 2019: 121).

La propuesta de Guesdon es clara: registrar las ciudades con una objetividad científica y una visión integral. Su obra busca impactar al espectador con imágenes inéditas y técnicamente avanzadas, que documentan el urbanismo en transformación, y sugieren también una gestión pública eficiente en un contexto de cambio industrial y tecnológico. Guesdon se presenta como un visionario del siglo XIX, fascinado por las nuevas tecnologías como el ferrocarril, el telégrafo, la fotografía y la luz eléctrica, y utiliza estas herramientas para reimaginar el mundo urbano de su tiempo (Fernández Lacomba, 2019: 122).

Entre las obras más destacadas de Guesdon sobre Granada se encuentra *Granada y Sierra Nevada. Vista desde encima del Generalife* (Fig. 108), donde captura tanto la estructura arquitectónica de la ciudad como su relación con el entorno natural. Parte de su serie *L'Espagne à vol d'oiseau* (1853), esta litografía ofrece una perspectiva aérea desde la antigua plaza de toros del Triunfo hasta las cumbres de Sierra Nevada. La escena en primer plano, que muestra la plaza de toros llena de espectadores, refleja su habilidad para plasmar la dinámica social y cultural de la Granada del siglo XIX. Sierra Nevada, que domina el fondo, no actúa como un simple telón de fondo, sino como un elemento central que subraya la permanencia de la naturaleza frente a la vida urbana.

Guesdon, influido por los avances tecnológicos de su época, integra la modernización de la ciudad con la majestuosa presencia de las montañas, reflejando la coexistencia de lo urbano y lo natural. La gradación tonal y el tratamiento de la luz en su obra generan una atmósfera imponente, donde Sierra Nevada aparece cercana y lejana, tangible y etérea a la vez.

En conclusión, Guesdon destaca por su habilidad para integrar ciudad y paisaje en una composición armoniosa y precisa, redefiniendo la percepción de Granada en constante diálogo con su entorno. Como señala Fernández Lacomba (2019: 122), sus visiones aéreas ofrecieron una nueva manera de comprender las ciudades españolas, fusionando los avances de su tiempo con una profunda apreciación del paisaje y el urbanismo tradicionales. Esta obra es un hito en la iconografía urbana española, demostrando el impacto duradero de Guesdon en la representación de la ciudad y la naturaleza.

La montaña de E. T. Compton: una mirada a la Sierra Nevada y los Alpes

Edward Theodore Compton (1849-1921) fue un destacado artista y alpinista británico que desarrolló gran parte de su carrera en Alemania, donde se convirtió en un referente en la pintura de paisajes montañosos. Reconocido por sus impresionantes representaciones de picos y glaciares, la experiencia de Compton como montañista le permitió capturar con gran autenticidad la fuerza y majestuosidad de la alta montaña en sus obras (Martínez de Pisón, 2017: 122). A lo largo de su vida, realizó más de trescientos ascensos importantes, incluyendo veintisiete primeras ascensiones, lo que subraya su profundo conocimiento y pasión por el montañismo. Aunque en gran medida autodidacta, Compton se formó en varias escuelas de arte antes de emigrar a Alemania en 1867 para perfeccionar su educación artística. Durante su carrera, viajó extensamente por Europa, el norte de África y Sudamérica, inmortalizando en sus obras la grandeza de los paisajes alpinos y otros escenarios montañosos. Sus pinturas se distinguen por la meticulosa representación de las texturas y la atmósfera de las montañas, reflejando tanto su maestría técnica como su conexión íntima con la naturaleza.

Además de su obra pictórica, Compton fue un prolífico ilustrador de libros de montañismo, contribuyendo con sus ilustraciones a numerosas publicaciones clave de la época. Su influencia se extendió a generaciones de artistas, incluido su hijo, Edward Harrison Compton (1881-1960), quien continuó el legado paterno y también dejó un valioso *corpus* de obras sobre la cordillera. Entre sus creaciones más notables se encuentran cuadros que capturan la serenidad de los lagos, la imponente figura del Cervino, las escarpadas cumbres rocosas y las vertiginosas agujas de los Dolomitas, así como los dominios del hielo alpino. Una de sus obras

maestras es la representación del Kitzsteinhorn, en la que logra plasmar de manera excepcional las texturas, la atmósfera y la belleza inherente de la naturaleza alpina (Martínez de Pisón, 2017: 123). Compton falleció en 1921 en Feldafing, Alemania, dejando un legado perdurable en el arte del paisaje y en la documentación visual del montañismo en sus primeras etapas.

The Picturesque Mediterranean: Its Cities, Shores, and Islands, es una obra detallada que ofrece una rica exploración de las regiones mediterráneas a finales del siglo XIX. Publicado en 1890, este libro es un compendio de descripciones y grabados que capturan la esencia de las ciudades, las costas y las islas del Mediterráneo. El libro está ilustrado con grabados en madera realizados por una variedad de artistas destacados, incluyendo: J. MacWhirter, A. R. A., J. Fulleylove, R. I., J. O'Connor, R. I., W. Simpson, R. I., W. H. J. Boot, S. B. A. C. Wyllie y E. T. Compton. Estos artistas contribuyeron con diversas representaciones visuales que complementan el texto y ofrecen una visión romántica y detallada de la región. La obra está dividida en capítulos que cubren distintas áreas del Mediterráneo, desde España y el sur de Francia hasta las islas griegas y el Levante. Cada sección proporciona una mezcla de historia, cultura y descripción paisajística, creando una imagen completa de cada lugar. El texto refleja el espíritu del turismo incipiente de la época, cuando las clases adineradas europeas comenzaban a explorar estos destinos exóticos y pintorescos. A lo largo del libro, se enfatiza la belleza natural y la riqueza histórica de las regiones mediterráneas, lo que lo convierte en un testimonio del interés del siglo XIX por el exotismo y el romanticismo del viaje. El enfoque del libro en la combinación de imágenes y descripciones literarias hace que sea un recurso valioso para aquellos interesados en el arte, la geografía y la historia del Mediterráneo durante esta época.

La obra realizada por Compton pertenece al volumen 2 del *The picturesque Mediterranean*, presenta una vista titulada *Near Cabo Sagratifi: Sierra Nevada in distance* (Fig. 109), desde un punto de vista artístico, esta imagen destaca por la forma en que Compton combina la majestuosidad de Sierra Nevada con la fuerza dramática de la costa granadina. En el primer plano, el enfoque de la obra se centra en un mar agitado, con olas que parecen amenazar a los barcos varados cerca de la costa. La violencia del mar contrasta fuertemente con la serenidad imponente de las montañas al fondo. Aquí, Sierra Nevada se alza con un aire majestuoso, sus cumbres nevadas apenas visibles a través de la atmósfera brumosa que Compton ha capturado con gran maestría. Sierra Nevada, representada al fondo, se erige como un símbolo de permanencia y estabilidad en contraste con la inestabilidad del mar en primer plano. Las cumbres del Veleta y del Mulhacén se muestran distantes, delineadas con un uso sutil de la luz y la sombra que sugiere tanto la elevación como la grandiosidad de la cordillera.

Compton utiliza una paleta de grises para crear una atmósfera melancólica y dramática, donde las nubes densas se mezclan con las montañas, dotando a Sierra Nevada de una presencia casi etérea. La elección de tonos más oscuros en las montañas más cercanas al mar, en contraste con los picos iluminados de Sierra Nevada, refuerza la sensación de profundidad y distancia en la composición. Este juego de luces y sombras es característico del estilo de Compton, quien logra transmitir la atmósfera invernal y la grandiosidad de la montaña con una precisión casi fotográfica.

El equilibrio entre el mar en movimiento y las montañas tranquilas crea una tensión visual que invita al espectador a reflexionar sobre la dualidad entre la naturaleza cambiante y la estabilidad eterna de las montañas. Sierra Nevada, aunque distante, se convierte en el punto de

referencia que ancla la escena, ofreciendo un contraste entre la fuerza implacable del océano y la serenidad eterna de las cumbres nevadas.

Así, Compton ha logrado capturar la esencia de la costa granadina a la par que la majestuosa presencia de Sierra Nevada, representada con una precisión y sensibilidad que resalta su importancia dentro del paisaje. La obra es un testimonio de la habilidad de Compton para fusionar elementos contrastantes en una composición armónica, donde la montaña se erige como el elemento central que da sentido y profundidad a toda la escena.

Conclusiones

El análisis de las representaciones de Sierra Nevada durante el Romanticismo, a través de las obras de los viajeros y dibujantes extranjeros del siglo XIX, revela un cambio significativo en la percepción y valoración del paisaje montañoso. Desde una visión inicialmente marginal y temida, la montaña se transformó en un símbolo de lo sublime, lo exótico y lo grandioso, en sintonía con los ideales románticos que exaltaban la naturaleza como fuente de inspiración y reflejo del alma humana.

Cada artista estudiado ha reflejado una manera singular de mirar Sierra Nevada, contribuyendo con su visión y técnica a la construcción de un imaginario visual duradero. Washington Irving, aunque no era pintor, aportó una sensibilidad pictórica excepcional en sus descripciones literarias, transformando la montaña en un escenario simbólico de la historia y la naturaleza. Su visión melancólica y nostálgica de Granada y su entorno sigue siendo una referencia ineludible en la literatura de viajes.

T.H.S. Bucknall Estcourt plasmó en sus grabados una atmósfera de misterio y sublimidad, jugando con luces y sombras para capturar la fragilidad humana frente a la eternidad de la naturaleza. Sus composiciones destacan por la manera en que la Alhambra y Sierra Nevada dialogan visualmente, evocando la dualidad entre historia y paisaje.

Richard Ford, por su parte, adoptó un enfoque más documental, reflejando con gran precisión topográfica los paisajes de Sierra Nevada. Sus dibujos no solo capturan la belleza del entorno, sino también las transformaciones culturales y sociales de la región, dejando un valioso legado de interpretación visual del paisaje granadino.

David Roberts, con su maestría en la composición y su dominio de la luz, logró representar la monumentalidad de Sierra Nevada en armonía con la Alhambra, destacando su grandeza natural y su relevancia cultural. Sus acuarelas y grabados capturan una atmósfera romántica que conjuga la exactitud arquitectónica con una emotividad inconfundible.

John Frederick Lewis aportó un enfoque detallista y atmosférico, subrayando la relación entre la arquitectura nazarí y la majestuosidad de la montaña. Sus litografías revelan una visión en la que Sierra Nevada actúa como elemento de equilibrio y armonía dentro del conjunto paisajístico granadino.

George Vivian integró la grandiosidad de la montaña en sus composiciones urbanas, aportando una perspectiva en la que Sierra Nevada no es solo un telón de fondo, sino un elemento activo que realza la identidad visual de Granada. Su estilo combina la fidelidad topográfica con una sensibilidad pintoresca propia del Romanticismo británico.

Louisa Tenison, una de las pocas mujeres viajeras de la época, aportó una mirada perspicaz y evocadora de Sierra Nevada, combinando sus relatos con ilustraciones que resaltan la interacción entre el entorno natural y la vida cotidiana de la región. Su obra representa un testimonio valioso de la experiencia viajera femenina en el siglo XIX.

Philibert Joseph Girault de Prangey aportó un enfoque meticuloso y detallado a la representación de Sierra Nevada, combinando rigor arquitectónico con una sensibilidad artística que resaltaba la monumentalidad del paisaje. Sus litografías capturan la relación simbólica entre la arquitectura nazarí y la grandeza natural de la montaña, presentando una visión equilibrada entre lo documental y lo poético.

Nicolas Chapuy, a través de sus grabados, logró capturar la esencia romántica de Sierra Nevada, destacando la interacción entre la luz y la sombra para transmitir una sensación de inmensidad y misterio. Su obra se distingue por su capacidad para conjugar elementos arquitectónicos y paisajísticos en composiciones que evocan la nostalgia y el exotismo propio del Romanticismo.

Los hermanos Rouargue, con su técnica de grabado preciso y su habilidad para captar el detalle, contribuyeron significativamente a la difusión de la imagen de Sierra Nevada en Europa. Sus obras muestran una cuidadosa observación del paisaje, resaltando la interacción entre la ciudad de Granada y la majestuosidad de las montañas.

Gustave Doré, con su característico estilo dramático y su dominio del claroscuro, ofreció una interpretación poderosa de Sierra Nevada como un paisaje grandioso y sublime. Sus ilustraciones para la obra de Davillier transmiten una visión cargada de emoción y tensión visual, consolidando la imagen de la montaña como un espacio de contemplación y asombro.

Alfred Guesdon aportó una visión panorámica e innovadora de Granada y Sierra Nevada, destacándose por sus perspectivas aéreas que combinaban precisión topográfica con una sensibilidad estética refinada. Su obra proporciona una visión completa del paisaje urbano y natural, permitiendo al espectador comprender la magnitud y complejidad del entorno granadino.

Edward Theodore Compton, con su formación como alpinista y su dominio del paisaje montañoso, ofreció una interpretación singular de Sierra Nevada, resaltando la majestuosidad de sus cumbres y la serenidad de sus valles. Su obra, caracterizada por una meticulosa observación naturalista y una paleta cromática sutil, presenta la montaña como un espacio de contemplación y espiritualidad.

En definitiva, Sierra Nevada, tal como fue representada por estos artistas románticos, no solo se erige como un referente geográfico, sino como un símbolo de la búsqueda de lo sublime,

lo pintoresco y lo eterno. Su legado artístico perdura como un valioso patrimonio visual que sigue inspirando tanto a estudiosos como a creadores contemporáneos, reafirmando su lugar en la historia del arte paisajístico europeo.



Capítulo VII

La mirada extranjera de Sierra Nevada a través de la pintura: Siglo XIX y principios del XX

Al sur de las montañas: artistas extranjeros y su fascinación por Sierra Nevada

Introducción

La fascinación por los paisajes de Sierra Nevada y su entorno granadino ha trascendido fronteras y ha sido objeto de una rica interpretación artística desde principios del siglo XIX. Este fenómeno, vinculado al auge del romanticismo, atrajo a numerosos artistas extranjeros que encontraron en estas tierras una combinación única de majestuosidad natural, patrimonio histórico y riqueza cultural. En un momento en que Europa redescubría el poder evocador del paisaje, Sierra Nevada se erigió como un símbolo de lo sublime y lo pintoresco, elementos esenciales para el imaginario romántico. La convergencia de lo arquitectónico y lo natural, representada de manera icónica en las vistas de la Alhambra con las imponentes cumbres de Sierra Nevada al fondo, capturó la atención de pintores y acuarelistas que buscaron plasmar este singular entorno en sus obras.

Entre los primeros en abordar esta temática se encuentran figuras como David Roberts, quien, durante su viaje a España entre 1832 y 1833, inmortalizó paisajes y monumentos granadinos con una precisión que trasciende lo documental. Su representación de Sierra Nevada no solo subrayó la monumentalidad del entorno, sino que también estableció un paradigma para futuros artistas que explorarían la región. Roberts, junto a otros viajeros ingleses como Richard Ford y John Frederick Lewis, contribuyó a la difusión de la imagen de Granada y Sierra Nevada como un destino exótico y esencial en la formación cultural y artística de Europa. Su obra marca un punto de inflexión en la representación del paisaje español, combinando la fidelidad topográfica con una sensibilidad romántica que resonó profundamente en el gusto de la época.

Simultáneamente, una oleada de pintores alemanes, como Fritz Bamberger, Friedrich Eibner y Eduard Gerhardt, se sumó a la exploración artística de Sierra Nevada y la Alhambra. Influenciados por las corrientes orientalistas y el exotismo que España representaba en el contexto europeo, estos artistas integraron la monumentalidad del paisaje granadino con una estética que oscilaba entre el romanticismo y el realismo. Las obras de esta generación no solo contribuyeron a la valoración artística de Sierra Nevada, sino que también ofrecieron valiosos testimonios visuales de un entorno que comenzaba a transformarse con la llegada de la modernidad.

Un caso interesante dentro de este contexto es el de Samuel Colman, quien desafió la iconografía predominante al representar Sierra Nevada sin nieve, un enfoque poco común en una época dominada por la estética romántica, donde la majestuosidad de las cumbres nevadas solía ocupar un lugar central. Este tratamiento no solo refleja una observación particular del paisaje, sino también un intento de conectar con la diversidad climática y geográfica de la región.

Asimismo, los motivos orientalistas también desempeñaron un papel crucial en la percepción artística de Sierra Nevada. Pintores como Eugène Delacroix y Edmes Alfred Dehodencq integraron la cordillera como un telón de fondo en sus representaciones de Granada, vinculándola con la exotización de España como un «Oriente cercano». Estas obras conectaron la monumentalidad de la Sierra con narrativas históricas y culturales, creando composiciones que fusionaban lo europeo con lo exótico.

La atracción por Sierra Nevada no se limitó a la primera mitad del siglo XIX. Durante las décadas posteriores, artistas de diversas nacionalidades continuaron explorando su paisaje. Pintores como Franz-Seraph von Lenbach, Edmund Wodick y Ernst Koerner incorporaron nuevas técnicas y sensibilidades, enriqueciendo la narrativa visual de la región. A finales del siglo XIX y principios del XX, el paisaje de Sierra Nevada se consolidó como un motivo recurrente, capaz de inspirar tanto a quienes se aproximaban desde una perspectiva tradicional como a quienes buscaban innovar en términos estéticos y técnicos.

Otro aspecto destacable es la inclusión de las vistas desde la Vega granadina y dentro de la propia montaña, que ofrecieron perspectivas singulares del entorno. Estas aproximaciones permitieron a los artistas plasmar tanto la grandiosidad de Sierra Nevada desde la distancia como su belleza intrínseca en recorridos más cercanos. Obras que capturan este diálogo visual contribuyeron a enriquecer la comprensión de la interacción entre lo natural y lo humano en la región.

La obra de grandes maestros como John Singer Sargent también adquiere relevancia en este contexto. Sargent, durante su visita a Granada, se conectó con los mismos escenarios que Joaquín Sorolla representaría posteriormente, estableciendo un vínculo entre tradiciones pictóricas y una sensibilidad compartida hacia los paisajes de Sierra Nevada. La manera en que ambos artistas interpretaron estos paisajes evidencia la capacidad del entorno granadino para inspirar enfoques variados y profundamente personales.

La obra de estos artistas no solo documentó la majestuosidad de Sierra Nevada, sino que también exploró la relación entre naturaleza y arquitectura, identidad y exotismo. Cada pincelada, cada trazo, revelaba una visión personal que, en su conjunto, conformó un mosaico de interpretaciones donde lo sublime de la naturaleza se entrelazaba con el esplendor histórico de Granada. Este diálogo entre la monumentalidad de la Sierra y la riqueza arquitectónica de la Alhambra permitió a los artistas extranjeros reimaginar un paisaje que, aunque distante, lograba conectar con las aspiraciones y sensibilidades de sus públicos en Europa.

En este contexto, este capítulo explora la producción artística de una selección de artistas extranjeros que, entre 1830 y 1900, encontraron en Sierra Nevada y Granada una fuente inagotable de inspiración. A través del análisis de sus obras y sus contextos, se busca comprender cómo estas representaciones contribuyeron a la construcción de un imaginario romántico que trasciende el ámbito local, posicionando a Sierra Nevada como un referente universal del arte paisajístico.

David Roberts: la fusión entre arquitectura y naturaleza

El año 1833 marcó un punto crucial en el desarrollo del paisajismo en Andalucía, destacando especialmente el viaje de David Roberts por España. Durante este periodo, Roberts coincidió con otros viajeros ingleses como Richard Ford y John F. Lewis, quienes también exploraron ciudades como Sevilla y Granada (Fernández Lacomba, 2019: 744). El número de visitantes extranjeros en Andalucía fue en aumento durante la primera mitad del siglo XIX. Aunque tanto España como Andalucía ya eran conocidas en Europa como símbolos del espíritu español, la boda de Napoleón III con la granadina Eugenia de Montijo, en enero de 1853, intensificó el interés europeo por la cultura hispana y andaluza. Escritores y pintores de diversas nacionalidades comenzaron a considerar el viaje a España como esencial para su desarrollo profesional (Quesada, 1996: 106).

David Roberts es ampliamente reconocido por sus vistas paisajísticas y arquitectónicas de diversas ciudades, incluyendo Granada, realizadas durante su viaje a España entre 1832 y 1833. Sus obras, que abarcan dibujos, litografías, grabados y óleos, capturan de manera precisa y evocadora la esencia de la Granada de aquella época, constituyendo valiosos registros gráficos que preceden a la invención de la fotografía. Como pintor, Roberts demostró una maestría excepcional en técnicas como el óleo y la acuarela, destacando especialmente en su representación de Sierra Nevada como un imponente telón de fondo.

El estudio de Gámiz Gordo y García Ortega (2015) ofrece un análisis exhaustivo y pionero de las vistas de Córdoba realizadas por Roberts, subrayando su valor documental y la precisión de las representaciones en comparación con el estado actual de los lugares retratados. Este análisis revela que, aunque Roberts introducía ciertas modificaciones en sus obras para mejorar la composición o intensificar el impacto visual, sus vistas son en general bastante fieles a la realidad. Esta observación refuta la noción de que Roberts era meramente un «inventor de paisajes» o que su trabajo carecía de objetividad (Gámiz Gordo y García Ortega, 2015: 384).

Uno de los aspectos más notables del trabajo de Roberts es su capacidad para representar un mismo lugar bajo diferentes ambientaciones, utilizando magistralmente la iluminación, las profundidades y la evocación del pasado para crear escenas no solo visualmente atractivas, sino también ricas en vida y contexto histórico. Su experiencia como escenógrafo se manifiesta claramente en la destreza con la que maneja las composiciones y las escalas en sus representaciones. Esta habilidad le permitió incorporar variantes gráficas o añadir elementos puntuales, como espadañas, altares o molduras en edificios que originalmente no los tenían, todo ello con el objetivo de aumentar el interés visual de sus obras (Gámiz Gordo y García Ortega, 2015: 384).

El estudio de Gámiz Gordo y García Ortega (2015: 385) demuestra que, en las vistas de Córdoba, predomina lo real sobre lo fantástico, con David Roberts como el principal paisajista que documentó la ciudad en el siglo XIX, antes de la fotografía. Su legado gráfico, de gran valor artístico, resulta fundamental para comprender el patrimonio paisajístico y arquitectónico de Córdoba y otras ciudades, como Granada, donde prestó especial atención a la Alhambra y Sierra Nevada. Las obras de Roberts se caracterizan por su precisión y el equilibrio entre fidelidad documental y creatividad artística.

Un ejemplo destacado es su acuarela de la Alhambra y el Generalife con Sierra Nevada al fondo (Fig. 110), realizada en acuarela y gouache sobre papel ocre. La obra, notable por su precisión topográfica, se aleja de la idealización romántica, capturando una imagen auténtica del paisaje granadino. La elección del papel ocre y la técnica mixta permite a Roberts reflejar la luz y los detalles de la escena, evocando la calidez del amanecer o atardecer. La composición se equilibra con la inclusión de una iglesia en primer plano, probablemente inspirada en la iglesia de San Pedro y San Pablo.

El *gouache* resalta los detalles arquitectónicos y las cumbres nevadas, logrando un equilibrio de luz y sombra que aporta tridimensionalidad a la escena. Las cumbres están delineadas con exactitud, destacando la monumentalidad de Sierra Nevada en el contexto de Granada. El cuadriculado de la obra sugiere el interés de Roberts por mantener la precisión geométrica, técnica que refuerza la perspectiva en composiciones complejas. Las inscripciones en la parte superior, como «La Silla del Moro», enfatizan el carácter documental de la obra, orientando al espectador en una topografía tanto informativa como visualmente atractiva.

En el verano de 1836, David Roberts recibió un encargo destacado del marqués de Lansdowne para pintar un gran cuadro de la Alhambra destinado a su residencia en Bowood. Esta obra debía complementar las piezas de Clarkson Frederick Stanfield, un viejo amigo de Roberts, en la misma sala. Este óleo representaba el lienzo más grande que Roberts había pintado hasta entonces fuera del ámbito teatral, por el cual recibió 300 guineas, la mayor suma que había ganado hasta ese momento por una pintura de caballete. Aunque inició el trabajo en diciembre de 1836, sufrió retrasos en 1837 debido a sus compromisos con las litografías de *Picturesque Sketches in Spain Taken During the Years 1832 y 1833*, lo que le llevó a lamentar la demora impuesta a Lord Lansdowne. Finalmente, la obra *Fortaleza de la Alhambra en Granada* (1838) (Fig. 111), se exhibió en la Royal Academy, pero posteriormente fue trasladado a una escalera en Bowood, donde la luz cenital de una cúpula de cristal causó grietas en la pintura. En 1857, tras ser restaurado, el cuadro fue instalado en el centro de la gran escalera de Lansdowne House en Londres. Permaneció en la familia hasta 1930 y fue subastado en julio de 1990 en Londres, siendo adquirido por CajaGranada, ahora parte de la Colección CaixaBank (Quesada, 1996: 84; Matyjaszkiewicz, 2021: 248).

La obra de David Roberts captura una atmósfera de ensueño con una vista panorámica del palacio de la Alhambra y el Generalife desde el Albaicín. En el fondo, los picos nevados de Sierra Nevada enmarcan la Alhambra, bañada en una luz dorada que evoca una atmósfera nostálgica. Esta representación se alinea con la descripción de Washington Irving, quien veía la Alhambra como un símbolo del paraíso medieval bajo dominio musulmán, superior al resto de Europa cristiana. La sensación de un paraíso exótico y perdido se acentúa con las figuras vestidas a la moda española del siglo XIX que bailan en una terraza en primer plano. Es posible que Roberts se haya inspirado en las figuras de terracota que adquirió en Málaga para estas escenas. A la izquierda, la espadaña de una iglesia —una estructura imaginada— y una alta palmera guían la mirada del espectador hacia el fondo, subrayando la dualidad de Granada como una ciudad tanto exótica como católica. La pintura encarna perfectamente los conceptos románticos de esplendor pasado, pérdida y exotismo (Hopkins, 2021c: 211).

Sierra Nevada, con sus cumbres nevadas, desempeña un papel crucial en la composición, actuando como un telón de fondo que realza la grandeza de la Alhambra. Roberts representa

estas montañas como elemento geográfico, así como símbolo de eternidad y majestuosidad, lo cual resuena con los valores del arte romántico. Las montañas, pintadas en tonos fríos que contrastan con los colores cálidos del primer plano, contribuyen a un equilibrio cromático que refuerza la atmósfera poética y nostálgica de la escena. La integración de Sierra Nevada no añade únicamente profundidad al paisaje, sino que subraya también la interacción entre naturaleza y arquitectura, un tema central en la obra de Roberts.

David Roberts completó *The Fortress of the Alhambra, Granada* (Fig. 112), un boceto al óleo como pago a su enmarcador, Mr. Gritten, quien no solo fabricaba y vendía marcos, sino que también comerciaba con arte. Gritten adquirió varias obras de Roberts, como *El santuario* (1830) y *La iglesia de St. Sauveur de Caen* (1831), que luego pertenecieron a Lansdowne. Aunque en 1835 encargó dos obras más a Roberts, el pintor anotó en 1854 que nunca recibió pago, salvo por la primera venta en 1826 (Matyjaszkiewicz, 2021: 248).

En esta obra, la Alhambra se erige imponente en el centro de la composición, enmarcada por Sierra Nevada. Roberts utiliza una perspectiva elevada que permite una visión detallada, guiando la mirada desde las figuras en primer plano hacia las montañas del fondo, subrayando así la monumentalidad de la Alhambra en su entorno natural. El tratamiento de la luz y el color es magistral: el claro-oscuro ilumina la Alhambra, generando un contraste dramático con las sombras del paisaje. Los tonos cálidos de la Alhambra —ocres, rojos y marrones— contrastan con los fríos azules y blancos de Sierra Nevada, acentuando la atmósfera romántica de la obra. Este contraste cromático refuerza la dualidad entre la calidez del sur de España y la frialdad de las cumbres nevadas, simbolizando la tensión entre lo humano y lo natural, lo temporal y lo eterno. Las figuras humanas en primer plano aportan realismo y escala humana, mientras que la cuidadosa representación de vegetación y detalles arquitectónicos logra una fusión armoniosa entre naturaleza y arquitectura, destacando la habilidad de Roberts para captar la esencia estética y emocional de un lugar.

Las obras de David Roberts ejemplifican su habilidad para capturar la esencia de Granada, integrando la monumentalidad de la Alhambra con la majestuosidad de Sierra Nevada. Su uso del color, la luz y la composición, junto con su sensibilidad para representar la interacción entre naturaleza y arquitectura, consolidan estas piezas como fundamentales en la historia del arte paisajístico y la representación romántica de Granada. La acuarela, en particular, añade autenticidad y precisión, reflejando la versatilidad de Roberts como artista y su capacidad para alternar entre la evocación romántica y la representación fiel de la realidad.

La oleada de pintores alemanes

El libro *Spanien. Reiseland deutscher Maler 1830-1870* de Anja Gebauer (2000), publicado por Michael Imhof Verlag, examina la experiencia de los pintores alemanes que viajaron a España entre 1830 y 1870, explorando el modo en que la cultura y el paisaje español, percibidos como exóticos y misteriosos, influyeron en sus obras. Frente a Italia, España ofrecía a artistas como Fritz Bamberger, Friedrich Eibner y Eduard Gerhardt paisajes salvajes y desconocidos que inspiraron su producción artística, destacando el exotismo del paisaje granadino y de Sierra Nevada.

Gebauer (2000) analiza cómo estos pintores, influenciados por el orientalismo, representaron el sur de España como un «Oriente cercano» a través de monumentos como la Alhambra y Sierra Nevada, simbolizando la fusión de lo europeo con lo exótico. La autora también examina las dificultades del viaje —infraestructuras deficientes y tensiones políticas— que añadían una dimensión aventurera a su experiencia. A través de diarios y cartas, Gebauer contextualiza la producción artística en relación con las corrientes culturales y políticas de la época, revelando cómo estos artistas contribuyeron a la construcción de una imagen romántica de España en la cultura europea.

La *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* (Schack Galerie) de Múnich conserva una importante colección de óleos de pintores alemanes que visitaron España en el siglo XIX, procedente del legado del Conde Friedrich von Schack, hispanista y defensor del arte español. La colección incluye obras de Bamberger, conocido por su conexión con la naturaleza, y de Gerhardt y Seraph von Lenbach, quienes representaron Sierra Nevada como telón de fondo (Quesada, 1996: 106, 109).

Eduard Gerhardt (1813-1888)

Eduard Gerhardt fue un referente en la representación de la arquitectura española en el siglo XIX. Formado en Colonia en 1832 en arquitectura y litografía, aplicó estas técnicas en vistas urbanas, destacando sus obras sobre ciudades italianas como Verona (Quesada, 1996: 110). En 1837 se trasladó a Múnich, donde se dedicó principalmente a la pintura. Su carrera dio un giro decisivo en 1848, cuando Federico Guillermo IV de Prusia lo patrocinó para un viaje a España y Portugal, donde permaneció hasta 1850 (Morero-Torres Herrera, 2016: 323).

Durante su estancia en la península, Gerhardt se enfocó en la arquitectura islámica, especialmente en Granada, realizando acuarelas de la Alhambra y el Generalife, así como de otros monumentos emblemáticos como el Palacio de la Inquisición en Córdoba. Su obra capturó la esencia arquitectónica y paisajística de España con una precisión notable en el uso de la acuarela (Gebauer, 2000: 96). Colaboró con artistas como Friedrich Gärtner, con quien recorrió la costa mediterránea y estudió iglesias góticas en Barcelona antes de asentarse en Granada (Gebauer, 2000: 85-86).

A finales de la década de 1850, Gerhardt comenzó a realizar versiones al óleo de sus acuarelas, manteniendo coherencia en composición y colorido. Seis de estas obras se conservan en colecciones públicas, como la Schack-Galerie de Múnich, incluyendo temas recurrentes como la Puerta del Vino y el Generalife (Gebauer, 2000: 96). Su extenso viaje, financiado por la corona prusiana, subraya su profundo compromiso con la documentación visual del patrimonio español, una dedicación que fue apreciada por mecenas como Graf von Schack, consolidando su reputación en este ámbito (Quesada, 1996: 110; Morero-Torres Herrera, 2016: 323).

Entre sus obras más destacadas se encuentra *Das Generalife bei Granada* (1862) (Fig. 113), un óleo que representa el Palacio del Partal, el Generalife y la iglesia de Santa María de la Alhambra, con Sierra Nevada y el Veleta al fondo. Esta obra fue precedida por la acuarela *Blick auf die Alhambra vom Tocador de la Reina aus* (1848), en la que Gerhardt integró arquitectura y paisaje de manera evocadora y armoniosa, capturando la monumentalidad y serenidad del entorno granadino (Gebauer, 2000: 93).

Franz-Seraph von Lenbach (1836-1904)

Franz-Seraph von Lenbach, formado en la Academia de Múnich bajo Karl Piloty, fue un destacado pintor de la Schack Galerie. Entre 1858 y 1859 perfeccionó su técnica en Italia, y en 1862 comenzó su relación con el conde Schack, quien financió su viaje a España en 1867 para copiar obras de maestros como Tiziano, Velázquez y Murillo en el Museo del Prado, enriqueciendo su técnica y desarrollo artístico (Quesada, 1996: 109; Morero-Torres Herrera, 2016: 330).

El viaje a España, entre octubre de 1867 y junio de 1868, no fue motivado por el interés en la cultura española, sino por el encargo de Schack. Desde octubre de 1867 trabajó en el Prado con el respaldo de Juan de Madrazo y, junto a Ernst von Liphart, visitó Granada. Allí, inspirado por la Alhambra, creó *Die Alhambra in Granada* (1868) (Fig. 114), donde utiliza tonos cálidos y terrosos para la fortaleza en primer plano, en contraste con el frío telón de fondo de Sierra Nevada. La luz suave y etérea de las montañas refuerza la profundidad y serenidad de la escena, subrayando la monumentalidad de la Alhambra en armonía con el paisaje (Gebauer, 2000: 155-156).

A su regreso a Alemania, Lenbach se centró en el retrato, inmortalizando figuras como Otto von Bismarck y Richard Wagner. Sus copias del Prado fueron muy valoradas, cumpliendo con las expectativas de Schack y consolidando su carrera como uno de los grandes pintores de la época (Quesada, 1996: 109; Morero-Torres Herrera, 2016: 330).

Friedrich Eibner (1825-1877)

Friedrich Eibner, pintor alemán autodidacta, destacó por su precisión en vistas arquitectónicas, ganando reconocimiento temprano con obras como la del Ayuntamiento de Múnich. Entre 1860 y 1861, acompañó al príncipe ruso Alexander Mestchersky en un viaje por España, visitando ciudades como Madrid, Sevilla, Valencia y Granada. Durante este recorrido, realizó bocetos y acuarelas de edificios desde perspectivas inéditas, que aportaron una nueva visión de los monumentos españoles (Morero-Torres Herrera, 2016: 319). De regreso en Alemania, Eibner convirtió estos bocetos en grandes acuarelas, que comenzaron a exponerse en 1866; algunas fueron adquiridas por el príncipe y regaladas a la zarina Olga, reina de Württemberg (Gebauer, 2000: 110).

El itinerario, documentado por *El Clamor Público*, incluyó visitas a Monserrat, Madrid, Valencia, Toledo y Segovia, hasta llegar a Andalucía. En este viaje, Eibner consolidó su estilo romántico, caracterizado por un uso magistral del color y la idealización de paisajes y monumentos, logrando composiciones que fusionan monumentalidad y serenidad (Morero-Torres Herrera, 2016: 319).

Una de sus obras más representativas es *Vista desde el templo de San Nicolás* (c. 1850) (Fig. 115), donde retrata la Alhambra y Sierra Nevada. Las cumbres nevadas, fielmente representadas con un toque casi alpino, enmarcan la escena y subrayan la monumentalidad de la Alhambra, integrando arquitectura y paisaje de forma armónica. Esta fusión refleja el enfoque romántico de Eibner, en el que la grandeza de la naturaleza y la arquitectura coexisten de manera emocional y grandiosa.

Eibner continuó reutilizando sus estudios de España hasta su muerte en 1877, consolidándose como un talentoso pintor arquitectónico y destacando en acuarela. Su legado documenta de forma precisa y poética la arquitectura y paisajes europeos del siglo XIX, ofreciendo un testimonio visual de gran valor histórico y artístico (Morero-Torres Herrera, 2016: 319).

Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1812-1897)

El pintor paisajista alemán Heinrich Louis Theodor Gurlitt viajó a la península ibérica en 1867 con su hijo, tras abandonar sus planes de estudiar en Roma debido a los disturbios de Garibaldi. Su destino inicial era Portugal, donde, gracias a cartas de recomendación, vendió varias pinturas a la corte de Lisboa, lo que le permitió financiar su estancia. Durante su recorrido, realizó dibujos y pinturas de lugares como Sintra, el Castillo de Pena y el Monasterio de Buçaco, y capturó paisajes del norte de Portugal en Viana do Castelo, Braga y Oporto. A principios de 1868, se trasladó a España, visitando Sevilla, Cádiz, Algeciras, Gibraltar y, finalmente, Granada en mayo, donde completó vistas de la Alhambra, con especial atención a la vegetación circundante y sus frondosos olmos (Gebauer, 2000: 153-154).

En su obra *The Alhambra, Sierra Nevada province, Granada* (1868) (Morero-Torres Herrera, 2016: 76) (Fig. 116), Gurlitt ofrece una vista panorámica donde Sierra Nevada domina la composición, destacándose sobre la Alhambra. La cordillera, detallada con precisión, resalta picos como el Veleta, mientras las cumbres nevadas contrastan con los tonos cálidos del primer plano. Gurlitt maneja magistralmente luz y color, acentuando la pureza de las nieves eternas de Sierra Nevada y destacando la relación simbiótica entre la Alhambra y su entorno natural. Lejos de ser un simple fondo, la Sierra define el carácter del paisaje granadino, aportando una calma majestuosa que eleva la pintura a un nivel casi poético.

Edmund Wodick (1816-1886)

Edmund Wodick originario de Magdeburgo, estudió en la Academia de Düsseldorf bajo Wilhelm Schadow y Carl Sohn. En 1841 emprendió una gira de estudios por Europa, financiando su estancia en ciudades como París mediante la venta de copias de pinturas y diseños de abanicos. Tras un periodo en Suiza e Italia, en 1844 viajó al sur de Italia y España invitado por la familia Wedemeyer, cumpliendo su deseo de visitar Sevilla. Su recorrido lo llevó por la costa mediterránea y Andalucía, documentando sus visitas en cartas desde Málaga y Cádiz, y luego continuando hasta Madrid, donde conoció al pintor de la corte, Federico de Madrazo (Gebauer, 2000: 79-80).

En el *Spanienbuch* de Emil Adolph Roßmäßler (1854) aparece una litografía basada en un dibujo de Wodick de la meseta de Baza, con Sierra Nevada como fondo, que también figura en su obra *Granada* (1886) (Fig. 117), donde la Alhambra aparece esquemática sobre las cumbres nevadas. Wodick eligió el Albaicín como punto de vista, capturando la Alhambra y sus características torres (Gebauer, 2000: 81).

En primer plano de *Granada* (1886), Wodick introduce una escena de la vida gitana en cuevas cubiertas de opuntias y agaves, un tema poco tratado por los pintores alemanes en España. La inclusión de estas viviendas, bajo la muralla de la Alcazaba Vieja, añade un

componente social y narrativo que pocos artistas abordaron en esa época, ya que barrios como el Sacromonte eran considerados peligrosos para los visitantes (Gebauer, 2000: 81).

La representación de Sierra Nevada en la obra de Wodick es fundamental, no como simple fondo, sino como un elemento que enfatiza la grandeza del paisaje. Influido por la tradición alpina, como en *The Sierra Nevada from the Alhambra* de T.H.S. Bucknall Estcourt, Wodick idealiza la Sierra con picos nevados de apariencia casi mítica, dotándola de una inmensidad y pureza que reflejan una visión romántica de la naturaleza. Este tratamiento, común entre los pintores europeos de la época, resalta el carácter sublime y distante de la montaña, cuya luz suave contrasta con los tonos cálidos de la Alhambra en primer plano.

La obra destaca también la habilidad de Wodick en el manejo de la luz y el color, logrando una transición sutil entre tonos fríos y cálidos que armonizan cielo, montaña y arquitectura. Esta interacción entre luz y sombra resalta la monumentalidad de los elementos y la profundidad del paisaje.

Granada de Wodick no solo plasma una visión romántica, sino que explora la relación entre el hombre y su entorno. La inclusión de los gitanos sugiere una complejidad social bajo la monumentalidad de la Alhambra y Sierra Nevada, fusionando lo natural, histórico y humano en una perspectiva excepcional del paisaje del siglo XIX.

Ernst Karl Eugen Koerner (1846-1927)

Ernst Karl Eugen Koerner, pintor alemán formado en la Escuela de Bellas Artes de Berlín bajo la dirección de Herman Eschke, fue influido notablemente por el orientalismo tras su viaje a Egipto y Oriente Medio en 1873-1874. En 1882 visitó España, especialmente Andalucía, donde capturó en sus paisajes la monumentalidad arquitectónica y los escenarios naturales de ciudades como Sevilla y Granada. Su uso vibrante del color y manejo de la luz le valieron reconocimiento internacional, exhibiendo en lugares como Viena, Filadelfia y Berlín.

Una de sus obras más destacadas, *Adarves, die Gärten der Alhambra mit Blick von Granada auf die Sierra Nevada* (1883-1901) (Fig. 118), recientemente expuesta en *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea* (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 85), muestra una vista desde los jardines de los Adarves en la Alhambra, donde se fusionan la arquitectura y la imponente Sierra Nevada. La obra se distingue por una composición equilibrada que integra naturaleza y arquitectura de forma armoniosa. Koerner utiliza una paleta cálida y detallada en el follaje y la incidencia de la luz solar, creando una atmósfera serena que captura la esencia del lugar.

La Sierra Nevada, con sus picos nevados y en especial el Veleta, añade monumentalidad y contrasta con los tonos cálidos del primer plano. Esta interacción cromática entre las montañas y los jardines crea una atmósfera poética, distintiva de las obras de Koerner. El Jardín de los Adarves, con sus vistas a la Sierra, también inspiró a artistas españoles como Joaquín Sorolla y Aureliano de Beruete, cautivados por la belleza del entorno.

Félix Possart (1837-1928) y Myles Birket Foster (1825-1899)

Félix Possart, nacido en Berlín y formado por Eschke y Gude, fue un pintor especializado en paisajes y arquitectura, reconocido por sus representaciones del sur de España. En obras como *Tower of Justice, Alhambra, Spain* (c. 1880) (Fig. 119) (Morero-Torres Herrera, 2016: 82), Possart explora la monumentalidad de la Alhambra junto al esplendor natural de Sierra Nevada. Las montañas, iluminadas en el fondo, contrastan con el primer plano oscuro de la vegetación y la arquitectura, generando un equilibrio de serenidad y majestuosidad. La composición resalta la monumentalidad de la torre y las cumbres mediante un fuerte contraste de sombras y luz.

Por otro lado, Myles Birket Foster, en su obra *Vista desde una terraza* (1883) (Morero-Torres Herrera, 2016: 202), ofrece una perspectiva diferente de la Alhambra y Sierra Nevada. Foster, acuarelista británico, retrata la escena con minuciosidad, añadiendo figuras humanas en una terraza que aportan un carácter narrativo. Su uso de luz y color es suave y luminoso, con tonos cálidos en la arquitectura y vestimentas que contrastan con los colores fríos de las cumbres nevadas, creando una atmósfera de serenidad y profundidad.

Ambos artistas representan un paisaje similar, pero con enfoques distintos: mientras Foster busca una escena íntima y humanizada, Possart acentúa la monumentalidad y el dramatismo, dejando de lado la presencia humana. Así, cada obra celebra la belleza del lugar desde perspectivas opuestas: una desde lo pintoresco y humano, y la otra desde lo sublime y monumental.

Otros artistas extranjeros y la Sierra Nevada sin nieve

Hippolyte Victor Valentin Sebron (1801-1879)

Hippolyte Victor Valentin Sebron, destacado pintor francés formado en la École des Beaux-Arts, es reconocido por su precisión topográfica y escenas costumbristas. Su obra *Vista de Granada desde el Albaicín* (c. 1847) (Fig. 120) (Morero-Torres Herrera, 2016: 201) ejemplifica su habilidad para capturar la majestuosidad del entorno granadino y la vida cotidiana de la ciudad en una panorámica detallada. Desde el Albaicín, Sebron ofrece una vista completa de Granada, con la Alhambra sobre la colina Al-Sabika y la Sierra Nevada en el fondo, representada sin nieve, lo que sugiere un ambiente estival y aporta autenticidad a la escena.

Sebron elige un enfoque realista, mostrando la Sierra Nevada en su estado árido y acentuando su monumentalidad con una apariencia casi alpina, sin renunciar a cierta idealización de las formas. La luz cálida del atardecer baña los edificios del Albaicín y la vegetación, creando una atmósfera tranquila que conecta el paisaje con la vida diaria. Su paleta de tonos cálidos y cielos despejados genera serenidad y equilibrio.

En primer plano, Sebron introduce figuras humanas en actividades cotidianas, como socializar en un patio o jugar, lo que añade dinamismo y contexto costumbrista, acercando al espectador a la realidad social de Granada en el siglo XIX. La obra logra un equilibrio entre la monumentalidad de la Alhambra y la Sierra Nevada y la vida del Albaicín, capturando el esplendor natural y la dinámica social de la ciudad con precisión y tratamiento atmosférico.

Samuel Colman (1832-1920)

Samuel Colman, nacido en Portland, Maine, fue una figura clave de la Escuela del Río Hudson, influido por sus estudios en Nueva York y sus viajes internacionales. Durante su primera visita a Europa en 1860-1861, Colman exploró España y Francia, lo que dejó una marca indeleble en su obra. En este contexto creó *Colina de la Alhambra* (1865) (Fig. 121), una pintura que ofrece una visión inusual del paisaje granadino (Morero-Torres Herrera, 2016: 316; Fernández Lacomba, 2019: 312).

En *Colina de la Alhambra*, Colman muestra la Sierra Nevada sin nieve, revelando su estructura geológica y desmarcándose de la típica iconografía invernal. Aquí, las montañas no son un fondo lejano, sino una presencia dominante que interactúa visual y geográficamente con el paisaje. La luz dorada resalta los tonos terrosos y la textura rocosa, integrando la Sierra Nevada con la Alhambra y la ciudad de Granada a sus pies.

El tratamiento de luz y color en la obra sigue el estilo romántico de Colman, en el que la naturaleza evoca emociones y narrativas visuales. La decisión de representar la Sierra Nevada sin nieve sugiere una conexión más profunda entre la geografía y la arquitectura: la solidez de las montañas complementa la monumentalidad de la Alhambra, estableciendo un diálogo entre lo natural y lo construido.

Colina de la Alhambra es una representación auténtica que desafía la idealización del siglo XIX, mostrando la Sierra Nevada como una fuerza constante y dinámica que forma parte integral del paisaje cultural y natural de Granada. La obra destaca por su autenticidad y por cómo captura la interacción entre luz, geografía y atmósfera, brindando una visión matizada y duradera de Granada en el legado pictórico de Colman.

John Ferguson Weir (1841-1926)

John Ferguson Weir, destacado pintor de la Escuela del Río Hudson nació en West Point, Nueva York, y comenzó su formación artística bajo la tutela de su padre, Robert Walter Weir. Continuó sus estudios en la Academia Nacional de Dibujo de Nueva York y, en 1861, abrió su propio estudio en el edificio de la calle 10. En 1868, Weir viajó a Europa, donde desarrolló su interés por el paisaje, una inclinación que retomó en 1901 durante su visita a España. En Granada, Weir pintó *The Alhambra, Granada, Spain* (1901) (Fig. 122), capturando la Alhambra y la Sierra Nevada con una sensibilidad que evitaba el dramatismo típico de las cumbres nevadas.

En esta obra, Weir utiliza una paleta suave que infunde calma a la escena. La Sierra Nevada, lejos de ser un mero fondo, se convierte en un elemento estructural que aporta profundidad y serenidad, sin idealización, acentuando el equilibrio entre arquitectura y paisaje. La luz suave realza la piedra de la Alhambra y las sombras de los cipreses, creando una atmósfera de quietud y monumentalidad.

Además de su trabajo como pintor, Weir fue un destacado profesor y director de la Escuela de Arte de la Universidad de Yale (1869-1913), y sus obras forman parte de importantes colecciones, incluyendo el Museo Metropolitano de Nueva York y el Smithsonian American Art Museum (Morero-Torres Herrera, 2016: 344).

Motivos orientalistas

El interés europeo por lo exótico en la pintura comenzó mucho antes del auge del orientalismo en el siglo XIX. En los siglos previos, los artistas representaban personajes estereotipados del Oriente, como «turcos» o «magos», en contextos bíblicos y con paisajes basados en modelos europeos, reflejo de sus limitadas percepciones sobre el mundo oriental. En el siglo XVIII, el interés por Oriente creció, aunque enfocado principalmente en las antigüedades clásicas. La vida contemporánea de las sociedades islámicas y sus paisajes seguían siendo ignorados por la mayoría de los artistas, quienes priorizaban la recreación del pasado y sus ruinas, frecuentemente a través de expediciones aristocráticas o topográficas orientadas a estudios cartográficos (Morero-Torres Herrera, 2016: 147).

Con eventos como las campañas napoleónicas en Egipto, la independencia griega, la guerra de Crimea y la apertura del canal de Suez, el interés occidental por Oriente se disparó en el siglo XIX. Este fenómeno, como expone Edward Said, no se limita al ámbito artístico o literario, sino que reflejaba mecanismos de poder y dominación colonial que Occidente ejercía sobre Oriente (Said, 1990: 9).

La literatura también desempeñó un papel clave en popularizar lo exótico, con obras como *The Corsair* (1814) de Lord Byron y *The Arabian Nights* (1840) de W. E. Lane, que construyeron una imagen romántica y colorista del Oriente. Esto influyó profundamente en los pintores, quienes representaban Oriente no como una realidad geográfica, sino como una construcción literaria idealizada (Morero-Torres Herrera, 2016: 147).

Con la colonización francesa del Magreb en 1830, artistas como Eugène Delacroix y Horace Vernet acompañaron campañas militares, produciendo obras que retrataban un Oriente exótico y dramático. Este renovado interés, como señala Said, perpetuaba una visión distorsionada y occidentalizada de Oriente, presentándolo como un lugar atrasado, sensual e irracional (Said, 1990: 243-245).

La escuela orientalista francesa, pionera en la representación del Oriente, produjo varias generaciones de artistas. Los primeros, como Vernet, Phillippoteaux, Raffet y Dauzats, reflejaron escenas bélicas ligadas a campañas militares, mientras que Delacroix retrató el aspecto político y épico. Otros, como Chassériau y Dehodencq, se enfocaron en escenas étnicas y populares, con colores vibrantes y multitudes en movimiento que aportaban dinamismo en contraste con el orden de la pintura europea tradicional. Posteriormente, el orientalismo se consolidó en Francia con artistas como Gérôme, que se centraron en escenas de la vida cotidiana oriental. Sin embargo, estas representaciones a menudo reforzaban estereotipos exóticos y superficiales, replicando mezquitas, caravanas y mercados, y convirtiéndose en un género idealizado consumido por un público que esperaba este tipo de imágenes (Morero-Torres Herrera, 2016: 149).

En Gran Bretaña, el orientalismo fue menos influyente, aunque figuras como David Roberts y John Frederick Lewis idealizaron Oriente en sus representaciones de lugares bíblicos. Con la llegada de la fotografía, artistas como Francis Frith comenzaron a captar vistas más precisas y realistas, familiarizando al público con un Oriente menos idealizado (Morero-Torres Herrera, 2016: 150).

A finales del siglo XIX, el orientalismo se renovó bajo la influencia del impresionismo, con artistas como Eugène Fromentin y Gustave Guillaumet aplicando técnicas impresionistas para enfatizar efectos de luz y color, ofreciendo un enfoque más moderno y naturalista que evitaba el exceso de detalle de obras anteriores (Morero-Torres Herrera, 2016: 151).

El orientalismo en Francia y Gran Bretaña fue tanto un fenómeno artístico como cultural, reflejando la fascinación por lo exótico y contribuyendo a la construcción de una identidad europea, que se definía en contraste con un Oriente idealizado y distorsionado (Said, 1990: 206).

Eugène Delacroix (1798-1863) - Tristram James Ellis (1844-1922)

Eugène Delacroix, destacado pintor romántico, realizó en 1832 un breve viaje por Marruecos y Andalucía, durante el cual produjo numerosos apuntes y acuarelas. En su travesía por el Mediterráneo, a la altura de Salobreña, contempló la costa andaluza con Sierra Nevada al fondo, un paisaje que plasmó en *La costa de España en Salobreña* (1832) (Fig. 123). Esta acuarela, inspirada en las composiciones tropicales de Humboldt, combina la observación directa con una hábil captura de la atmósfera y la luz, destacando las cumbres nevadas de Sierra Nevada sobre un cielo en tonos púrpura y rosa. Los contrastes de color y luz, así como la transparencia de la acuarela, acentúan la serenidad y profundidad del paisaje, reflejando el descubrimiento de Delacroix sobre la interacción inseparable entre luz y color, un hallazgo que influiría profundamente en su obra posterior.

Similar a esta vista es la acuarela *Sierra Nevada (vista desde el mar, a la altura de Salobreña)* de Tristram James Ellis, en la que las cumbres nevadas destacan en el horizonte, enmarcadas por colinas cálidas y tonos terrosos. El tratamiento de la luz y el reflejo sobre el mar aporta una atmósfera serena, destacando la grandeza del paisaje andaluz. Ambas obras, de Delacroix y Ellis, comparten una fascinación por la luz y el color, capturando la magnitud de Sierra Nevada desde la costa con estilos propios y evocadores (Vicente Galán, 1994: 95-98; Daguerre de Hureaux, 2000: 4-6; Morero-Torres Herrera, 2016: 56, 318; Fernández Lacomba, 2019: 749; Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 32).

Edmes Alfred Dehodencq (1822-1882)

Alfred Dehodencq, destacado pintor orientalista francés, alcanzó reconocimiento por sus escenas al óleo que capturan paisajes y eventos históricos de España y el norte de África. Tras sus estudios en el taller de Léon Cogniet y su debut en el Salón de París en 1844, Dehodencq se trasladó a España en 1849, donde residió cinco años, impresionado profundamente por la cultura local. En Madrid, entabló amistad con José de Madrazo, director del Museo del Prado, quien le introdujo en la obra de los maestros del Siglo de Oro español. Durante este período, frecuentó la alta sociedad madrileña, abrió un taller propio y presentó en la Real Academia de San Fernando su obra *Corrida de novillos en El Escorial*, que generó gran admiración en París.

Gracias al apoyo de Madrazo, en 1850 el Duque de Montpensier visitó su estudio y le animó a trasladarse a Sevilla. Durante sus viajes por Córdoba y Granada, creó diversas escenas de costumbres, como *Gitanos de regreso de una fiesta*, y abordó temas históricos, entre ellos la llegada de Don Juan de Austria a Granada. En 1853, se trasladó a Cádiz, donde conoció a su futura esposa y emprendió un viaje a Tetuán, dedicándose a temas orientalistas y destacando

en sus representaciones de personajes judíos. Théophile Gautier elogió su «aptitud etnográfica» por la autenticidad y detalle de estas obras (Morero-Torres Herrera, 2016: 318).

En *El último adiós del rey Boabdil a Granada* (1869) (Fig. 124), Dehodencq captura el momento simbólico en que el último emir nazarí, Boabdil, contempla por última vez Granada tras su rendición en 1492. La obra destaca por su composición dinámica: Boabdil, a caballo, gira hacia su ciudad en un gesto emocional que contrasta con el avance de su montura, intensificando la tensión del momento. Su escudero camina a su lado, compartiendo el pesar.

En el fondo, Dehodencq sitúa una representación realista de la Sierra Nevada, sin las habituales cumbres nevadas, lo que añade autenticidad histórica y geográfica. Las tonalidades frías de la cordillera contrastan con los colores cálidos de la escena, equilibrando los elementos naturales y los personajes. Esta obra es un ejemplo de cómo el orientalismo puede fusionarse con la historia peninsular, capturando tanto la esencia geográfica como las emociones y conflictos humanos del pasado.

Jean-Joseph-Benjamin Constant (1845-1902)

Dentro de ese gusto por lo oriental al igual que Delacroix y Dehodencq tenemos al célebre pintor parisino Jean-Joseph-Benjamin Constant**,** quien encontró en España, y en particular en Granada, una fuente fundamental de inspiración que marcó un giro en su obra orientada hacia el orientalismo. Tras su viaje en 1870 a España y Marruecos, acompañado por los artistas Georges Clairin y Henri Regnault, y una estancia prolongada de dieciocho meses en Marruecos en 1871, Constant quedó profundamente influido por la rica cultura y la imponente arquitectura de ciudades como Granada. Este entorno transformó su visión artística y fue clave en la evolución de su estilo, que pasó a reflejar de manera más profunda el exotismo oriental. Granada, con la Alhambra y la majestuosa Sierra Nevada, se convirtió en una de las principales fuentes de inspiración para sus representaciones de temas orientales. Constant supo integrar la arquitectura morisca y el paisaje andaluz en sus composiciones, dotándolas de una autenticidad y profundidad que lo distinguieron en la pintura orientalista (Morero-Torres Herrera, 2016: 316).

Obras como *Al día siguiente de una victoria en la Alhambra* (1882) muestran su meticulosa atención al detalle arquitectónico, con una representación precisa de la torre de Comares en el fondo, capturando la magnificencia y complejidad del palacio nazarí tras una victoria. La recreación del esplendor de la Alhambra y la atmósfera de poder y misterio en la escena reflejan la fascinación de Constant por la vida palaciega en el mundo árabe.

Un ejemplo aún más emblemático de esta influencia granadina es *El tigre del sultán*, (Fig. 125) conservado en The Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Esta obra, aparentemente inspirada en el poema *La Douleur du pacha* de Victor Hugo, incluye un fondo paisajístico donde la Sierra Nevada, con el pico del Veleta, está representada con gran fidelidad. Esta inclusión no solo añade un contraste visual entre la serenidad del paisaje andaluz y el dramatismo de la escena central, sino que subraya también como Constant integró el entorno natural de Granada en su imaginario orientalista. El paisaje montañoso, junto con la detallada arquitectura morisca y los ricos colores que caracterizan la composición, crea una conexión entre el mundo exótico de Oriente y la realidad española. La representación de la Sierra Nevada en estas obras no es únicamente un elemento decorativo, sino que juega un papel simbólico y

estético, proporcionando un telón de fondo que refuerza el exotismo y la atmósfera romántica de sus composiciones. Constant logró fusionar la majestuosidad del paisaje español con los motivos orientales, creando una narrativa visual que transporta al espectador a un mundo de opulencia, misterio y poder. Esta capacidad para integrar elementos geográficos y culturales diversos es una de las características distintivas de su obra durante este periodo.

François-Antoine Bossuet (1798-1889) - François Léopold Flameng (1856-1923)

François-Antoine Bossuet, destacado pintor belga especializado en vistas urbanas, recorrió España capturando escenas pintorescas de ciudades andaluzas, castellanas y aragonesas. Sus composiciones, caracterizadas por perspectivas detalladas y edificios históricos en ambientes cotidianos, reflejan su profundo interés por la arquitectura y la vida urbana. Durante sus viajes, Bossuet produjo obras con vistas lejanas de la Alhambra, en las que las ruinas del Generalife se funden con el paisaje de Sierra nevada como se aprecia en su obra *Generalife* (c. 1870) (Morero-Torres Herrera, 2016: 53, 313).

François Léopold Flameng en su pieza *Patio de la Alhambra* (1875-1899) (Fig. 126), nos ofrece una escena costumbrista que captura la vida social del lugar, representando un grupo de personajes disfrutando de la música y el baile en uno de los icónicos patios de la Alhambra, reflejando tanto la arquitectura nazarí como las tradiciones populares en un ambiente vibrante y animado (Morero-Torres Herrera, 2016: 145). A pesar de que la acción se centra en el primer plano, Flameng introduce de manera sutil la Sierra Nevada a través de una ventana en el fondo. Aunque parece relegada, la representación de las montañas añade profundidad y contexto geográfico a la escena. La luz suave que incide sobre las cumbres de la Sierra Nevada crea un contraste sereno con la energía de los personajes, aportando una sensación de monumentalidad y equilibrio. Si bien se trata de una escena costumbrista, la inclusión de la Sierra Nevada refuerza la conexión entre el entorno natural y la vida cotidiana, convirtiéndose en un elemento clave que enriquece la composición sin restar protagonismo a los personajes.

Hugo Birger (1854-1887)

Hugo Birger, pintor sueco de estilo realista, es reconocido por sus representaciones costumbristas de España. En 1881, viajó a Granada, donde la ciudad y su cultura andaluza ejercieron una profunda influencia en su obra. Entre sus trabajos más destacados se encuentra *La feria «El día de fiesta»* (1882), que muestra un desayuno de la alta sociedad granadina cerca de la Alhambra, y donde Birger despliega su habilidad en el uso de la luz y el detalle.

Aunque no era principalmente un paisajista, Birger incluyó el paisaje de Granada en obras como *Terraza con pavo real, la Alhambra* (1884), donde Sierra Nevada aparece sutilmente en el fondo, en tonos azulados, reforzando la conexión entre la Alhambra y su entorno natural. La majestuosidad y serenidad de las montañas contribuyen a la atmósfera de sus composiciones.

La Sierra Nevada impresionó especialmente a Birger, quien, a pesar de su delicada salud, trabajó incansablemente. Expresó su deseo de pintar «un entierro de gitanos con los picos nevados de la Sierra como fondo» (Grönvold, 1959: 40-41), aunque este proyecto no llegó a materializarse. Durante su breve estancia en Güéjar Sierra, produjo estudios como *El Genil*, una

obra que regaló a su mecenas, Fürstenberg. Según su biógrafo Magnus Grönvold, las obras granadinas de Birger representan «lo mejor de su producción en España» (Grönvold, 1959: 53).

Vistas desde la lejanía y de la montaña

George Bulteel Fisher (1764-1834)

George Bulteel Fisher, oficial británico y pintor aficionado, desarrolló un notable estilo paisajístico influenciado por John Constable y formado bajo el acuarelista Paul Sandby en la Real Academia Militar de Woolwich. Su carrera militar, que lo llevó a Canadá, Gibraltar, España y Portugal, le permitió captar paisajes de estos lugares en acuarelas que luego se convirtieron en grabados, como su serie *Six Views of North America* (1796). La estancia de Fisher en la península ibérica durante la Guerra Peninsular marcó un punto de inflexión en su estilo, inspirado por la luz y atmósfera de los paisajes españoles y portugueses y alineado con la estética *Picturesque*.

Durante su tiempo en España, Fisher realizó *Sierra Nevada* (1811) (Fig. 127), una acuarela que ofrece una visión atmosférica de la cordillera andaluza. Utilizando una paleta de colores suaves y un enfoque minimalista, Fisher creó una representación serena que destaca la amplitud y calma del paisaje, priorizando las formas amplias y los tonos delicados sobre el detalle minucioso. Su tratamiento del espacio y la gradual desaparición de las montañas en la distancia enfatizan la atmósfera poética y la profundidad, reflejando los principios del romanticismo y el *Picturesque* en su evolución artística. Esta obra es un testimonio de su habilidad para capturar la esencia emocional de la naturaleza, marcando su legado en la pintura de paisajes del siglo XIX.

Gustav Friedrich Papperitz (1813-1861)

Gustav Friedrich Papperitz fue un pintor y grabador destacado por su habilidad para capturar la esencia de los paisajes, especialmente de Sierra Nevada, que retrató en varias ocasiones. Formado en Dresde bajo la tutela de Johan Christian Clausen Dahl y en Múnich con Carl Rottmann, Papperitz perfeccionó su técnica a lo largo de sus viajes por Italia y España, donde quedó fascinado por la majestuosidad de Granada y Sierra Nevada. Un ejemplo notable de su trabajo es su dibujo *Dos alzadas de Sierra Nevada* (1851) (Fig. 128), donde realizó dos alzadas de la cordillera. Este dibujo se caracteriza por la precisión en los contornos y la estructura de las montañas, mostrando una profunda observación del entorno. Su trazo seguro y expresivo no solo resalta los detalles de las cumbres y valles, sino que además captura la atmósfera y serenidad del paisaje, elevando la obra más allá de la mera representación topográfica.

En 1851, Papperitz viajó a España, donde, al igual que otros viajeros románticos europeos, buscaba paisajes pintorescos y monumentos exóticos. En Toledo se relacionó con el pintor español Cecilio Pizarro, cuya influencia se refleja en la composición y perspectiva de algunas de sus obras. Además de Granada, Papperitz visitó lugares como Montserrat, Alicante, Elche y Sevilla, alejándose de las rutas habituales de los viajeros de su tiempo, lo que aporta un valor documental a su obra. Aunque muchos de sus paisajes muestran elementos idealizados, su meticulosa atención al detalle y su capacidad para capturar la luz y la forma destacan en su

producción artística. Algunas de sus piezas, incluidas las escenas españolas, pueden admirarse hoy en colecciones como la Gemäldegalerie de Dresde y el Museo de Leipzig (Morero-Torres Herrera, 2016: 335-336; Gebauer, 2000: 146).

Ernst Hasse (1819-1860) - James Garden Laing (1852-1915)

Es posible que las exposiciones y comentarios de Papperitz en Dresde motivaran a su colega, el pintor Ernst Hasse, a emprender un viaje a España a finales de 1852. Sus bocetos y acuarelas, conservados en Erfurt y Dresde, documentan su estancia entre enero y marzo de 1853 en Málaga, Granada y sus alrededores. La mayoría de las obras de Hasse representan detallados paisajes y estudios de flora, como cactus, alcornoques y palmeras datileras (Gebauer, 2000: 149).

Entre sus trabajos sobresale la acuarela *Granada* (1853), en la cual la Sierra Nevada no solo es el fondo de la Alhambra, sino que destaca sus dimensiones imponentes y los profundos desfiladeros de sus rocas. Las cimas nevadas, más redondeadas que las de los Pirineos, son claramente visibles. Según una anotación del propio Hasse, este panorama fue captado desde el techo de una posada en las afueras de la ciudad (Gebauer, 2000: 150).

James Garden Laing, inicialmente formado en arquitectura en su ciudad natal y luego en Cardiff, trabajó como asistente en la firma Campbell Douglas y Sellars en Glasgow, donde su interés artístico lo llevó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes bajo la tutela de Robert Greenless. En 1878, dejó la arquitectura para dedicarse a la acuarela y abrió su estudio en Glasgow, exhibiendo regularmente desde 1879. Fue nombrado miembro de la Real Sociedad Escocesa de Acuarelistas en 1885. Tras un viaje a Egipto en 1890, Laing comenzó a explorar Europa, y en 1892 visitó Andalucía, donde realizó una serie de acuarelas en Sevilla, Córdoba y Granada. Entre ellas, *Paseo de Granada (Acera del Darro)* muestra una perspectiva cercana y detallada de este emblemático lugar granadino (Morero-Torres Herrera, 2016: 329).

Heinrich von Reder (1824-1909)

Heinrich von Reder, reconocido en el siglo XIX como poeta y oficial bávaro, también destacó por sus excursiones montañosas, las cuales inspiraron tanto sus poemas como sus ilustraciones. Tras formarse en pintura con Karl Millner en Múnich en 1854, es posible que acompañara a Bamberger en un viaje a España, aunque no hay pruebas concluyentes. En 1867, emprendió un extenso viaje a la península ibérica y el norte de África, visitando Granada y sus alrededores, así como Lisboa y Tánger.

La Städtische Galerie de Wurzburgo conserva su único óleo conocido con tema español, *Paisaje español con montaña nevada* (Fig. 129), donde un lecho de río seco y un terreno árido conducen a la Sierra Nevada, bañada por la luz solar bajo un cielo dramático. El cuadro refleja la influencia de Millner en el detallado realismo naturalista, combinado con la sensibilidad poética de Reder en la atmósfera del paisaje (Gebauer, 2000: 152-153).

Además, se ha identificado otro óleo sobre tabla titulado *Landscape* (Fig. 130), que presenta una posible vista de la Alhambra con la Torre de la Vela, la ciudad de Granada y la Sierra Nevada al fondo. La composición en planos crea una profundidad destacada por la luz dorada

del atardecer, resaltando los cálidos tonos del suelo en contraste con el blanco frío de las cumbres. Reder utiliza la perspectiva atmosférica y pinceladas sueltas para capturar la atmósfera del momento, evocando la grandeza romántica de la relación entre naturaleza, ciudad e historia.

Por su parte, la acuarela *Grenade y Sierra Nevada* (c. 1844-48) del Príncipe Francisco de Orleans, Príncipe de Joinville (Fig. 131) (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 32), comparte un encuadre similar y resalta por la precisión con la que se presenta la Sierra Nevada en el centro de la composición. Las cumbres nevadas, en tonos claros y suaves, contrastan con los tonos cálidos y terrosos del primer plano, resaltando la monumentalidad de la cordillera. La Sierra Nevada, como símbolo de estabilidad y eternidad, enmarca a Granada en su base, aportando una atmósfera de serenidad y equilibrio entre arquitectura y paisaje. La técnica de acuarela y la paleta suave logran capturar tanto la distancia como la pureza de las montañas, convirtiéndolas en un telón de fondo simbólico de la historia y cultura de Granada.

Fritz Bamberger (1814-1873)

Fritz Bamberger, originario de Wurzburgo y formado inicialmente en una familia de músicos, se convirtió en uno de los paisajistas más destacados del siglo XIX en Alemania. Su educación en la Academia de Berlín, bajo la guía de Johann Gottfried Schadow, y su posterior trabajo con Wilhelm Krause, pintor de marinas, le proporcionaron una base técnica excepcional. Sin embargo, su carrera experimentó un cambio decisivo tras conocer a Carl Rottmann en Múnich. La obra de Rottmann, especialmente sus vistas de Italia encargadas por Luis I de Baviera, impresionó profundamente a Bamberger, marcando un antes y un después en su enfoque artístico. La habilidad de Rottmann para captar la atmósfera y la esencia del paisaje se convirtió en un modelo a seguir, influyendo notablemente en la maduración estilística de Bamberger y orientándolo hacia un estilo paisajístico cargado de sensibilidad romántica.

El primer viaje de Fritz Bamberger a España en los años 1840 junto al empresario Karl du Fay marcó el inicio de una profunda conexión con los paisajes de la península ibérica. Fascinado por la riqueza visual de Andalucía, Castilla y Valencia, Bamberger realizó al menos tres visitas adicionales entre 1849 y 1868. Granada y Sierra Nevada se convirtieron en temas privilegiados en su obra, cautivado por la majestuosidad de la Alhambra y el telón de fondo de la Sierra Nevada, donde las cumbres nevadas contrastaban con los cálidos tonos del paisaje, reflejando el sublime romanticismo que caracterizó a su estilo.

Durante su viaje de 1857, acompañado por su esposa, Bamberger fortaleció sus vínculos con la nobleza española al ejercer como profesor de dibujo para la infanta Amalia Filipina del Pilar, prima de la reina Isabel II. Este contacto en la corte española consolidó su relación personal y profesional con el país, afianzando su reputación en Alemania como uno de los mejores intérpretes del paisaje español en el ámbito artístico del siglo XIX. La combinación de historia y naturaleza en Granada le ofreció una inspiración inagotable, posicionando a Bamberger como un referente en la representación de estos paisajes en su país natal.

Entre los sitios predilectos de Fritz Bamberger en España figuraban la costa de Cádiz, Málaga, la Albufera de Valencia y, especialmente, Granada y Sierra Nevada. Las vistas de la Alhambra y sus montañas circundantes se convirtieron en piezas fundamentales de su producción, aclamadas tanto por la crítica como por los coleccionistas. Su afinidad con España

se consolidó gracias al apoyo de mecenas como el conde Adolf Friedrich Graf von Schack, un entusiasta de la cultura española que adquirió varias obras suyas, entre las que destacaban paisajes de Gibraltar, Toledo y Granada.

Obras como *Vista de Sierra Nevada* y *Alrededores de Granada*, hoy en la Schackgalerie de Múnich, reflejan la conexión especial que Bamberger desarrolló con el paisaje español. En ellas capturó la majestuosidad de las montañas nevadas y la interacción de la luz andaluza con la Alhambra y sus alrededores, logrando transmitir una atmósfera que fusiona historia y naturaleza en una estética casi mítica. En su último viaje a España en 1868, financiado por el gran duque de Mecklemburgo, Bamberger volvió a Granada, donde coincidió con su amigo y protector Von Schack, quien se dirigía a Madrid junto con los pintores Franz Lenbach y Ernst von Liphart.

España no fue para Bamberger un simple motivo pictórico, sino una fuente de inspiración central en su obra, a la que se mantuvo fiel hasta su muerte en 1873. Su legado artístico, profundamente influenciado por sus experiencias en España y maestros como Carl Rottmann, celebra tanto la naturaleza como la riqueza cultural del paisaje español, consolidando a Bamberger como una figura clave del romanticismo alemán aplicado al paisaje ibérico (Quesada, 1996: 109; Gebauer, 2000: 124-142; Morero-Torres Herrera, 2016: 311; Fernández Lacomba, 2019: 315).

Entre las obras más emblemáticas de Fritz Bamberger destacan *Ansicht der Sierra Nevada* (1868) y *Abendglühen in der Sierra Nevada* (1863), ambas integradas en la colección de la Schack Galerie de Múnich, así como *Blick auf die Sierra Nevada* (1870), también conocida como *Sierra Nevada desde el camino a Granada*. Esta última, realizada en su último viaje a España, fue recientemente expuesta en la muestra *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea* (Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 84). Estas pinturas capturan con maestría la atmósfera y la esencia del paisaje montañoso andaluz, mostrando su destreza en el tratamiento de la luz y el color.

En *Ansicht der Sierra Nevada* o *Vista de Sierra Nevada* (Fig. 132), Bamberger presenta una panorámica serena, usando una paleta suave que evoca el atardecer con tonos cálidos en el cielo y matices violáceos y ocres en las montañas. El río en primer plano, reflejando la luz, actúa como un elemento de calma que refuerza la atmósfera contemplativa de la composición. La armonía en la disposición de los elementos —montañas, árboles y rocas— muestra su detallismo y habilidad para representar el realismo de la escena a través de una sutil suavidad lumínica.

Por otro lado, *Abendglühen in der Sierra Nevada* o *Atardecer en Sierra Nevada* (Fig. 133) captura el fenómeno del alpenglow, donde las cumbres se tiñen de un brillo rosado durante el amanecer o atardecer. Aquí, Bamberger eleva la escena a un plano sublime, contrastando las sombras profundas del valle con el resplandor dorado de las cumbres. Su dominio del claroscuro y el uso de colores intensos —como los naranjas y rojos en las cumbres iluminadas frente a las sombras azuladas del valle— logran una atmósfera vibrante y emocional. La aparición discreta de la luna en el cielo frío enfatiza la transición entre el día y la noche, agregando una profundidad casi poética a la escena.

La tercera obra, *Blick auf die Sierra Nevada* (1870) (Fig. 134), Fritz Bamberger despliega una vista más expansiva de la Sierra Nevada, donde el horizonte montañoso se extiende en la

lejanía. El primer plano se enriquece con detalles minuciosos de terrenos rocosos y vegetación autóctona, mientras que la luz cálida del amanecer o el atardecer inunda el cielo con tonalidades doradas y rosadas, enfatizando la serenidad del paisaje. Los tonos cálidos en la tierra y el reflejo luminoso sobre las montañas contrastan suavemente con las sombras, guiando la mirada del espectador en un recorrido visual que alterna entre lo cercano y lo distante. Estas características reflejan la esencia del Romanticismo en la pintura de paisajes, donde la naturaleza se presenta como un símbolo de lo sublime e inmutable en contraposición a la fragilidad humana. Bamberger logra transmitir una sensación de amplitud y trascendencia, invitando al espectador a experimentar una conexión emocional con la grandeza natural de la Sierra Nevada.

En esta misma línea, recientemente ha salido a la luz otra obra titulada *Spanish Landscape with a View of the Alhambra* (Fig. 135), en la que Sierra Nevada actúa como telón de fondo. A diferencia de *Blick auf die Sierra Nevada*, en esta pintura la Alhambra ocupa un lugar central, dominando la composición con su arquitectura nazarí, mientras que las cumbres nevadas de Sierra Nevada complementan el paisaje en la distancia. El juego entre lo monumental y lo natural caracteriza esta pieza, donde el paisaje actúa como un vínculo entre la historia humana y la vastedad de la naturaleza. La atmósfera cálida, propia de la escuela romántica, se traduce en tonos suaves que dotan a la escena de una calma envolvente. La obra capta no solo la belleza visual del entorno granadino, sino también su dimensión simbólica como enclave de una fusión cultural y geográfica única.

Vistas desde la Vega Granadina

Desde la Vega de Granada, numerosos artistas extranjeros han encontrado una fuente inagotable de inspiración en las imponentes vistas de la Sierra Nevada. Este paisaje, con su combinación de la majestuosa cordillera nevada y la fértil llanura granadina, ha atraído a pintores que, fascinados por la belleza natural y cultural de la región, la plasmaron en sus obras. A lo largo del siglo XIX, artistas como Marius Engalière, Richard Ansdell, Henry Stanier y Carl Goebel realizaron interpretaciones únicas de la Sierra Nevada y la Vega, capturando tanto la grandiosidad del paisaje, como la vida cotidiana de la región. La visión de estos artistas extranjeros refleja una perspectiva que exalta lo sublime y destaca la interacción entre la naturaleza y la cultura local, estableciendo un diálogo visual entre las montañas y el entorno urbano de Granada.

Marius Engalière (1824-1857)

Marius Engalière, destacado pintor provenzal del realismo paisajístico francés del Segundo Imperio es el autor de *Vista de Granada desde el camino de Málaga* (1853) (Fig. 136), una obra actualmente conservada en el Museo de Bellas Artes de Marsella. Esta pintura sobresale por su precisión meticulosa y su formato monumental, que la alinea con la tradición de vistas panorámicas de ciudades icónicas de España, en la línea de la famosa vista de Toledo de Dauzats. Además, refleja la influencia del realismo de Courbet, lo cual la vincula con el estilo predominante en los Salones franceses de su época.

La representación detallada de Granada en esta obra sugiere afinidades con los primeros trabajos de Carlos de Haes durante su estancia en Málaga, consolidándose como un testimonio del compromiso de Engalière con un realismo minucioso y objetivo. Este enfoque enfatiza tanto la geografía urbana como la monumentalidad del paisaje, en una época en que el realismo dominaba la escena artística en Francia, destacando la evolución hacia una representación más objetiva y rigurosa del entorno (Fernández Lacomba, 2007: 46; 2019: 114).

Vista de Granada desde el camino de Málaga de Marius Engalière, exhibida en la Exposición Universal de París en 1855, presenta una panorámica de la ciudad desde la Vega de Granada. La obra refleja la moda hispanófila que dominaba París bajo el reinado de la emperatriz Eugenia, de origen granadino, periodo en el que la cultura española alcanzó notable popularidad en la capital francesa. Esta tendencia cultural puede compararse con el impacto que tendría la ópera *Carmen* de Bizet, basada en la novela de Prosper Mérimée (1846), dentro del ámbito musical pocos años después (Fernández Lacomba, 2007: 46; 2019: 114).

Engalière, proveniente de una familia de artesanos, destacó desde joven por su talento para el dibujo. Formado bajo Augustin Aubert en Marsella y posteriormente en París con el decorador Cicéri, desarrolló una notable destreza. Tras un periodo de servicio militar en Toulouse, presentó su primera exposición en 1850, ganando reconocimiento local. En 1852, emprendió un viaje por España, explorando provincias en busca de paisajes pintorescos que inspiraron varias de sus obras. Dichas pinturas fueron expuestas en los Salones de París entre 1853 y 1857, periodo que culminó con su temprana muerte en París el 16 de marzo de 1857 debido a una apoplejía (Fernández Lacomba, 2007: 46).

En *Vista de Granada desde el camino de Málaga*, Engalière utiliza un encuadre estratégico desde el antiguo camino entre Málaga y Granada, ubicado entre Las Gabias y La Malahá. En primer plano, un carruaje tirado por caballos añade un elemento de vida cotidiana a la obra. La pintura ofrece una detallada panorámica de Granada, donde destacan la Alhambra, la Catedral y el Albaicín, con la iglesia de San Miguel Bajo claramente visible. La Sierra Nevada se presenta en esta obra con una meticulosa precisión que capta su majestuosidad. Engalière emplea una paleta de tonos fríos para la nieve y cielos azulados que contrastan con los cálidos y terrosos del primer plano, creando una profundidad atmosférica que destaca la lejanía y magnitud de las montañas. Este tratamiento de la luz y el color enfatiza la textura y el volumen de las cumbres nevadas, capturando la atmósfera soleada y diáfana del sur de España. La paleta, rica en matices, refleja la atmósfera luminosa de Andalucía, con tonos cálidos en las tierras bajas y verdes oscuros en la vegetación que se equilibran con los azules y blancos de la Sierra Nevada. Esta combinación cromática aporta tridimensionalidad y permite al espectador sentir la inmensidad del paisaje. El cielo despejado, de un azul pálido que se difumina en el horizonte, refuerza la silueta de la Sierra Nevada y la Alhambra, dotando a la escena de serenidad y atemporalidad.

Richard Ansdell (1815-1885)

Richard Ansdell, nacido en Liverpool en condiciones humildes, representa un caso de éxito en la superación de obstáculos en el ámbito artístico. Educado en una escuela para huérfanos, su habilidad para el dibujo fue pronto reconocida, permitiéndole iniciar su formación en el estudio del retratista W. C. Smith en Chatham. Sin embargo, conflictos con su maestro lo

llevaron de vuelta a Liverpool, donde trabajó en el comercio mientras continuaba su formación autodidacta. En 1835, su pasión por el arte lo impulsó a dedicarse plenamente a la pintura, inscribiéndose en la Academia de Liverpool.

Inicialmente interesado en el género historicista, Ansdell derivó hacia temas populares, como escenas rurales y, finalmente, la pintura animalista, que se convertiría en su especialidad. Su primera exposición en la Royal Academy de Londres en 1840 marcó el inicio de su popularidad, en parte facilitada por la difusión de sus obras a través de grabados, otorgándole un notable éxito económico. Entre 1841 y 1845, exhibió en la Somerset House, donde consolidó su reputación con temas históricos y deportivos. Desde 1851, comenzó a colaborar con otros pintores, quienes se encargaban de los fondos paisajísticos de sus composiciones animalistas, enriqueciendo su estilo.

Un punto decisivo en su carrera fue su viaje a Andalucía en 1856 junto a John Phillip, que tuvo un impacto profundo en su obra. Durante los dos años que pasó en España, pintó escenas campesinas y paisajes de las provincias de Jaén, Granada y Málaga, destacando elementos de la vida rural y animales característicos de la región. Este trabajo fue reconocido en 1858 con una mención honorífica en la Exposición del Liceo de Sevilla, consolidando su prestigio y confirmando la influencia de Andalucía en su producción artística (Quesada, 1996: 113-114; Morero-Torres Herrera, 2016: 310).

Ansdell encontró en los paisajes de Andalucía, particularmente en la Sierra Nevada y la Vega de Granada, una fuente inagotable de inspiración, plasmando la majestuosidad de estos entornos naturales como símbolo de la grandeza indómita de la región. La Sierra Nevada, con sus cumbres nevadas y presencia imponente, y la Vega, rica en vegetación y actividad agrícola, son representadas con notable precisión, reflejando la profunda admiración del artista.

En *La Vega de Granada Volviendo de los Pastos* (Fig. 137), una de sus obras más representativas, Ansdell retrata a un cabrero sobre un asno, rodeado de su rebaño en plena Vega de Granada, con la Sierra Nevada dominando el fondo de la escena. La atención al detalle en los animales y el paisaje refleja su habilidad para captar la realidad con fidelidad, dotando a la obra de un valor etnográfico al ilustrar la vida rural cotidiana de la época.

Otra obra destacada, *Camino de la Feria, Granada, con la Alhambra al fondo* (1863), resalta la integración de figuras humanas y animales en el paisaje andaluz. En estas composiciones, Ansdell no solo retrata la belleza natural, sino que documenta las costumbres locales, otorgando a su obra un valor cultural y social que enriquece su interés estético, al reflejar la Andalucía del siglo XIX en toda su autenticidad.

Henry Stanier (1844-1920)

Henry Stanier, pintor británico y diplomático en Granada, ofrece una perspectiva singular dentro del arte de los viajeros extranjeros en España. A diferencia de otros artistas de su época que veían en el exotismo español una oportunidad comercial, Stanier residió en Granada durante dos décadas, desarrollando una profunda conexión con el entorno granadino. Su interés por la pintura era más bien una afición que una vocación profesional, lo que explica su escasa presencia en las exposiciones de Inglaterra. Granada, sin embargo, se convirtió en el núcleo de su inspiración, llevándolo a crear paisajes de la Vega, vistas de la Alhambra y escenas

costumbristas de la vida local, además de representaciones de la arquitectura morisca que fascinó a tantos artistas europeos.

Stanier mostró una particular predilección por la acuarela, una técnica que le permitió captar con delicadeza la luz y los colores de la región. Entre sus obras más destacadas, *Vista de Sierra Nevada desde la Vega* (1875) (Fig. 138) representa la vida rural y la actividad agrícola de Granada, enmarcada por la Sierra Nevada al fondo. Esta obra refleja no solo la belleza del paisaje, sino también la cotidianidad de la época, marcada por el ritmo de las labores en la fértil Vega granadina.

En 1866, después de su servicio como vicecónsul, Stanier emprendió un viaje a Oriente Medio, encontrando en Egipto una nueva fuente de inspiración. Aunque no expuso con frecuencia, sus obras fueron mostradas en espacios como la Real Sociedad de Artistas Británicos de Londres. Su legado en Granada, junto a otros artistas británicos como W. Apperley, destaca por su sensibilidad hacia los paisajes y la cultura granadina, capturando una esencia que ha ganado apreciación por su autenticidad y profundidad (Morero-Torres Herrera, 2016: 341; Navarro, 2007: 58).

Carl Goebel (1824-1899)

Carl Goebel, hijo del pintor vienés Carl Peter Goebel, se consolidó como un destacado paisajista del siglo XIX, formado en una familia de artistas. Su precoz talento fue reconocido a los quince años con un premio de composición, y su habilidad para el retrato lo llevó a trabajar en diversas cortes europeas, incluida la inglesa. A lo largo de su carrera, Goebel se especializó en paisajes y escenas de caza, con una inclinación particular hacia las representaciones de montañas.

En 1864, un viaje a España marcó un punto de inflexión en su obra. Fascinado por los paisajes y la vida de Andalucía, Goebel capturó estos elementos en obras como *Entrando en el mercado* (c. 1864) (Fig. 139), una acuarela con *gouache* que representa a campesinos en la Vega de Granada transportando productos al mercado, con la ciudad y las montañas al fondo. La composición resalta el contraste entre la vida rural y la imponencia de Sierra Nevada, destacando la interacción entre lo cotidiano y lo sublime del entorno.

Para Goebel, quien había trabajado previamente con paisajes alpinos, Sierra Nevada ofrecía una nueva fuente de inspiración. Su habilidad para combinar escenas costumbristas con paisajes montañosos quedó reflejada en su estilo, que aúna precisión técnica con un enfoque romántico. Las representaciones tanto de los Alpes como de Sierra Nevada consolidan a Goebel como uno de los paisajistas más destacados de su tiempo, capaz de plasmar la belleza natural y el carácter cultural de los lugares que visitó (Morero-Torres Herrera, 2016: 324).

Artistas de comienzos del siglo XX

A lo largo del siglo XX, Granada siguió atrayendo a numerosos artistas extranjeros fascinados por su luz, su historia y, especialmente, por los paisajes de Sierra Nevada. Estos artistas, aunque aún vinculados a tradiciones del siglo XIX, comenzaron a experimentar con nuevos enfoques, distanciándose del imaginario romántico y costumbrista. La ciudad y su

entorno se convirtieron en un espacio de transición entre las tradiciones pictóricas y el modernismo emergente, facilitando la experimentación en técnicas y sensibilidades propias del nuevo siglo.

Entre los primeros en explorar estos cambios destaca John Singer Sargent (1856-1925), quien encontró en Granada y la Sierra Nevada una oportunidad para profundizar en el manejo de la luz, representando un puente entre el naturalismo del siglo XIX y una sensibilidad moderna. Otros artistas, como Arthur Trevor Haddon (1864-1941) y Henry Charles Brewer (1866-1943), mantuvieron un enfoque más tradicional, representando la vida cotidiana y los paisajes granadinos con una técnica de detalle y realismo que capturaba la serenidad y los colores locales.

En una línea similar, Moulton Foweraker (1873-1942) destacó en la acuarela por su enfoque en la atmósfera lumínica de Granada, evolucionando hacia una modernidad sutil. El punto de inflexión hacia una interpretación más moderna lo marcó Francis Wallis-Markland (1860-1924), quien, tras una primera etapa ligada al romanticismo británico, desarrolló un estilo personal en Granada, alejándose de los convencionalismos para capturar una visión íntima y contemporánea.

A medida que avanzaba el siglo, Muirhead Bone (1876-1953) aportó una nueva perspectiva con su interés en arquitecturas y paisajes dramáticos. Su técnica de grabado y experiencia como artista de guerra le permitió capturar la monumentalidad de Sierra Nevada con un contraste de luces y sombras que evoca el poder sublime de la naturaleza. Charles Camoin (1879-1965), por su parte, llevó a Granada una paleta vibrante y expresiva, representando una ruptura con las tradiciones mediante un enfoque más subjetivo y colorido del paisaje.

En un equilibrio entre tradición e innovación, George Owen Wynne Apperley (1884-1960) empleó la acuarela para explorar los matices sutiles del paisaje granadino, mientras que Paul Sollmann (1886-1950), un alemán que residió en Granada consolidó la conexión entre la ciudad y las sensibilidades del siglo XX. Con técnicas en acuarela y óleo, Sollmann capturó tanto la serenidad como la energía de Sierra Nevada, en una constante búsqueda de la atmósfera y los efectos de luz.

Este conjunto de artistas, cada uno con una perspectiva única, contribuyó a enriquecer la representación de Sierra Nevada, plasmando no solo la apariencia física del paisaje, sino también su dimensión simbólica y emocional. Así, Sierra Nevada se consolidó como un símbolo en la pintura moderna, reflejando tanto la evolución artística del siglo XX como la conexión entre arte y naturaleza en Granada (Fernández Lacomba, 2019: 316; Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 41-42; 2024: 32).

John Singer Sargent (1856-1925)

John Singer Sargent, nacido en Florencia de padres estadounidenses expatriados, es una de las figuras centrales de la pintura occidental de finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque reconocido principalmente por sus retratos de la alta sociedad europea y americana, desarrolló un interés profundo y sostenido por los paisajes, especialmente los de montaña. Este interés surgió en su adolescencia, durante un viaje a los Alpes berneses en Suiza, donde, a los catorce

años, creó la colección *Splendid Mountain Watercolours*. Este conjunto de sesenta estudios, realizados en acuarela, crayón y grafito, ya reflejaba la influencia de John Ruskin y anticipaba técnicas que Sargent perfeccionaría, como el uso de *gouache* y métodos sustractivos para modelar la luz y sombra.

Su visita a España entre 1879 y 1880 fue un momento clave en su evolución artística, pues estudió a fondo a grandes maestros como Velázquez, cuyo dominio del color y la luz impactó profundamente su estilo. Además de estudiar a estos referentes, Sargent comenzó a explorar y representar los paisajes mediterráneos, aprovechando las tonalidades cálidas y la atmósfera cambiante como fuentes continuas de inspiración (Kilmurray y Ormond, 2022: 14).

La cuarta visita de Sargent a España, en 1903, coincidió con un renovado enfoque en el paisaje y las posibilidades expresivas que este le ofrecía. En sus posteriores visitas de 1908 y 1912, produjo más de cien obras —un tercio de ellas al óleo—, capturando el paisaje español, su arquitectura, flora y fauna, trabajadores rurales, y elementos de la economía agraria. Estas obras reflejan tanto una respuesta al contexto contemporáneo de España como una perspectiva nostálgica, destacando un país de tradición agrícola en contraste con la modernización urbana. Su obra panorámica *Sierra Nevada* (1912) (Fig. 140), por ejemplo, transmite la imponencia de estas montañas, en contraste con el lienzo de su amigo Joaquín Sorolla, pintado desde un punto similar cerca de la Alhambra, subrayando así su interpretación singular del paisaje y de la atmósfera española (Kilmurray y Ormond, 2022: 20).

La conexión de John Singer Sargent con Joaquín Sorolla y su mutua fascinación por la Sierra Nevada se plasma en *Sierra Nevada*, un óleo sobre lienzo pintado desde el Llano de la Perdiz y conservado en el Museo Nacional de Gales. En esta obra, Sargent presenta la cordillera a través de una composición equilibrada que destaca tanto la majestuosidad del paisaje como su atmósfera. En el primer plano, bañado por la cálida luz del atardecer, las colinas están cubiertas de vegetación seca y pobladas de animales pastando. Al fondo, la Sierra Nevada se alza imponente, con cumbres parcialmente nevadas en tonos azulados y violetas que sugieren la distancia y el frío de las sombras montañosas. Este contraste cromático entre las luces cálidas y las sombras frías confiere profundidad y dramatismo a la escena.

Sierra Nevada es un claro ejemplo del interés de Sargent por capturar la luz y el paisaje de forma directa, a la vez que aporta una interpretación personal. La obra destaca por sus pinceladas rápidas y fluidas, que, aunque sugieren movimiento y vitalidad, transmiten la serenidad del entorno. Este enfoque demuestra la habilidad de Sargent para fusionar una observación precisa de la naturaleza con una sensibilidad artística única. A lo largo de su carrera, su fascinación por los paisajes de montaña, desde los Alpes hasta la Sierra Nevada, reflejó su profundo aprecio por la naturaleza y consolidó su reputación como uno de los grandes pintores de paisajes de su época.

Henry Charles Brewer (1866-1943)

Henry Charles Brewer, contemporáneo de John Singer Sargent, fue un pintor británico especializado en vistas urbanas y paisajes bucólicos, y un notable acuarelista. Durante sus viajes a España entre 1907 y 1928, encontró en los paisajes de Granada y, en particular, en la Vega granadina, una fuente continua de inspiración. Su obra destaca por una técnica refinada que

captura la atmósfera y el equilibrio del paisaje andaluz, con especial atención a la monumentalidad de Sierra Nevada (Morero-Torres Herrera, 2016: 313).

Entre sus trabajos más destacados se encuentran *Almendros y Sierra Nevada* (1908) y *Vista de Granada desde la Vega* (1908). En *Almendros y Sierra Nevada* (Fig. 141), Brewer representa un paisaje bucólico de la Vega, donde los almendros en flor en primer plano contrastan con las cumbres nevadas de Sierra Nevada al fondo. Este contraste entre el verde de la vegetación, los tonos rosados de los almendros y el blanco frío de las montañas crea una atmósfera de serenidad y equilibrio natural, destacada por la suave luz que realza los detalles botánicos y la imponente presencia de las montañas en el horizonte. En *Vista de Granada desde la Vega*, Brewer ofrece una panorámica que abarca tanto la ciudad de Granada como Sierra Nevada al fondo. La Alhambra destaca entre las colinas cálidas, mientras las montañas nevadas se alzan majestuosamente en segundo plano, enfatizando la relación entre la vida urbana y el entorno natural. Estas obras subrayan el talento de Brewer para integrar la monumentalidad de los paisajes andaluces con una sensibilidad que evoca tranquilidad y respeto por el entorno natural.

Muirhead Bone (1876-1953)

Muirhead Bone, grabador y acuarelista escocés, es conocido por su habilidad para capturar temas industriales, arquitectónicos y escenas de guerra. Tras la Primera Guerra Mundial, sus viajes por Europa transformaron su enfoque, llevándolo a explorar el paisaje de manera más emocional. Durante una extensa visita a España entre 1925 y 1928, Bone produjo material para su obra *Old Spain* (1936), una publicación de edición limitada que incluía ilustraciones de ciudades como Granada.

En su acuarela *Spring Storm in the Sierra Nevada* (1936) (Fig. 142), Bone retrata la Sierra Nevada envuelta en una tormenta primaveral, destacando el contraste dramático entre luces y sombras mediante pinceladas densas que evocan cielos oscuros y cargados. Los tonos terrosos y verdes de las laderas de la montaña, contrastados con los oscuros de las nubes, crean una composición dinámica y de gran profundidad. Un camino serpenteante conduce la mirada hacia el fondo, mientras una figura humana y una carreta, diminutas ante la inmensidad del paisaje, subrayan la fuerza y majestuosidad de la naturaleza. En esta obra, Bone combina su dominio de la acuarela y el grabado para expresar el poder natural en consonancia con la tradición romántica, capturando tanto el dramatismo como la belleza del paisaje montañoso de Granada (Morero-Torres Herrera, 2016: 312).

Francis Wallis-Markland (1860-1924)

Francis Wallis-Markland es un pintor británico cuya vida y obra han permanecido en gran medida en el anonimato. Aunque su estancia en Granada fue breve, entre 1906 y 1908, el conjunto de obras que dejó muestra su conexión profunda con el paisaje granadino, especialmente con Sierra Nevada, que se convirtió en el tema principal de su producción durante ese periodo. Su obra en Granada no ha sido ampliamente conocida, en parte porque Wallis-Markland, a diferencia de otros artistas, no buscaba el reconocimiento público, manteniendo

una vida discreta y evitando exponer sus pinturas en España o Gran Bretaña (Carnicero Ruiz, 2005: 5).

Antes de su llegada a Granada, Wallis-Markland había expuesto más de treinta obras en la Royal Academy bajo su nombre original, Frank Hind. Sin embargo, tras recibir una herencia, cambió su nombre y adoptó un estilo de vida bohemio, alejándose de las galerías y las exposiciones. Su decisión de mudarse a Granada, atraído por su luz y paisaje, marcó un cambio en su obra, que pasó de una mayor afinidad con el romanticismo británico e impresionismo a una visión más moderna y personal. En sus obras realizadas en Granada, Wallis-Markland reinterpreta la tradición paisajística, alejándose del enfoque romántico que prevalecía entre los artistas extranjeros en el siglo XIX. Ejemplos como sus vistas de la Alhambra desde la Silla del Moro o representaciones de jardines en cármenes granadinos revelan una fascinación por las luces crepusculares, en las que los colores se intensifican y las sombras juegan un papel protagónico (Carnicero Ruiz, 2005: 6-8).

Sus paisajes más representativos de Sierra Nevada, como *Springtime: Andalucía, Spain* (c. 1908) (Fig. 143) y *First Snow, Sierra Nevada, Granada* (1907) (Fig. 144), muestran una interpretación de la montaña como un protagonista más del paisaje, donde las cumbres nevadas contrastan con las tonalidades cálidas del entorno. En *Springtime: Andalucía*, Wallis-Markland emplea una técnica de acuarela y témpera que le permite jugar con las transparencias, logrando una atmósfera de frescura y dinamismo. Sierra Nevada, al fondo, se alza como un símbolo de permanencia y grandeza, creando un contraste visual y emocional con el primer plano cálido y soleado. En *First Snow*, utiliza pasteles sobre papel marrón, generando un fuerte contraste entre la nieve blanca y los tonos cálidos del paisaje, logrando transmitir una sensación de quietud y serenidad. Otra de sus obras notables es *Afterglow* (1906), donde representa el momento posterior al ocaso, cuando los últimos rayos de luz iluminan el paisaje. La luz crepuscular que baña el entorno evoca la grandeza de Sierra Nevada, que parece amplificar los efectos de la luz y el color. Wallis-Markland trabajaba frecuentemente con pasteles sobre papeles de tonos oscuros, lo que le permitía crear intensos contrastes de luz y color, y capturar la especial luminosidad del paisaje granadino.

Paul Sollmann (1886-1950)

Paul Sollmann fue un pintor y fotógrafo alemán, formado en la prestigiosa Escuela de Arte de Múnich y en las academias de Roma y París. Destacó en la pintura de paisajes, arquitectura y también en el diseño gráfico y la fotografía. Su estancia en Granada, desde 1915 hasta 1921, fue un periodo crucial en su desarrollo artístico. Durante estos años, Sollmann produjo una serie de fotografías, óleos y acuarelas que capturaron tanto la esencia de la ciudad como los paisajes de las Alpujarras y, sobre todo, de la Sierra Nevada. Estas obras reflejan su capacidad para captar la atmósfera cambiante de la región a través de un uso expresivo de la luz y el color (Morero-Torres Herrera, 2016: 341; Titos Martínez y Piñar Samos, 2024: 42).

Paul Sollmann exploró el paisaje de Sierra Nevada con una técnica suelta y enérgica en acuarela, que le permitió apreciar los matices lumínicos y cromáticos de la montaña. En *Vista de Sierra Nevada* (c. 1919), Sollmann emplea tonos terrosos que aportan serenidad al paisaje, con suaves transiciones de luz y sombra que crean una atmósfera de calma. Aquí, las cumbres nevadas aparecen imponentes, enmarcando el horizonte de manera monumental. En contraste,

Paisaje de Sierra Nevada (c. 1915) (Fig. 145) presenta una atmósfera más intensa, con cielos oscuros que subrayan el juego entre la luz y las sombras sobre las montañas. La interacción de cielos tormentosos y el resplandor de las cumbres genera una sensación de movimiento y tensión, evocando la fuerza de la naturaleza.

Además de sus acuarelas, Sollmann trabajó en óleo, como en *Vista de Sierra Nevada* (1918) y *Sierra Nevada* (c. 1915) (Fig. 146). Su pincelada vigorosa y el uso expresivo del color añaden dinamismo al paisaje. En *Vista de Sierra Nevada*, utiliza una paleta de tonalidades cálidas y frías que resaltan la interacción entre la luz solar y la nieve, imbuyendo el paisaje de vitalidad. En *Sierra Nevada*, las sombras y las nevadas cumbres se fusionan para crear una escena impactante, donde el juego de luz y color refuerza la monumentalidad de la cordillera. Las representaciones de Sollmann capturan tanto la majestuosidad como el carácter efímero de Sierra Nevada, reflejando su profunda conexión con el paisaje granadino y dotando a las montañas de una presencia visual atemporal y emocionalmente evocadora.

George Owen Wynne Apperley (1884-1960)

George Owen Wynne Apperley nació en una familia noble inglesa y pasó su juventud entre la costa sur de Inglaterra y Hampshire. Aunque sus padres lo destinaban a una vida eclesiástica o militar, desde niño mostró una inclinación artística. Los primeros dibujos de Apperley, con temas mitológicos y figuras de ninfas, lo llevaron a ser enviado a un estricto internado, donde sus aspiraciones artísticas no se detuvieron. Comenzó su formación en acuarela bajo la tutela de Sir Hubert Von Herkomer, y a los veinte años viajó a Italia, donde desarrolló una técnica suelta y precisa en sus acuarelas de paisajes luminosos. Su talento fue reconocido rápidamente: en 1904, una de sus obras fue seleccionada para la Royal Academy y, un año después, celebró su primera exhibición individual en la Baillie Gallery, recibiendo el reconocimiento de la crítica.

En 1914, Apperley visitó España y quedó cautivado por sus paisajes y cultura, realizando acuarelas del puente de Alcántara y del barrio del Albaicín en Granada. Dos años después, se estableció en Granada, instalando su estudio en la placeta de San Nicolás. Desde allí, capturó en acuarelas y óleos los paisajes andaluces y realizó retratos de mujeres en trajes típicos y de gitanos del Albaicín. Su primera exposición en España se celebró en Madrid en 1918, con la asistencia de los reyes, y el rey Alfonso XIII adquirió una de sus obras. Apperley mantuvo un vínculo constante con Inglaterra, exponiendo en la Royal Academy y el Royal Institute of Painters in Watercolours, a la vez que realizaba viajes a Italia y Marruecos.

En 1932 Apperley se trasladó a Tánger, donde continuó con su estilo característico. Su carrera fue reconocida en varias ocasiones: en 1936 fue nombrado Comendador de la Mehdavia y, en 1945, recibió la Encomienda de Alfonso X el Sabio, siendo el primer artista británico en recibir esta distinción en vida. En 1951, fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Málaga, consolidando su prestigio en España y su posición como una figura central en la pintura de paisajes y escenas costumbristas.

Apperley considerado a menudo como el último romántico inglés, encontró en la Sierra Nevada y en los paisajes de Granada una fuente de inspiración constante tras su establecimiento en la ciudad en 1917. Apperley destacó por sus acuarelas delicadas y su capacidad para captar

la atmósfera cambiante del paisaje granadino. En su obra *Sierra Nevada* (1960) (Fig. 147), Apperley utiliza tonos fríos de azul y violeta para reflejar la inmensidad de la cordillera. Con lavados delicados y un manejo preciso de la acuarela, logra transmitir una sensación de vastedad y serenidad, evocando el poder y la delicadeza de la naturaleza en una interpretación romántica del paisaje andaluz (Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 198; Morero-Torres Herrera, 2016: 310-311).

Conclusiones

Este capítulo ha puesto de relieve la profunda y simbiótica relación entre los artistas extranjeros y el paisaje de Sierra Nevada durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. A través de un análisis que abarca diversos enfoques estéticos y estilísticos, se ha evidenciado cómo este espacio geográfico, con su imponente monumentalidad natural y su diálogo constante con la arquitectura nazarí de la Alhambra, se consolidó como un referente esencial en el imaginario artístico europeo. Desde el romanticismo hasta el advenimiento del modernismo, Sierra Nevada se erige como un paisaje cargado de significados, donde la naturaleza, la cultura y el simbolismo convergen para configurar un motivo atemporal.

Más allá de ser un entorno físico, Sierra Nevada se presenta como un espacio de confluencia entre lo sublime y lo pintoresco, una dualidad que fascinó a los artistas extranjeros. Para estos creadores, la montaña y su interacción con la Alhambra simbolizaron una fusión única entre lo humano y lo natural, lo histórico y lo eterno. Este binomio se convirtió en un emblema visual que trascendió las fronteras nacionales, consolidándose como un motivo recurrente en el lenguaje pictórico de la época.

La representación artística de Sierra Nevada osciló entre la monumentalidad de sus cumbres nevadas como telón de fondo y su integración en escenas más íntimas y cotidianas, como las vistas desde la Vega o los jardines de la Alhambra. Figuras como el inglés David Roberts o los alemanes Fritz Bamberger y Edmund Wodick inmortalizaron la esencia de este paisaje desde múltiples perspectivas, adaptándolo a las sensibilidades estéticas y técnicas de cada movimiento artístico. Desde las atmósferas invernales hasta las tonalidades cálidas del verano, estas obras no solo documentaron la diversidad cromática y lumínica de Sierra Nevada, sino que también reflejaron su capacidad para inspirar narrativas visuales complejas y universales.

En el contexto del romanticismo y el orientalismo, Sierra Nevada adquirió una dimensión mítica, transformándose en un símbolo de exotismo y misterio. Las cumbres nevadas, los tonos dorados de la Vega y la atmósfera luminosa de Andalucía se integraron en un imaginario que conjugaba elementos de lo sublime y lo pintoresco. Artistas como Marius Engalière capturaron la monumentalidad emocional de este entorno, mientras que pintores franceses como Eugène Delacroix y Jean-Joseph-Benjamin Constant reinterpretaron la montaña como un «Oriente cercano», donde los valores europeos se entrelazaban con la riqueza cultural árabe.

La transición hacia el siglo XX marcó un cambio en la representación artística de Sierra Nevada. Mientras que las primeras aproximaciones románticas enfatizaban la monumentalidad

y la idealización del paisaje, los enfoques modernos, como los de Paul Sollmann, John Singer Sargent y George Apperley, introdujeron una sensibilidad renovada hacia la luz, el color y la inmediatez. Estas obras exploraron la interacción entre el entorno y el artista, alejándose de las representaciones idealizadas para centrarse en la experiencia directa del paisaje.

Uno de los aspectos más significativos analizados en este capítulo es la interacción simbólica entre Sierra Nevada y los elementos arquitectónicos y culturales de Granada. La Alhambra emerge como un referente constante, un elemento arquitectónico que dialoga con las cumbres nevadas para enriquecer las composiciones pictóricas. Este diálogo se hace evidente en obras como las de Ernst Koerner y Félix Possart, donde las montañas no solo enmarcan el paisaje, sino que también amplifican la majestuosidad de la arquitectura nazarí.

Asimismo, las escenas costumbristas, como las de Richard Ansdell y Henry Stanier, muestran cómo Sierra Nevada no es únicamente un telón de fondo, sino un elemento activo en la vida cotidiana granadina. En estas representaciones, lo sublime y lo cotidiano se entrelazan para ofrecer una visión integral del entorno, donde el paisaje actúa como un catalizador de emociones estéticas y narrativas culturales.

A lo largo de este recorrido histórico y artístico, se ha destacado cómo la representación de Sierra Nevada contribuyó a la construcción de un imaginario europeo sobre Andalucía. Para los artistas extranjeros, esta cordillera no era simplemente un paisaje, sino un símbolo cargado de valores universales, como la eternidad, la majestuosidad y la conexión entre el pasado y el presente. La montaña, en su interacción con la Alhambra y la Vega granadina, actúa como un puente entre la naturaleza y la historia, entre lo humano y lo divino.

En última instancia, la fascinación de los artistas extranjeros por Sierra Nevada reafirma su lugar como un enclave único, donde el arte y la naturaleza convergen para crear un espacio de inspiración y trascendencia. Este legado artístico, construido a lo largo de dos siglos, no solo enriquece el patrimonio cultural de Granada, sino que también constituye una invitación abierta a futuras generaciones para explorar, reinterpretar y continuar escribiendo la historia visual de este paisaje inigualable.



Capítulo VIII

La mirada española de Sierra Nevada a través de la pintura: Siglo XIX y principios del XX

La mirada española en Sierra Nevada: la consolidación del paisaje realista hasta la generación del 98

Introducción

Como ocurrió anteriormente con los visitantes extranjeros, y en gran parte también como consecuencia de ello, hubo una continuidad por parte de los paisajistas románticos españoles (Ortega Cantero, 1990, 2002). En 1833, el viaje de David Roberts por España marcó un hito en el paisajismo andaluz, coincidiendo con otros viajeros ingleses como Richard Ford y John F. Lewis, quienes exploraron ciudades como Sevilla y Granada. Esta visión fue compartida por artistas españoles como Pérez Villaamil y Parcerisa (Fernández Lacomba, 2019: 744-745).

España se miraba como un territorio lleno de escenarios naturales y monumentos, con sus montañas, desfiladeros y puntos especialmente sobrecogedores, siendo su exponente principal el pintor Genaro Pérez Villaamil, considerado como el paisajista español romántico por excelencia. La amistad con David Roberts y su nombramiento en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1834 contribuyó de gran forma a crear una imagen romántica en España en el siglo XIX que todavía hoy tiñe la percepción que se tiene del país. Este interés se reflejó en las litografías de Villaamil, publicadas entre 1842 y 1850 en París bajo el título *España Artística y Monumental*, que capturaron la fascinación europea por el paisaje andaluz y consolidaron la imagen de la ciudad en el imaginario romántico europeo (Fernández Lacomba, 2019: 751; Vicente Galán, 1994: 66; Hopkins, 2021a: 15).

Durante las décadas de 1830 y 1840, Andalucía, especialmente Granada, se consolidó como un destino clave para dibujantes y paisajistas europeos. Sus representaciones, a menudo vinculadas a obras literarias de carácter romántico u orientalista, valoraban por primera vez el patrimonio de las ciudades andaluzas, convirtiendo ciertos escenarios en protagonistas de las pinturas, ya sea como fondo o como paisajes turísticos. Granada, con la Alhambra y la Sierra Nevada, fue un foco principal para estos viajeros. Este interés contribuyó a que Andalucía, y en particular Granada, se convirtieran en destinos de moda entre europeos fascinados por su exotismo y valor histórico, características muy apreciadas en la Europa romántica. Un ejemplo de esta tendencia es *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne* de Alexandre de Laborde, obra monumental publicada entre 1806 y 1820, que incluyó vistas de Granada y su entorno (Fernández Lacomba, 2019: 745-746).

La obra de Alexandre de Laborde inspiró *Recuerdos y Bellezas de España* (1839), una serie de once volúmenes que presentaba un enfoque romántico de las vistas monumentales y pintorescas. Francisco Javier Parcerisa, responsable de su culminación, añadió quinientas ochenta y ocho litografías realizadas del natural, entre ellas representaciones de Sierra Nevada, con la colaboración de autores como Pi i Margall y Madrazo (Fernández Lacomba, 2007: 39).

La alta montaña española fue incluyéndose en la narrativa de paisaje; alumnos de Villaamil como Martín Rico avanzaron en nuevas formas de mirar y entender el territorio de montaña haciendo caso omiso de las enseñanzas de Villaamil, hecho que comenzaba a ser significativo de un nuevo clima que se iniciaba en el último tercio del siglo XIX (Pena, 1978: 169).

Martín Rico, destacado paisajista español, también encontró en Granada y Sierra Nevada un escenario perfecto para desarrollar su estilo. Reconocido por su meticulosa atención al detalle y su habilidad para capturar la luz, Rico creó varias obras donde la Sierra Nevada se convierte en protagonista del paisaje. Su trabajo ayudó a difundir la imagen romántica de Granada, a la vez que conectó las tradiciones pictóricas españolas con las corrientes paisajísticas internacionales, consolidando su relevancia en la historia del arte español (Fernández Lacomba, 2019: 758).

En 1857, Carlos de Haes asumió la Cátedra de Paisaje de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sucediendo a Villaamil. Su impacto en la proyección del paisaje español en la segunda mitad del siglo XIX fue significativo, no solo por su prolífica producción artística, sino además por su labor pedagógica, en la que introdujo a sus alumnos en las técnicas del realismo, particularmente en la pintura al aire libre (Pena, 2012: 103; Fernández Lacomba, 2019: 753). Con el auge del interés romántico por España, surgieron artistas con una perspectiva renovada, caracterizada por un lenguaje plástico más detallado y realista, enfocado en escenas cotidianas y personajes verosímiles. Estos creadores, enmarcados en el Realismo internacional, influyeron en la percepción del paisaje al destacar por su rigurosa observación y minuciosidad. Un ejemplo destacado de esta tendencia es la producción pictórica de Haes, especialmente sus paisajes de montaña (Fernández Lacomba, 2019: 754).

El contacto directo con la naturaleza, en búsqueda de elementos geológicos y geográficos singulares, atraído tan solo por la estética de su propia morfología, fue creando una corriente de opinión favorable a los postulados posteriores de la Institución Libre de Enseñanza, al plasmar y divulgar la geografía y la morfología peculiar de los inmensos parajes desconocidos que componen el paisaje peninsular, siendo uno de los pioneros en captar la naturaleza de la alta montaña (Gutiérrez Márquez, 2002: 123).

A partir de ese momento, en torno al maestro belga, se reunirá lo más ilustre de los futuros pintores dedicados al paisaje. Artistas de distintas procedencias ofrecerán diversas maneras de mirar y representar la montaña y Sierra Nevada como Aureliano de Beruete, socio fundador de la Institución Libre y gran amigo de Giner de los Ríos, que con su importante ensayo titulado *Paisaje*, consideraba la importancia de una «pintura geológica» basada en el suelo, la costra sólida del planeta, como elemento del paisaje y enumerando los diversos tipos de rocas (Litvak, 1993: 333-334). Como crítico escribió numerosos artículos y participó en varias comisiones de exposiciones nacionales e internacionales, apoyando decididamente al joven Sorolla (Pena, 2010: 517).

Muñoz Degrain fue quien finalmente recogió el testigo de la Cátedra de Paisaje en 1895 y reflejó numerosas vistas de Sierra Nevada desde diferentes lugares acercándose en su etapa final al simbolismo (Barón, 2002: 47). Darío de Regoyos conoció también la pintura de paisaje de la mano del profesor Carlos de Haes, aunque por poco tiempo, caracterizado desde su juventud por no seguir los formalismos académicos de su tiempo al considerarlos limitantes y restrictivos en su desarrollo personal y artístico. Regoyos se dedicará a pintar con plenitud el paisaje granadino en febrero de 1905 y, posteriormente, entre octubre de 1910 y abril de 1911. Ambas estancias estuvieron motivadas por su fascinación por el paisaje de la ciudad de Granada y Sierra Nevada (San Nicolás, 2014; Bozal, 2011: 73).

Por otra parte, el género histórico, que había triunfado en los años del Romanticismo, experimentaba significativos cambios entre los pintores. La necesidad, ya no sólo de verosimilitud sino de veracidad, acabó afectando también a los pintores de historia (Barón, 2002: 34). De manera muy pionera, en los años sesenta, Francisco Pradilla y Ortiz, realizó estudios de paisajes en la misma Granada y Sierra Nevada de cara a concebir la escenografía paisajística de *La rendición de Granada* (1882). Este género ocupó un lugar destacado incorporando procedimientos técnicos del realismo y el impresionismo.

Pintores como Mariano Fortuny y Martín Rico introdujeron una visión verista del paisaje andaluz, influenciada por la tradición italiana y la escuela de Barbizón, con Jean-Baptiste-Camille Corot como referente. Esta síntesis de preciosismo y luminismo enriqueció el paisajismo en Andalucía, consolidándose el realismo preciosista como estilo predominante, especialmente a través de la práctica del *plein-air* o pintura al aire libre. Fortuny, uno de los artistas más influyentes del tercer cuarto del siglo, dejó una huella decisiva en la representación del paisaje español. Durante su estancia en Granada en la década de 1870, capturó con maestría la Sierra Nevada desde su estudio cercano a la Alhambra. Su detallismo y manejo de la luz transformaron la percepción del paisaje granadino, influyendo notablemente en los pintores locales, quienes, atraídos por su reputación internacional, descubrieron en Granada nuevas posibilidades pictóricas (Fernández Lacomba, 2007: 77; 2019: 758-759).

Entre los artistas granadinos más destacados en la representación de Sierra Nevada figuran Manuel Gómez Moreno, Isidoro Marín Garés, José María Rodríguez-Acosta, López Mezquita y Gómez Mir, entre otros. Un caso excepcional es José Ruiz Almodóvar, quien, a través de sus frecuentes excursiones con el grupo *Diez Amigos Limited*, activo entre 1898 y 1913, plasmó paisajes desde el interior de la montaña. Además de los paisajes, Almodóvar documentó retratos de los excursionistas, marcando un hito en la escasa producción de representaciones del interior de la Sierra granadina (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998; Fernández Lacomba, 2007: 97; Titos Martínez 2023: 165).

En el mismo periodo, a finales del siglo XIX y principios del XX, aunque la participación femenina en la pintura fue limitada, Aurelia Navarro Moreno destacó por su maestría en la representación de Sierra Nevada. Su trayectoria es emblemática en un contexto cultural marcado por la discriminación hacia las mujeres, logrando un lugar destacado en la escena artística nacional a pesar de las barreras impuestas por la sociedad patriarcal de la época (Illa Martín, 2022: 9-10).

Sin duda, el fenómeno pictórico más relevante del primer tercio del siglo XX en relación con Sierra Nevada fue Joaquín Sorolla. La luz y la energía en sus paisajes alcanzaron un desarrollo notable durante tres estancias: de noviembre a diciembre de 1909, de enero a febrero de 1910 y en febrero de 1917. Estas visitas dieron lugar a una de las producciones más significativas y avanzadas de la pintura española de la época, constituyendo un repertorio diverso de registros paisajísticos. Sorolla capturó una amplia gama de sensaciones lumínicas y atmosféricas, traduciendo con maestría los espacios y paisajes de Sierra Nevada (Fernández Lacomba, 2007: 90; Titos Martínez, 2024a, 167-170).

Durante este periodo, la pintura española, especialmente en Andalucía, se modernizó en un contexto de tendencias diversas. Hacia 1900, el modernismo —incluyendo el sorollismo y el luminismo— promovió una estética donde la luz y el color dominaban, y los paisajes se

simplificaron, intensificando su conexión con la naturaleza (Fernández Lacomba, 2019: 766-767). A finales del siglo XIX e inicios del XX, el paisaje andaluz se vio influenciado por la visión crítica de la generación del 98, que lo percibía como símbolo de la crisis cultural de España. Aunque el paisaje castellano asumió un rol de símbolo nacional, en Andalucía las influencias del naturalismo y el regionalismo social se fusionaron con el modernismo emergente (Fernández Lacomba, 2019: 768-769).

A inicios del siglo XX, el Regionalismo en Andalucía impulsó una revalorización de la identidad cultural regional, en sintonía con el creciente interés por las raíces locales en España. Sin alcanzar el nacionalismo catalán, Andalucía absorbió influencias como el luminismo levantino de Sorolla e incorporó una conciencia etnográfica que valoraba la arquitectura y paisajes de las Sierras de Aracena, Sierra Morena y las Alpujarras. Estos elementos se convirtieron en emblemas de la identidad andaluza, reflejando un preciosismo luminista y una modernización en la pintura (Fernández Lacomba, 2019: 771-773).

La generación del 27, influida por las vanguardias europeas, transformó el paisaje andaluz hacia una representación más simbólica y metafórica, buscando esencializar y simplificar su entorno. Este cambio reflejaba la crisis de la representación en Europa pre-Primera Guerra Mundial, con el auge de corrientes populares, primitivistas, cubistas y surrealistas. Así, el paisaje andaluz adquirió un lenguaje visual más abstracto y simbólico, conectando a los artistas andaluces con el circuito artístico internacional, particularmente París, y abriendo nuevas perspectivas en la pintura más allá de las formas tradicionales (Fernández Lacomba, 2019: 774-775).

A finales del siglo XIX y principios del XX, el paisaje andaluz experimentó una evolución significativa influenciada por múltiples corrientes artísticas y literarias. Desde el realismo detallado de Carlos Haes hasta las innovaciones modernistas y vanguardistas de la generación del 27, el paisaje se estableció como un espacio central para la experimentación estética. Estas transformaciones reflejaron tanto las tensiones culturales internas de España como las influencias internacionales, generando un diálogo entre tradición y modernidad. Este proceso consolidó el paisaje andaluz como un medio clave de expresión artística, capturando la diversidad geográfica y cultural de la región y reflejando las tendencias que definieron la pintura española en este período esencial (Fernández Lacomba, 2019: 776).

La naturaleza y el patrimonio en el Romanticismo

Al igual que ocurrió con los visitantes extranjeros, los románticos españoles también mostraron un continuo interés por sus paisajes naturales y monumentos. Estos escenarios, llenos de evocaciones legendarias y elementos populares y autóctonos, se reflejan constantemente en la iconografía de la época. El paisaje, con sus serranías, desfiladeros y puntos sobrecogedores, adquiere un singular relieve, destacándose por su carácter incierto y semisalvaje. Esta concepción del paisaje perdurará incluso más allá del segundo tercio del siglo (Fernández Lacomba, 2007: 37).

La obra de Alexandre Laborde inspiró rápidamente una respuesta por parte de los españoles, con una de las obras más importantes publicadas en España, *Recuerdos y bellezas de España*, emprendida por el catalán Francisco Javier Parcerisa (1803-1875). Esta monumental

obra, dividida en once volúmenes dedicados a distintas zonas del país, se convirtió en un referente desde la aparición de su primer tomo en 1839. Valorada tanto por sus 588 elaboradas litografías, todas dibujadas del natural con libertad en el tratamiento de la luz, como por las detalladas descripciones de los monumentos, la obra quedó inacabada debido a su magnitud, aunque fue considerada finalizada nueve años después de la muerte del autor. Parcerisa fue premiado y recibido en la Academia de San Fernando gracias a esta colosal empresa. Las descripciones fueron elaboradas por cuatro autores: Francisco Pi i Margall, a cargo del tomo de Granada; Pablo Piferrer, de los dos volúmenes sobre Cataluña; Pedro de Madrazo, responsable de los tomos de Córdoba, Cádiz y Sevilla en 1855-1856; y José María Quadrado, encargado del resto de la obra (Fernández Lacomba, 2019: 45).

Durante el periodo romántico en España, el paisaje se consolidó plenamente como un género pictórico diferenciado. En esta etapa se establece como categoría independiente y adquiere también un nuevo significado, reflejando la mirada personal y las aspiraciones de sus autores. Es en este momento cuando el paisaje, como obra artística, alcanza un desarrollo propio hasta entonces inédito, consolidándose de manera clara como un género específico (Fernández Lacomba, 2019: 45).

Las obras *Chaparrales de Diezma (Camino de Guadix a Granada)* (Fig. 148) y *Casas Naturales abiertas en las Terreras* (Fig. 149), de Francisco Javier Parcerisa, forman parte de la serie litográfica *Recuerdos y bellezas de España*, una de las publicaciones más destacadas del siglo XIX en el ámbito español. Este conjunto de litografías busca documentar los monumentos y paisajes de España, a la par que refleja un profundo interés por el paisaje como protagonista, con especial énfasis en la representación majestuosa de la Sierra Nevada, que aparece como fondo dominante y omnipresente en ambas composiciones (Titos Martínez y Piñar Samos, 2009: 110; Moreno-Torres Herrera, 2016: 199).

La obra *Chaparrales de Diezma (Camino de Guadix a Granada)* ejemplifica la reivindicación romántica del paisaje como un género autónomo y expresivo. En esta litografía, la Sierra Nevada emerge con una monumentalidad que evoca tanto su poder sublime como la relación entre el ser humano y el entorno natural. Los picos nevados en el horizonte actúan como límite entre cielo y tierra, imbuyendo la escena de una dimensión poética y casi mística, característica del enfoque romántico que exalta lo grandioso y lo inalcanzable. El contraste entre la vastedad fría de las montañas y el primer plano con figuras humanas y caballos resalta la pequeñez del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza.

Técnicamente, la litografía, diseñada por Parcerisa y ejecutada por el destacado litógrafo J. Donon, logra un tratamiento preciso de las gradaciones de luz y sombra. La sobria paleta cromática utiliza tonos terrosos para el primer plano y fríos para las montañas, acentuando la sensación de profundidad y distancia. La inclusión de figuras humanas, realizada por el artista Vallejo, aporta una dimensión narrativa, convirtiendo el paisaje en un espacio habitado y contemplado. Esta colaboración refleja la especialización técnica y la división de tareas características de las grandes producciones editoriales del siglo XIX, resultando en una obra de destacada calidad visual y artística

Casas Naturales abiertas en las Terreras se distingue por su composición, con la Sierra Nevada dominando el fondo y sus picos nevados imponiéndose en el horizonte. En primer plano, dos figuras humanas, posiblemente pastores o viajeros, atraviesan un puente de piedra sobre

un arroyo. Este elemento arquitectónico establece una conexión entre el paisaje natural y la intervención humana, acentuando el contraste entre la monumentalidad de la naturaleza y la vulnerabilidad humana. La oposición entre las formaciones rocosas y la construcción rústica sugiere un entorno inhóspito y la adaptación humana en un medio desafiante.

El color aplicado a mano es sobrio, con tonos terrosos en el primer plano que se desvanecen en matices fríos hacia las montañas, creando una atmósfera serena y mística que realza el carácter sublime del paisaje. Nuevamente ejecutada por Donon, la obra destaca por el detallado trabajo en las texturas de las rocas, el follaje y las montañas, reflejando la habilidad del litógrafo en la fiel transferencia del dibujo a la piedra litográfica.

Ambas obras reflejan la transición del paisaje en España durante el Romanticismo, donde este género adquiere una relevancia inédita. Como señala Fernández Lacomba (2019: 45), «el paisaje, como obra artística, adquiere ahora un desarrollo verdaderamente propio». En este sentido, tanto *Chaparrales de Diezma* como *Casas Naturales abiertas en las Terreras* no documentan únicamente la realidad geográfica de la Sierra Nevada, sino que encapsulan también el anhelo romántico de conectarse con una naturaleza sublime, majestuosa y a menudo misteriosa. Estas litografías son testimonio del cambio de percepción del paisaje en el siglo XIX, consolidándolo como un género artístico autónomo y profundamente simbólico.

El pintor romántico español Genaro Pérez Villaamil, tras establecer contacto con David Roberts en Sevilla en 1833, supervisó en París, en 1842, la publicación de su álbum *España artística y monumental*. Villaamil fue además el autor de la mayoría de los dibujos preliminares y acuarelas que sirvieron como base para las estampas impresas en la capital francesa. Esta obra, caracterizada por la representación de una variada gama de tipos españoles del siglo XIX, fue acompañada de litografías realizadas por la casa Hauser de París y textos de Patricio de la Escosura, bajo el patrocinio de una sociedad compuesta por artistas, literatos y accionistas españoles. Tanto Roberts como Villaamil jugaron un papel clave en la construcción de una imagen romántica de España durante el siglo XIX, una percepción que perdura hasta nuestros días (Fernández Lacomba, 2007: 39; 2019: 70; Hopkins, 2021a: 15; 2021b: 123).

Martín Rico: paisajes montañosos y arqueología en la España Romántica

Martín Rico y Ortega (1833-1908) fue uno de los principales paisajistas españoles del siglo XIX, cuya carrera se desarrolló durante la transición del Romanticismo al realismo. Aunque inicialmente su fama fue eclipsada por otros paisajistas de la época, como Carlos de Haes, su obra destaca por su evolución estilística y su enfoque cosmopolita. Martín Rico no recibió formación ni de Ferrant ni de Haes, quienes influyeron significativamente en la enseñanza de la pintura de paisaje. Este contexto puede ser clave para entender por qué, en su visita al inaccesible santuario de Covadonga en 1856, acompañado por Pablo Gonzalvo (1827-1896), aún mostraba la influencia de su maestro Villaamil, quien había realizado importantes obras en ese lugar. En su primera pintura al óleo con temática montañosa, *Vista de Covadonga* (1856), Rico representó el imponente monte Auseva, capturando el contraste entre la luz del verano y las sombras profundas de la cueva. A diferencia de la obra de Villaamil, esta pieza, junto con un dibujo de mayor amplitud visual, revela una búsqueda de realismo y sobriedad que marcaría su carrera desde sus inicios (Barón, 2013: 56).

En el verano de 1857, Martín Rico emprendió un viaje a la provincia de Granada en compañía de su amigo y colega Plácido Francés (1834-1902), cuya familia residía en Dílar, una localidad situada en las cercanías de la Sierra Nevada. Durante su estancia, que se prolongó por un mes, ambos artistas se dedicaron a la representación pictórica de los majestuosos picos del Veleta y Mulhacén, característicos del imponente paisaje serrano. Fue en los alrededores de Dílar donde Rico descubrió un monumento megalítico que había sido descubierto recientemente por azar. Atraído por las formaciones rocosas denominadas «Agujas de Dílar», Rico se propuso explorarlas y plasmarlas en su obra. Este paisaje agreste, dominado por los picos nevados al fondo, inspiró una de sus pinturas más singulares, *Monumentos celtas en la provincia de Granada* (1857), que alcanzaría notoriedad a través de su reproducción en *El Museo Universal* en 1858. La creciente fascinación por las culturas prehistóricas en Europa, una característica distintiva del Romanticismo llevó a que figuras como Manuel Murguía destacaran la importancia de esta obra dentro del contexto cultural de la época. La pintura de Rico, basada en los vestigios arqueológicos, presenta una composición en la que un crómlech rodea un dolmen, acompañado de varios túmulos funerarios pertenecientes a la Edad del Bronce. Este enfoque dramatiza el conjunto monumental, con la imponente Sierra Nevada al fondo, envuelta en una atmósfera nebulosa, una representación que también aparece en bocetos de su cuaderno de dibujo. Años más tarde, la exactitud y el valor artístico de esta obra fueron ampliamente reconocidos por los arqueólogos andaluces del siglo XIX, quienes elogiaron la capacidad de Rico para capturar la esencia de estos antiguos vestigios culturales (Barón 2013: 56; Rico Robert, 2013: 19; Fernández Lacomba, 2019: 210-211).

Las experiencias vividas en Covadonga y la Sierra Nevada, sumadas a sus campañas en la Sierra de Guadarrama, consolidaron la reputación de Rico como un maestro en la representación de paisajes montañosos, destacando por su capacidad para captar la monumentalidad y el dramatismo natural de estos escenarios (Barón, 2013: 56).

El *Cuaderno de bocetos de la Sierra Nevada* (1857), elaborado a lápiz, ilustra el enfoque inicial de Martín Rico hacia la naturaleza mediante una técnica rápida y eficiente. Con trazos ágiles y líneas simplificadas, Rico captura la esencia de la geografía de la Sierra Nevada, priorizando la estructura y grandiosidad del paisaje sobre los detalles. A través de esta economía de líneas y sin recurrir a sombras o texturas elaboradas, el boceto sugiere una notable profundidad espacial, destacando la vastedad de la montaña, que luego desarrollará en sus óleos. El formato panorámico elegido enfatiza su interés en reflejar la amplitud del paisaje.

Además de los estudios dedicados a Sierra Nevada, el cuaderno incluye apuntes sobre las formaciones megalíticas de Dílar, que sirvieron de inspiración para su obra *Monumentos celtas en la provincia de Granada* (1857). Esta pintura ejemplifica la fusión entre arqueología y paisaje natural, manifestando la influencia del Romanticismo y su fascinación por las culturas prehistóricas (Barón, 2013: 247). En esta misma línea, Titos Martínez (2024: 171) señala un paralelismo con la obra *Un país. Cercanías de Azañón*, fechada en 1859 y conservada en el Museo del Prado (Fig. 150). En ella, los fondos paisajísticos reproducen con notable fidelidad aquellos parajes que Martín Rico conoció durante su estancia en Dílar: los Alayos y la Boca de la Pescá, lugares en los que, presumiblemente, el pintor realizó abundantes apuntes y estudios del natural.

La pintura *Monumentos celtas en la provincia de Granada* (1857) (Fig. 151) refleja un enfoque compositivo mucho más maduro que el mostrado en sus bocetos. Realizada al óleo sobre lienzo, esta obra muestra una fusión de lo sublime natural con lo ancestral, al incluir un crómlech rodeando un dolmen y varios túmulos funerarios de la Edad del Bronce. Aquí, la composición está marcada por un sentido de grandiosidad y misticismo. La imponente presencia de la Sierra Nevada, visible en el fondo y envuelta en nubes bajas, no solo refuerza el carácter monumental de los restos arqueológicos, sino que también sitúa al espectador en una atmósfera cargada de misterio. El uso de la luz y el color en esta pintura es particularmente efectivo: mientras los tonos oscuros y fríos predominan en las montañas, los monumentos en primer plano son tratados con tonalidades cálidas y terrosas, creando un contraste visual que destaca su importancia en la escena.

El interés de Rico por los monumentos megalíticos no fue accidental, sino que respondía a una tendencia cultural y científica del Romanticismo, que buscaba redescubrir y reinterpretar el pasado prehistórico. Este enfoque es visible en la atención que Rico presta a la disposición de los megalitos, tratándolos no solo como vestigios arqueológicos, sino como elementos que dialogan con el paisaje circundante, creando una conexión entre lo antiguo y lo eterno.

Mariano Fortuny en Granada: innovación y modernidad

El otro gran pintor del tercer cuarto del siglo fue Mariano Fortuny (1838-1874). Durante su estancia en Granada, a principios de la década de 1870, Fortuny tuvo la oportunidad de observar y plasmar Sierra Nevada desde su estudio, ubicado cerca de la Alhambra. Entre sus obras más destacadas de este periodo se encuentra *Paisaje de Granada* (1871) una pieza que exhibe una clara modernidad, tanto por la soltura y fluidez de su pincelada como por su carácter aparentemente inacabado. Otro ejemplo notable es la pequeña tabla titulada *Calle de Granada* (1870-1872), donde la Sierra Nevada se vislumbra al fondo, envuelta entre nubes y coronada de nieve (González López y Martí Ayxelà, 1987: 91-97).

En el verano de 1870, Mariano Fortuny se estableció en Granada junto a su familia, transformando una visita turística por Andalucía en una estancia prolongada debido a su fascinación por la ciudad. Inicialmente alojados en la Fonda de los Siete Suelos, a los pies de la Alhambra, Fortuny luego alquiló una residencia en el barrio del Realejo, donde permanecieron hasta el otoño de 1872. Su estudio en Granada, conocido como el «estudio de los Mártires», fue localizado en la Casa de Buena Vista en la Antequeruela, desde donde podía disfrutar de una vista privilegiada del Carmen de los Mártires y Sierra Nevada (Martí Ayxelá, 1999: 36; Pérez-Cellini, 2015: 128-129).

Su obra *Paisaje de Granada* (1871) refleja esta perspectiva, incorporando elementos distintivos del entorno como el Carmen de Matamoros y el Carmen de Santa Rita, con Sierra Nevada al fondo. Este cuadro, inacabado, muestra la inclinación de Fortuny hacia la exploración de los efectos de luz y atmósfera sobre el paisaje, destacando su preferencia por las cualidades lumínicas sobre los detalles arquitectónicos precisos. Gracias a un estudio comparativo de antiguas fotografías, en particular una de Charles Clifford de 1858, se ha identificado la ubicación exacta desde donde Fortuny pintó *Paisaje de Granada*: una terraza en la Casa de Buena Vista,

que ofrecía una vista amplia sobre la Vega del Genil y Sierra Nevada (Pérez-Cellini, 2015: 130-132).

En una carta a Martín Rico, fechada el 18 de noviembre de 1870, Fortuny expresa su entusiasmo por el entorno natural, afirmando: «Tengo una casa por estudio donde se puede pintar al aire libre, sin vecinos, con vistas sobre la Vega y unos efectos de sol magníficos» (cit. en Doñate et al, 2003: 244). Este interés por el trabajo en plena naturaleza se refleja en *Paisaje de Granada*, una de las pocas obras de Fortuny dedicadas al paisaje y de un formato inusual en su producción. Concebida como un estudio y no como una obra de exhibición o venta, esta pieza enfatiza su búsqueda de los efectos lumínicos por encima del detalle. *Paisaje de Granada*, inacabada y marcada con el sello testamentario en su taller tras su fallecimiento, testimonia su inclinación por capturar la atmósfera y luz del paisaje granadino más que sus detalles arquitectónicos específicos (Doñate et al, 2003: 244; Cano Díaz, 2020: 138).

Un detalle interesante señalado por Cano Díaz (2020: 143) es la existencia de una copia del *Paisaje de Granada* realizada por Manet, ligeramente más pequeña que la obra de Fortuny. El hecho de que Manet, un pintor de renombre, realizara una copia de la obra de Fortuny ha suscitado debates entre historiadores del arte. Manet habría visto el *Paisaje de Granada* en una subasta en el Hôtel Drouot en 1875, quedando posiblemente impresionado por el enfoque moderno y la soltura de la pincelada de Fortuny. Aunque la autoría definitiva de la copia sigue en discusión, el análisis comparativo entre ambas obras destaca diferencias estilísticas significativas. Fortuny muestra mayor precisión en los detalles arquitectónicos y paisajísticos, mientras que Manet adopta una interpretación más libre, empleando pinceladas más cortas y empastadas, especialmente en la vegetación (Martí Ayxelá, 1999: 41-42; Doñate et al, 2003: 247; Cano Díaz, 2020: 146).

La confirmación del interés de Manet y otros impresionistas por Fortuny refuerza una línea de investigación que amplía su relevancia más allá del género. Aunque las corrientes artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX suelen estudiarse en paralelo, la influencia de Fortuny sobre artistas que desafiarían el academicismo sugiere la existencia de vías transversales en este periodo de transformación en la historia del arte (Cano Díaz, 2020: 148).

En los últimos cuatro años de su vida, las estancias de Fortuny en Granada y Portici fueron decisivas en su evolución artística (Doñate et al, 2003: 47). Aunque su carrera fue breve, su obra muestra una versatilidad notable y una clara intención de explorar nuevos caminos, coincidiendo con el surgimiento del impresionismo en 1874. Aunque el curso de su desarrollo artístico queda en el terreno de la especulación, es indiscutible que Fortuny se consolidó, tras Goya, como el pintor español más destacado del siglo XIX (Doñate et al, 2003: 59).

Análisis de sus obras de Sierra Nevada

Paisaje de Granada (1871) (Fig. 152) ejemplifica el enfoque moderno e innovador de Fortuny en la pintura de paisaje. Aunque Sierra Nevada se sitúa en segundo plano, domina visualmente la escena, aportando una monumentalidad serena a la composición. La atmósfera luminosa y característica de Granada se refleja en una pincelada suelta y gestual que acentúa la profundidad y la vastedad, reforzando la presencia imponente de la montaña.

Fortuny utiliza un encuadre inusual al destacar en primer plano un desmonte de terreno aparentemente simple, rompiendo con la idealización romántica y adoptando una visión más cruda y cotidiana. Esta pincelada fluida y enérgica revela su proceso creativo y la influencia de sus estudios de luz y color en Marruecos, que enriquecieron su habilidad para captar atmósferas cambiantes.

Las estructuras arquitectónicas en el segundo plano guían la mirada hacia la Sierra Nevada, generando un ritmo compositivo coherente. Según Barón (2002: 35), Fortuny influyó significativamente en contemporáneos como Martín Rico, quien adoptó un tratamiento similar de la luz y la integración de la arquitectura.

Esta obra no solo desafía los esquemas tradicionales, sino que destaca la capacidad de Fortuny para introducir elementos inacabados, generando una visión moderna y fragmentada. Su tratamiento de Sierra Nevada, a través de un enfoque aparentemente informal, captura su grandeza de manera singular, abriendo nuevas perspectivas para los pintores granadinos que, atraídos por su renombre, exploraron nuevas formas de representar el paisaje de Granada (Fernández Lacomba, 2007: 77).

En su estancia en Granada, Fortuny realizó otros paisajes destacados, como el óleo sobre tabla *Calle de Granada* (1870-1872) (Fig. 153), que muestra una vista urbana del barrio con Sierra Nevada al fondo. Una fotografía en el Museo Fortuny de Venecia conserva un dibujo perdido titulado *Calle de Granada al fondo Sierra Nevada*, que presenta un escenario similar: un callejón flanqueado por casas y una terraza con pilares, con el cerro de los Mártires cerrando la composición. A diferencia de *Paisaje de Granada*, este dibujo tiene un formato horizontal y un primer plano amplio y vacío (Barón, 2017a: 260-262).

Calle de Granada es un claro ejemplo del enfoque moderno de Fortuny, donde Sierra Nevada aparece al fondo, aportando profundidad y monumentalidad a la escena urbana. La pincelada suelta y espontánea, característica de su etapa granadina, captura la esencia del lugar sin idealización, enfatizando una visión cotidiana y realista. La montaña, parcialmente cubierta por nubes, contrasta con los tonos terrosos de las construcciones en el primer plano, integrándose como un telón de fondo que añade serenidad a la composición.

El encuadre urbano, que no opta por una vista panorámica sino por una calle modesta y en sombra, subraya el alejamiento de Fortuny de las fórmulas académicas. Su enfoque en lo cotidiano y espontáneo señala una transición hacia el realismo y anticipa la modernidad en el tratamiento del paisaje urbano. El cielo, en tonos grises y azulados que sugieren nubes densas, refuerza la atmósfera cambiante y melancólica que caracteriza su obra granadina, donde experimenta con luz y color más que con detalles precisos, como se aprecia también en su inacabado *Paisaje de Granada* (Pérez-Cellini, 2015: 130).

Sierra Nevada como testigo: Francisco Pradilla y la innovación en el género histórico

El género histórico, que había alcanzado su apogeo durante el Romanticismo, comenzó a experimentar transformaciones significativas en el transcurso del siglo XIX. Los pintores de historia, cada vez más condicionados por una creciente demanda de veracidad además de

verosimilitud, adaptaron sus enfoques a estos nuevos requerimientos (Barón, 2002: 34). En este contexto de renovación, Francisco Pradilla y Ortiz (1848-1921) destacó por su temprano interés en el paisaje como elemento fundamental en la escenografía histórica. Pradilla, en la década de 1860, realizó estudios del paisaje granadino con el objetivo de integrar dichos entornos en sus obras más representativas, como *La rendición de Granada* (1882) y *El suspiro del moro* (1892). Estas composiciones muestran la Sierra Nevada y otros elementos paisajísticos que dotan de mayor autenticidad a la narrativa visual, lo que le ha valido a Pradilla un lugar destacado en este género, incorporando procedimientos tanto del realismo como del impresionismo (Cabrera, 2021: 242).

En 1879 Pradilla recibió el encargo de pintar *La rendición de Granada* (Fig. 154) para el Salón de Conferencias del Senado. A pesar de residir en Roma, donde consolidaba su carrera artística, regresó a España, trasladándose a Granada para realizar un exhaustivo proceso de documentación. Durante su estancia, elaboró numerosos estudios de paisajes y vistas de la Alhambra, que luego emplearía tanto en *La rendición de Granada*, como en *El suspiro del moro*, (Fig. 155) finalizada en 1892. Ambas obras integran magistralmente la ciudad y la Sierra Nevada en el fondo, consolidando a Pradilla como uno de los grandes exponentes del género histórico de su tiempo (Barón, 2002: 34; Rincón García, 2019: 4; Fernández Lacomba, 2019: 205).

La rendición de Granada de Francisco Pradilla representa con monumentalidad la entrega de Granada por Boabdil a los Reyes Católicos en 1492, uno de los episodios más decisivos de la historia española. En esta composición, Pradilla ubica a los personajes principales en el centro de la escena, mientras que el paisaje, compuesto por la ciudad de Granada y la majestuosa Sierra Nevada, actúa como marco envolvente, dotando a la narrativa de un simbolismo único. La Alhambra y Sierra Nevada, lejos de ser un simple decorado, refuerzan la idea de una naturaleza que persiste frente a los cambios históricos, un enfoque innovador en el género histórico, que tradicionalmente relegaba el paisaje a un rol secundario. Aquí, la Sierra Nevada se representa con detallismo realista, utilizando técnicas derivadas del realismo y el impresionismo para capturar una rica atmósfera lumínica.

En *El suspiro del moro*, Pradilla enfoca la tragedia personal de Boabdil tras la rendición. En esta obra más íntima y emocional, Boabdil contempla la ciudad que ha perdido, y la Sierra Nevada junto a un cielo tormentoso ocupan gran parte del lienzo, simbolizando la distancia entre el sultán y su tierra. Las tonalidades frías y apagadas, junto al tratamiento impresionista de la luz, refuerzan la melancolía de la escena. En ambas obras, la Sierra Nevada no es un simple fondo; su presencia resalta la permanencia frente a los eventos históricos.

La representación de Sierra Nevada refleja una comprensión profunda del paisaje, lograda a través de estudios in situ. La montaña actúa aquí como símbolo de permanencia y testigo histórico, uniendo realismo e impresionismo en el manejo de luz y color. Con estas composiciones, Pradilla sitúa la Sierra Nevada como un elemento de carga simbólica y geográfica, evidenciando su sensibilidad al integrar historia y naturaleza en una narrativa pictórica innovadora y emotiva.

Rafael Romero, Pedro Ribera y Carlos Vázquez en la tradición del paisaje realista

Rafael Romero Barros (1838-1895) fue una figura clave en el desarrollo del paisaje realista andaluz. Formado en la escuela romántica sevillana bajo la tutela de Manuel Barrón, evolucionó hacia un estilo riguroso y detallado. Su traslado a Córdoba marcó un cambio decisivo en su carrera, al distanciarlo de las influencias románticas y acercarlo a las nuevas corrientes artísticas madrileñas. Desde su cargo como director del Museo Provincial de Pinturas y promotor de la escuela cordobesa, Romero Barros impulsó la formación de una nueva generación de artistas en la región, comparable a la influencia de los Bécquer en Sevilla y los Gómez Moreno en Granada (Fernández Lacomba, 2007: 63).

Su transición del Romanticismo al naturalismo se refleja en sus vistas de la sierra y la vega cordobesas, representativas de esta evolución estilística (Fernández Lacomba, 2007: 64). La obra *El Genil por Granada* (1888) (Fig. 156) ilustra su maestría en el paisaje granadino, con la Sierra Nevada en el fondo enmarcando el río Genil en primer plano. El equilibrio entre el detalle y la atmósfera, logrado mediante una técnica precisa que capta la luz en el agua y los matices de la vegetación, refuerza la serenidad de la escena. La Sierra Nevada, aunque distante, aporta estabilidad a la composición mediante tonos azulados y blancos que contrastan con los verdes y tonos cálidos del primer plano.

La estructura compositiva en *El Genil por Granada* genera profundidad visual a través de planos sucesivos: el río en primer término, seguido de árboles y edificios, y finalmente las montañas. Este tratamiento dirige la mirada del espectador desde el primer plano hacia la amplitud del paisaje montañoso. La paleta cromática, de tonos naturales en verdes y marrones, evoca la esencia del paisaje andaluz, mientras que los azules del cielo y las tonalidades frías de la Sierra Nevada crean una armonía que intensifica la serenidad de la escena.

Pedro Ribera y Dutaste (1857-1949) es un pintor paisajista destacado, cuya carrera, aunque marcada por una trayectoria internacional, presenta limitaciones en su documentación biográfica. Probablemente nacido en Madrid o Lisboa, Ribera se formó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con maestros como Alejandro Ferrant y Emilio Sala. En 1886 se estableció en París, donde estudió bajo Léon Bonnat y Albert Maignan, y desarrolló un estilo influido por sus viajes y su experiencia en diversos géneros, desde retratos hasta escenas costumbristas y paisajes.

Entre sus obras, *Sierra Nevada* (Fig. 157), recientemente expuesta en el anticuario Ruiz Linares, destaca como una representación precisa y evocadora del paisaje granadino. Pintada desde la Vereda de la Estrella, esta obra enmarca el pico Veleta al fondo, con un sendero que serpentea entre las laderas montañosas. Ribera emplea una paleta de tonos terrosos y fríos, capturando la atmósfera serena de la sierra y contrastando la textura rocosa del terreno con la lejanía de las cumbres nevadas. Las pinceladas sueltas y precisas aportan realismo a la escena, mientras que el juego entre sombras y luz tenue del horizonte sugiere el crepúsculo, evocando la inmensidad natural y la pequeñez del ser humano frente al paisaje.

Carlos Vázquez Úbeda (1869-1944), destacado en el panorama artístico español, se centró en el paisaje y el costumbrismo, logrando reconocimiento como miembro de la Academia

de San Fernando de Madrid y presidente del Círculo Artístico de Barcelona. Su formación comenzó bajo Joaquín Herrer y Rodríguez y continuó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con Carlos de Haes. Posteriormente, en 1889, se trasladó a París para estudiar con Léon Bonnat, consolidando una trayectoria que fue premiada tanto en España como en el extranjero (Quesada, 1996: 229-230).

Una de sus obras clave, *Paisaje de Sierra Nevada* (1891), pintada desde la Vereda de la Estrella, presenta el pico de la Alcazaba en el fondo, en una composición dominada por pinceladas sueltas que reflejan la luz y el dinamismo de la montaña. A diferencia de Ribera, que enfatiza la serenidad del Veleta, Vázquez captura la monumentalidad de la Alcazaba, añadiendo una figura humana, una pastora, que contrasta con la grandiosidad del entorno, ofreciendo una narrativa sencilla que evoca la conexión humana con la naturaleza.

Vázquez adopta un estilo cercano al impresionismo, utilizando contrastes de luz y sombra que intensifican la atmósfera vibrante de la sierra, con un juego de colores que celebra la fusión de verdes y nevados. Tanto Ribera como Vázquez encuentran en la Sierra Nevada un motivo constante de inspiración, expresando respectivamente la serenidad y la fuerza de sus cumbres. Sus obras, unidas por su temática y escenario, enriquecen la tradición del paisaje realista al subrayar la interacción entre el ser humano y la monumentalidad de la naturaleza en Andalucía.

La Alhambra y Sierra Nevada en la obra de Aureliano de Beruete

La obra *La Alhambra, Granada* (1895) (Fig. 158) de Aureliano de Beruete (1845-1912) ejecutada desde el Jardín de los Adarves de la Alhambra, es un ejemplo notable de su destreza para captar el paisaje con una precisión naturalista, mientras integra sutilmente rasgos de la modernidad impresionista. En esta pintura, Beruete presenta una composición en la que la Sierra Nevada se alza como un imponente telón de fondo, mientras que la vegetación y los elementos arquitectónicos de la Alhambra se entrelazan armónicamente en el primer plano. El enfoque pictórico de Beruete, caracterizado por un delicado manejo de la luz y una paleta cromática vibrante, genera una atmósfera en la que el aire y la luz fluyen incluso en las zonas más sombrías. Esta técnica refleja su interés por representar la geografía del lugar y, del mismo modo, las condiciones atmosféricas que lo envuelven. Beruete se sitúa, en cierto sentido, como una consecuencia lógica de Fortuny y un precedente igualmente lógico de Sorolla, estableciendo un puente entre ambos universos: el de la representación de la realidad llevada a su máxima expresión técnica —justo antes de las crisis que preceden a las grandes transformaciones— y la reafirmación de esa misma realidad, ya en diálogo con la vanguardia, evidenciando que aún quedaba mucho por explorar dentro de los lenguajes tradicionales (Gonzalo Castro y Quesada Dorador, 2022b: 226).

Desde un punto de vista artístico, la obra *La Alhambra, Granada* se distingue por su capacidad para equilibrar los elementos naturales y arquitectónicos sin caer en una disolución formal de las estructuras, algo que podría asociarse a las tendencias más vanguardistas. Aunque a menudo se ha relacionado a Beruete con el impresionismo, su estilo nunca llegó a romper por completo con las formas, manteniendo un naturalismo cultivado con una gran delicadeza y refinamiento. Esto se traduce en un tratamiento de la luz y el color que, si bien vibrante y

luminoso, conserva la solidez de las formas naturales. En la obra, Sierra Nevada no es solo un elemento decorativo; su presencia en el fondo otorga una sensación de monumentalidad y serena estabilidad a la composición.

Beruete, como pintor de paisajes, se caracterizó por su atención a la luz y a los fenómenos atmosféricos, cualidades que integraba de manera coherente con los detalles geológicos y naturales. Esto se debe, en gran medida, a su estrecha relación con el ideario de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) y su amistad con Francisco Giner de los Ríos, quienes lo introdujeron en el mundo del excursionismo y el amor por la sierra del Guadarrama, una región que Beruete representó en numerosas ocasiones. Esta faceta de su vida y obra es clave para entender su representación de Sierra Nevada en *La Alhambra, Granada*. Al igual que en sus paisajes del Guadarrama, Beruete concibe las montañas como un espacio donde la naturaleza se despliega en toda su grandiosidad y carácter sublime, tal como lo había explorado en sus estudios sobre geografía y geología en el contexto de la Sociedad para el Estudio del Guadarrama (Pena, 2010: 517).

La representación de Sierra Nevada en esta obra es un testimonio del interés de Beruete por los paisajes montañosos, un tema que abordó en distintas fases de su carrera y que le permitió desarrollar una comprensión profunda de la naturaleza en su estado más puro. En esta obra, Sierra Nevada se erige como un símbolo de estabilidad y serenidad, al tiempo que refuerza la profundidad espacial de la composición. La inclusión de la montaña no es fortuita: al situarla en el fondo, Beruete establece un contraste entre las formas angulosas de la arquitectura y la naturaleza indómita de las montañas nevadas, capturando así la esencia del paisaje granadino, que combina elementos naturales y arquitectónicos de manera armónica.

Es importante señalar que *La Alhambra, Granada* fue parte del grupo de obras que Beruete dedicó a Granada, la Alhambra y el Generalife entre 1895 y 1910, un periodo en el que su estilo alcanzó una madurez plena. Estas obras fueron incluidas en el catálogo de la exposición póstuma de Beruete, celebrada en 1912 en los estudios de Joaquín Sorolla. Sorolla, un gran admirador de Beruete y su amigo cercano, cedió su estudio como un homenaje a la memoria del pintor. Esta exposición incluyó un total de seiscientas sesenta y seis obras, entre las que se encontraba *La Alhambra, Granada*, bajo el número 401, actualmente en el Museo Sorolla de Madrid (González Castro y Quesada Dorador, 2022a: 57-58). Este dato refuerza la relevancia de la obra dentro de su producción, ya que fue seleccionada para formar parte de una de las muestras más completas de su legado.

Además de ser una pieza clave dentro de su carrera artística, esta pintura es representativa de la profunda conexión de Beruete con los paisajes de montaña, que él supo captar con una mezcla de rigor científico y sensibilidad artística. En obras como esta, Beruete demuestra su capacidad para fusionar los estudios geológicos y la observación de la naturaleza con una técnica pictórica que recoge las influencias impresionistas, pero que se mantiene anclada en una tradición velazqueña de representación del paisaje. Esta conexión entre lo antiguo y lo moderno es lo que define gran parte de la obra de Beruete, quien, a través de su arte, logró transmitir la esencia del paisaje español en sus distintas formas, desde las desoladas tierras castellanas hasta las majestuosas montañas de Sierra Nevada.

Antonio Muñoz Degrain: el drama y la luz en las montañas

Antonio Muñoz Degrain a lo largo de su vida mostró un profundo interés por los paisajes de montaña, particularmente por Sierra Nevada. Su fascinación por estos escenarios naturales refleja tanto su inclinación romántica como su evolución hacia un lenguaje pictórico más moderno y subjetivo. Aunque influido en sus primeros años por Carlos de Haes, Muñoz Degrain desarrolló una estética muy personal, caracterizada por el uso del color y la atmósfera para crear paisajes que trascienden la mera representación naturalista. En su obra, las montañas como Sierra Nevada adquieren un carácter simbólico, reflejando tanto la grandeza como la fragilidad de la naturaleza.

Dentro de los motivos de la Sierra, podemos distinguir tres formas generales en las que se representa Sierra Nevada. La primera, como ya hemos mencionado, aparece en obras como *Las Walkirias* (1915), donde se combinan distintos escenarios y lugares para recrear un paisaje idealizado. La segunda forma, dentro del contexto granadino, se centra en las diversas combinaciones de paisajes que sirven como telón de fondo de la ciudad. Estas obras, como las vistas desde el Albaicín, capturan diferentes perspectivas de la Alhambra y sus múltiples interpretaciones, integrando en ocasiones escenas con figuras, como es el caso de *Vista de la Alhambra* (1914) y *Vista de Granada y Sierra Nevada* (c. 1915). La tercera categoría corresponde a aquellas vistas en las que Sierra Nevada se convierte en la protagonista absoluta, ya sea desde la lejanía, como en *Una umbría en Sierra Nevada* (1892) y *Sierra Nevada* (1920), o desde el interior de la montaña, en obras como *Paisaje con buitres negros, un ciervo y lobos muertos* (1904) o *Drama en Sierra Nevada* (1921).

En *Vista de la Alhambra* (1914) (Fig. 159), Muñoz Degrain presenta una «visión romántica, llena de fantasía» (González Castro y Quesada Dorador, 2022b: 216), en la que la Alhambra se baña en la cálida luz del atardecer, con Sierra Nevada destacando al fondo en tonos fríos. La composición destaca por la verticalidad y la superposición de planos: en el primer término, una escena cotidiana con figuras humanas añade dinamismo, mientras que la Alhambra y Sierra Nevada dominan el resto de la composición. En esta obra, Sierra Nevada no solo actúa como fondo, sino que aporta un contraste cromático significativo con los tonos naranjas y rojizos de la Alhambra, lo que refuerza el dramatismo de la escena. La pincelada, más suelta y expresiva, captura la vibración lumínica del momento, y la montaña se presenta como una entidad serena que equilibra la intensa actividad del primer plano.

Existen tres versiones documentadas de la obra *Vista de Granada y Sierra Nevada* de Antonio Muñoz Degrain, cada una con variaciones en el encuadre, la paleta cromática y los elementos compositivos. La primera de ellas, realizada hacia 1915 (Fig. 160), se encuentra en el Museo del Prado en Madrid. Esta obra presenta una panorámica del Barrio del Maurón en Granada, con la majestuosa Sierra Nevada al fondo. La composición destaca por el contraste entre el primer plano, donde se aprecia la arquitectura tradicional y la vegetación mediterránea, y las montañas nevadas al fondo, lo que refuerza la sensación de profundidad y grandiosidad en el paisaje. El tratamiento de la luz es fundamental en esta versión, donde las pinceladas sueltas y los juegos de colores fríos y cálidos crean una atmósfera vibrante y llena de matices. La monumentalidad de la Sierra Nevada, junto con la pequeña escala del barrio, refleja una dualidad entre la naturaleza y lo humano, un motivo recurrente en la obra de Degrain.

La segunda versión, expuesta en el Museo de Valencia (Fig. 161), comparte muchas características con la del Prado, aunque presenta algunas diferencias notables. El encuadre es muy similar, pero los elementos del primer término han sido alterados levemente. La vegetación y las construcciones son interpretadas de manera más luminosa, con pinceladas más sueltas que contribuyen a una atmósfera más serena y etérea. En esta obra, el dramatismo queda ligeramente atenuado, y la atención parece centrarse más en la luz y en cómo ésta transforma el paisaje, dotándolo de una cualidad casi evanescente. El contraste entre los tonos cálidos de la ciudad y los fríos de la montaña sigue siendo el eje central, pero el uso más suave del color proporciona una sensación de calma y contemplación, alejándose del tono más intenso de la primera versión.

La tercera obra (Fig. 162), una pequeña pintura sobre cartón que forma parte de la colección de la Fundación Rodríguez Acosta resulta especialmente interesante desde el punto de vista técnico y compositivo. Según conversaciones con Javier Moya Morales, conservador del museo, esta pieza es probablemente la primera de las tres versiones, realizada al aire libre desde el Barranco del Abogado. A pesar de sus reducidas dimensiones, la obra destaca por el nivel de detalle y la precisión en la representación de los elementos naturales y arquitectónicos. El árbol alto y delgado que ocupa el centro de la composición se convierte en un eje vertical que estructura la escena y dirige la mirada del espectador hacia el cielo y las montañas. Lo más destacable de esta versión es su atmósfera cargada de misterio, potenciada por la inclusión de una figura humana asomada en la ventana central de una de las casas, un detalle ausente en las otras dos versiones. Esta pequeña figura añade un elemento narrativo que genera una sensación de intimidad y soledad en medio de la inmensidad del paisaje, reforzando el carácter romántico de la obra.

Estas tres versiones de *Vista de Granada y Sierra Nevada* demuestran la maestría técnica de Antonio Muñoz Degrain, así como su capacidad para capturar el espíritu del lugar, dotando al paisaje de un carácter emocional y simbólico. A través de estas obras, el pintor logra transmitir la grandeza de la Sierra Nevada y la conexión íntima entre el ser humano y su entorno, un tema recurrente en su producción artística que refleja la profunda influencia del Romanticismo en su visión del mundo natural.

Dentro de las vistas desde la montaña, estas pinturas muestran su destreza técnica, al mismo tiempo que su evolución artística hacia una mayor subjetividad y dramatismo en la representación del paisaje montañoso.

Una umbría en Sierra Nevada (1892) (Fig. 163) perteneciente a la primera etapa madura de Muñoz Degrain, se destaca por su monumentalidad y su elaborada composición, consolidándose como una de las obras más emblemáticas del pintor. Presentada en una exposición de 1892 junto con otras piezas, este óleo sobre lienzo de gran formato refleja la maestría de Degrain en el tratamiento de paisajes con una marcada identidad romántica y naturalista, elementos distintivos de su estilo.

La obra fue elogiada por críticos de la época, quienes destacaron su manejo técnico excepcional y su profundo sentido poético. En esta pintura, Muñoz Degrain logra capturar la esencia de Sierra Nevada mediante un uso magistral de los contrastes lumínicos y la diversidad cromática del paisaje montañoso. Su pincelada suelta, cargada de matices, trasciende la representación geográfica para ofrecer una interpretación profundamente emocional del lugar.

La valentía en su aproximación artística, como subrayaron los críticos, posiciona a Muñoz Degrain entre los grandes paisajistas de su tiempo, junto a nombres como Haes, Rico y Morera, dejando en esta obra un testimonio de su sensibilidad artística y su capacidad de innovar en la pintura de paisaje (López Albert, 1998: 363).

Esta obra representa una umbría en las faldas de Sierra Nevada, donde las sombras profundas contrastan de manera dramática con las luces matizadas que penetran en la escena. Las pinceladas amplias y empastadas otorgan una textura rica y densa a la superficie pictórica, lo que aumenta la sensación de movimiento y vitalidad en el paisaje. La paleta cromática, dominada por tonos oscuros como los verdes, marrones y ocres, refleja una influencia naturalista derivada de su maestro, Carlos de Haes. Sin embargo, ya en esta obra se percibe un alejamiento del naturalismo puro, inclinándose hacia una interpretación más subjetiva del paisaje, centrada en la atmósfera y el efecto de la luz sobre la montaña. El interés de Muñoz Degrain por Sierra Nevada es patente a lo largo de su carrera, y esta pintura marca el inicio de su profunda exploración del paisaje andaluz, tratado con un dramatismo creciente.

Sierra Nevada (1920) (Fig. 164), refleja una etapa más avanzada en la vida artística de Muñoz Degrain, en la que el estilo del pintor ha evolucionado hacia una pincelada más suelta y vibrante. Los colores son más intensos y saturados, como se puede ver en el contraste entre los tonos fríos de las cumbres nevadas y los cálidos rosados y violáceos del cielo al amanecer o al atardecer. La escena captura un momento fugaz, en el que el pintor muestra su interés por los efectos lumínicos y atmosféricos. Esta obra ilustra claramente la transición estilística de Muñoz Degrain hacia un lenguaje más cercano al impresionismo, aunque conservando un dramatismo inherente en su enfoque. Las pinceladas rápidas y descompuestas sugieren inmediatez y movimiento, haciendo del paisaje un ente vivo y en constante transformación. A pesar de las influencias impresionistas, Muñoz Degrain mantiene su estilo personal, fusionando elementos emocionales y simbólicos en su representación de la naturaleza.

Drama en Sierra Nevada (1921) (Fig. 165) representa el clímax del dramatismo en la obra de Muñoz Degrain. La composición es compleja, con las cumbres nevadas de Sierra Nevada como protagonistas en el fondo, mientras en el primer plano se desarrolla una narrativa trágica protagonizada por figuras humanas. El paisaje aquí no es solo un telón de fondo, sino un actor más que amplifica el tono trágico de la escena. La paleta cromática fría, dominada por blancos, grises y azules, refuerza la sensación de desolación y aislamiento, mientras que la pincelada vigorosa añade textura y movimiento a la obra. Este lienzo muestra de manera explícita las influencias románticas que marcaron los primeros paisajes de Muñoz Degrain, pero llevadas a su máxima expresión, donde la naturaleza y el hombre se encuentran en una confrontación directa, y la montaña actúa como una fuerza omnipresente y sublime. La pintura refleja un gran control técnico en la composición y el uso del color, así como una madurez emocional que otorga un profundo sentido de tragedia a la obra.

El estudio *Drama en Sierra Nevada*, de pequeño formato, presenta una composición más condensada y una pincelada más libre en comparación con la obra de gran formato. Si bien se percibe como una obra preparatoria, tiene un carácter autónomo en sí misma. La atmósfera dramática sigue siendo el foco principal, con las montañas al fondo jugando un papel crucial en la creación de la tensión visual. El uso de colores fríos y la pincelada suelta sugieren una experimentación continua con los efectos de la luz y la atmósfera, características clave del estilo tardío de Muñoz Degrain. Este estudio es testimonio del proceso creativo del pintor, en el que las versiones preliminares permiten un mayor grado de libertad antes de abordar las composiciones finales más detalladas.

Drama en Sierra Nevada (1916) (Fig. 166), conservada en el Museo de Bellas Artes de Málaga, retoma el tema de la tragedia en las montañas. La escena tiene lugar en un paisaje nevado, donde las figuras humanas luchan por sobrevivir en un entorno inhóspito. La inmensidad de las cumbres nevadas en el fondo subraya el contraste entre la pequeñez de las figuras humanas y la grandiosidad del paisaje, un tema recurrente en la obra de Muñoz Degrain. La pincelada enérgica y los colores fríos acentúan el dramatismo de la escena, marcando una continuación de su interés por el paisaje montañoso como escenario de lucha y tragedia humana.

Paisaje con buitres negros, un ciervo y lobos muertos (1904) (Fig. 167). En esta obra, Muñoz Degrain introduce una narrativa dramática en la que los animales muertos son el foco principal, en lugar de las figuras humanas. Los buitres y lobos representan el ciclo de la vida y la muerte en la naturaleza, mientras que las montañas nevadas en el fondo crean una atmósfera de desolación y cruda realidad. La composición y los colores fríos enfatizan el carácter trágico de la escena, vinculando el paisaje natural con una narrativa de violencia y muerte.

Paisaje de Sierra Nevada (Fig. 168), adopta un enfoque más sereno en la representación de las montañas. Bajo un cielo despejado y con una pincelada más suave, la obra transmite la monumentalidad de Sierra Nevada, pero sin el dramatismo de otras composiciones. Aquí, Muñoz Degrain revela un lado más contemplativo de su visión del paisaje, capturando la quietud y la grandeza de la montaña con una sutil paleta de colores. El equilibrio entre la luz y la sombra añade profundidad y realismo, destacando la habilidad del pintor para adaptar su estilo a diferentes interpretaciones del mismo tema.

Por último, la reciente exposición «Antonio Muñoz Degrain. El paisaje de los sueños» [25] con motivo del centenario de su fallecimiento, presenta cincuenta y dos obras procedentes de cuatro importantes instituciones: el Museo de Málaga, la Biblioteca Nacional de España, el Museo Nacional del Prado y el Museo de Bellas Artes de Valencia. Esta muestra tiene como objetivo reubicar a Muñoz Degrain dentro de la pintura española de finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque a menudo ha sido considerado una figura peculiar dentro de la escuela valenciana, su estilo único en el uso del color y la luz le consolidó como el principal representante del modernismo y simbolismo en el paisaje español. A lo largo de su carrera, especialmente en su etapa de madurez, Muñoz Degrain estuvo acompañado por su discípula y colaboradora Flora López Castrillo (1878-1948). Artista de gran importancia, López Castrillo fue una firme defensora del modernismo y simbolismo, y trabajó estrechamente con Muñoz Degrain en numerosas obras, algunas de las cuales, lamentablemente, han sido firmadas únicamente por el maestro. Esta relación artística y colaborativa, aunque a menudo subestimada, es clave para entender el desarrollo y la influencia de ambos dentro del arte español de la época.

Muñoz Degrain destaca como un artista singular en el panorama pictórico español, evolucionando desde el naturalismo de Carlos de Haes hacia un estilo personal y subjetivo. Sus representaciones de Sierra Nevada, un tema recurrente, transforman el paisaje en símbolo de fuerza y misterio natural, reflejando también la lucha y fragilidad humanas ante su inmensidad. El legado de Muñoz Degrain en la pintura española es indiscutible. Su enfoque audaz hacia el color y la luz, junto con su capacidad para integrar lo sublime y lo trágico en sus paisajes, influyó

[25] González Tornel, P., y Alba Pagán, E. (s.f.). *Antonio Muñoz Degrain. El paisaje de los sueños*. Comentarios sobre la exposición. Museo de Bellas Artes de València. Recuperado el 28 de junio de 2024, de https://breu.gva.es/b/mc08wL7tfY

en generaciones de artistas y consolidó su posición como uno de los grandes innovadores del paisaje moderno en España.

La montaña y el Impresionismo: Regoyos y su fascinación por Sierra Nevada

Darío de Regoyos (1857-1913) es una figura fundamental en la evolución de la pintura paisajista española hacia la modernidad. Su carrera artística abarca desde sus primeros contactos con el realismo académico, hasta su vinculación con las corrientes vanguardistas europeas, como el impresionismo y el puntillismo. A lo largo de su trayectoria, el paisaje de montaña fue un motivo recurrente, que se desarrolló desde sus primeras obras hasta sus representaciones más maduras en Granada, especialmente en Sierra Nevada.

Regoyos conoció la pintura de paisaje bajo la tutela de Carlos de Haes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se familiarizó con las técnicas de la pintura realista y, en particular, con la pintura al aire libre (San Nicolás, 1990: 19; Pena, 2012: 103; Moreno Ruiz de Eguino, 2002: 22; Valdés, 2004: 165). Desde temprana edad, mostró una inclinación por apartarse de los formalismos académicos, considerándolos limitantes para su desarrollo personal y artístico. A los veintiún años, se trasladó a Bruselas, atraído por el vibrante ambiente artístico de la ciudad, y continuó sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas. Entre 1880 y 1881, asistió a clases particulares de paisajismo con Joseph Quinaux, quien fue realmente su único profesor recordándole que «no copiara nunca, el mejor profesor es la naturaleza». En 1881, se unió al Círculo de L'Essor, siendo el único miembro extranjero, lo que lo llevó a participar en diversas exposiciones y a fundar el grupo innovador *Les XX* en 1883 (San Nicolás, 1990: 20; 2002: 42; 2013: 15-16; Moreno Ruiz de Eguino, 2002: 23; Valdés, 2004: 171; Bozal, 2011: 11).

Las primeras obras que destacan la importancia del paisaje de montaña para Regoyos incluyen *Deshielo en los Pirineos* (1885), *Tempestad en los Pirineos* (1885) y *El Guadarrama en Madrid* (c. 1885). La primera, una pintura de gran formato, en la que se percibe como «un canto a la naturaleza de la estela del que realizaron los pintores flamencos del siglo XVI» y más cercano al Romanticismo europeo (Bozal, 2011: 84), contrasta con el estilo posterior del pintor, más asociado a la pintura al aire libre *Tempestad en los Pirineos* (1885), obra que muestra algunas características que prefiguran su auténtica personalidad como paisajista.

La obra *El Guadarrama en Madrid* (1885) captura una vista de la Sierra de Guadarrama y refleja el temprano interés del pintor por los paisajes de montaña, tema que desarrollaría en sus posteriores representaciones de la Sierra Nevada. En este pequeño óleo sobre tabla, la técnica mixta de pincel y espátula denota una ejecución ágil y espontánea. Las montañas, parcialmente cubiertas de nieve, dominan la composición con tonos fríos que evocan la claridad y luminosidad de un día despejado, mientras que el primer plano, con tonos más cálidos y oscuros, contrasta con el fondo montañoso, integrando el entorno urbano y rural.

El uso de la espátula, particularmente en las zonas nevadas, aporta textura y relieve, logrando una materialidad que supera la mera representación visual y transmite la aspereza del terreno. Este recurso, como destaca San Nicolás (2013: 16), realza la densidad de las áreas nevadas y anticipa una interpretación más expresiva del paisaje montañoso.

Compositivamente, la obra sigue una estructura clásica donde el primer plano detallado contrasta con el fondo más etéreo, reforzando la monumentalidad de la montaña. La paleta de colores, con tonos fríos y claros en el fondo y cálidos en el valle, equilibra la composición, capturando tanto la serenidad como la grandeza de la Sierra de Guadarrama.

Como apunta Bozal (2011: 84)**,** las primeras obras de Regoyos, como esta, tienen una clara influencia del Romanticismo europeo, similar a los paisajistas flamencos del siglo XVI. Sin embargo, ya en esta pequeña tabla se vislumbran algunas características que prefiguran su estilo posterior, más cercano al impresionismo y a la pintura al aire libre. El trazo rápido y la pincelada suelta se conjugan para ofrecer una visión de la naturaleza dinámica y viva, en consonancia con la idea de un paisaje que no solo es observado, sino también sentido.

Entre 1886 y 1895, Regoyos abordó motivos costumbristas de la «España Negra», en los que reflejaba temas de pesadumbre, dolor y esfuerzo social, con la figura femenina como eje central (San Nicolás, 2013: 17). No obstante, sus paisajes de montaña se distinguen por su luminosidad y su técnica puntillista e impresionista, en contraste marcado con las temáticas oscuras de sus otras obras. Influenciado por el Círculo *Les XX* y los consejos de Camille Pissarro, Regoyos adoptó el puntillismo a comienzos de la década de 1890, suavizando su paleta hacia tonos más claros e incorporando malvas y violetas. Pissarro lo impulsó a abandonar los temas sombríos de la «España Negra» y a pintar la naturaleza directamente, al estilo de los impresionistas (San Nicolás, 2002: 25; 2008: 18).

A partir de este momento Regoyos se concentra en el paisaje, con temas en los que se incluye la nieve y la montaña. De este modo, sus paisajes resultan «más contenidos y más construidos» (Bozal, 2011: 71). Comienza aquí una etapa en la que Regoyos se reconoce plenamente con su pintura, por fin dedicada por entero al paisaje, como expresará en 1905: «Si recuperara los años vividos optaría por la paleta clara, sin tierras, sin negros, y no haría sino paisaje, entregándome a las impresiones que recibiera de la naturaleza» (Marín Valdés, 2004: 165).

La representación de la alta montaña, especialmente en la obra de Regoyos, alcanzó una madurez técnica y artística en sus obras como *Rentería y las Peñas de Aya I* y *Rentería y las Peñas de Aya II* de 1895. El cuadro titulado *Rentería y las Peñas de Aya I* (1895), es una obra que refleja la evolución estilística del pintor hacia el puntillismo y el impresionismo, influenciado por el *Círculo Les XX* y los consejos de Camille Pissarro**.** En esta pintura, se observa un enfoque luminoso y una suavización de su paleta, en contraste con los temas oscuros que había abordado en etapas anteriores de su carrera.

La obra presenta una vista de las Peñas de Aya, imponentes en el fondo, mientras que en el primer plano se destacan los tejados rojizos de Rentería, en una composición que equilibra la arquitectura urbana con el paisaje montañoso. La pincelada homogénea, como menciona San Nicolás (2013:16), unifica ambos elementos, invitando al espectador a contemplar tanto los detalles de la ciudad como las formas monumentales de las montañas.

El puntillismo, técnica adoptada por Regoyos en la década de 1890, se emplea especialmente en el cielo y las montañas, donde pequeños toques de color crean una atmósfera vibrante. Esta técnica suaviza su paleta mediante tonos malvas y violetas, visibles en las sombras de las montañas y tejados, aportando luminosidad y frescura que contrastan con sus obras anteriores, de tonos más sombríos.

La representación de la montaña nevada en las peñas de Aya muestra la madurez técnica de Regoyos. Las sutiles pinceladas en la nieve captan los matices de la luz natural, evocando serenidad y majestuosidad. La composición se divide en dos planos: los edificios urbanos en colores cálidos y oscuros en primer plano contrastan con la montaña y el cielo en tonos fríos y claros en el fondo. Sin embargo, la pincelada impresionista integra ambos planos, simbolizando la conexión entre ciudad y naturaleza en un diálogo visual armonioso.

Bozal (2011: 71) señala que los paisajes de Regoyos en esta etapa se caracterizan por ser «más contenidos y más construidos», lo cual es evidente en esta obra, donde la pincelada rápida y suelta crea una estructura pictórica sólida, pero a la vez delicada. La elección de una tabla de pequeño formato refuerza la intimidad de la obra que, a pesar de su escala, consigue transmitir la monumentalidad del paisaje montañoso.

En obras como *Village en Extremadura I* (1900) y *Village en Extremadura II* (1900), el paisaje de montaña cobra protagonismo en la pintura de Regoyos, quien integra la montaña nevada con la figura humana y la arquitectura rural, reflejando una visión única del paisaje español a través del puntillismo y un tratamiento particular de la luz y el color (San Nicolás, 2014: 251-252).

En *Village en Extremadura I*, Regoyos emplea la técnica puntillista para capturar las transiciones sutiles de luz natural, logrando un efecto vibrante de atmósfera. En el primer plano, los tonos verdes, malva y púrpura de los campos se mezclan con figuras humanas, donde dos mujeres con trajes tradicionales añaden un toque humano que contrasta con la imponencia de la montaña en el fondo. La montaña nevada, tratada con tonos fríos y pequeños toques malvas y blancos, transmite la frescura y claridad del aire, integrándose armoniosamente con el paisaje de primer plano.

La estructura equilibrada de la composición resalta la interacción entre los elementos: el dinamismo vertical de las figuras y árboles en el primer plano se contrapone con las líneas horizontales de las montañas y casas en el fondo. Los techos rojos y paredes blancas de las casas actúan como un puente visual entre el terreno y la montaña, reforzando una visión unificada del paisaje.

La luz y la atmósfera son elementos centrales en esta obra. Los colores vibrantes y luminosos reflejan su etapa impresionista, donde la luz envuelve tanto a las figuras como al paisaje, sumergiendo al espectador en la escena. Mediante el puntillismo, Regoyos logra una continuidad visual que enfatiza la interacción de luz y color sobre las líneas, en coherencia con el enfoque impresionista que prioriza la atmósfera sobre la definición precisa.

A diferencia de otros artistas regionalistas de su tiempo, como Zuloaga o Sorolla, Regoyos adopta un enfoque más contenido y personal del paisaje español, tal como señala Bozal (2002: 11; 2011: 31). En lugar de los tonos intensos y dramáticos propios de otros paisajistas de la época, en esta obra se aprecia una paleta más suave y equilibrada, con una clara influencia de la pintura al aire libre y los estudios de la luz natural. La obra no busca grandilocuencia, sino más bien una intimidad visual entre el espectador y la naturaleza.

Las montañas se convierten en el escenario perfecto para sus experimentos con el puntillismo como en la obra *Pino de Béjar* (1900), donde la Sierra de Candelario con su nieve fundente y al lado un frondoso bosque de árboles le permiten captar las sutiles variaciones de

luz en diferentes momentos del día y en distintas condiciones climáticas (Bozal, 2011: 71; San Nicolás, 2014: 252). Regoyos también exploró la alta montaña en obras como *Les trois couronnes* (1901), *Montes nevados, Behovia* (1901) y *Le pic des Trois couronnes, Pyrénées* (1902), donde experimentó con distintas gamas cromáticas y técnicas de pincelada (San Nicolás, 2013: 18; San Nicolás, 2014: 287-289).

Así, en una fecha tan tardía como 1904, la pintura de Regoyos representaba un caso extremo, un verdadero punto de inflexión. Sus obras servían para diferenciar entre los críticos con una mentalidad conservadora, aferrados a los criterios académicos tradicionales, que no podían aceptar esas creaciones, y aquellos espectadores más perceptivos e informados, familiarizados con la pintura francesa del último cuarto del siglo XIX, capaces de apreciarlas. Entre estos últimos destacaba Aureliano de Beruete y Moret, hijo del reconocido paisajista, quien, a pesar de no ser muy valorado por Regoyos, mantuvo cierta relación con él y llegó a visitar su impresionante colección. Beruete hijo, al igual que su padre, era un conocedor refinado, capaz de distinguir tanto el valor de la pintura antigua como de la contemporánea. Ya en 1903, señaló en Regoyos un «gran temperamento, aguda percepción y evidente talento». Unos pocos años más tarde, en 1908, Ángel Vegué y Goldoni, otro crítico experto en el arte del pasado supo también reconocer, en una exposición individual del artista, su habilidad para plasmar el paisaje al aire libre con una sensibilidad cercana al impresionismo (Barón, 2013: 39).

Estancias en Granada

Regoyos se dedicó a pintar el paisaje granadino en dos estancias significativas: en febrero de 1905 y entre octubre de 1910 y abril de 1911. Ambas estancias estuvieron motivadas por la fascinación que le provocaban tanto la ciudad de Granada como Sierra Nevada (Bozal, 2011: 73).

En febrero de 1905, Regoyos realizó su primer viaje a Granada, acompañado por el escritor Pío Baroja. Este viaje marcó el inicio de su relación con el paisaje de Sierra Nevada, que se convertiría en uno de los temas más importantes de su obra. En una carta enviada a su amigo Losada, Regoyos expresó su admiración por el paisaje granadino: «Ya voy de vuelta. Estoy en Granada. Como siempre, para mi gusto es lo mejor de Andalucía por causa del paisaje. ¡Qué fondos!» (Prado Vadillo, 1994: 142).

Durante este primer viaje, produjo varias obras destacadas, como *La Sierra Nevada I* (1905) (Fig. 169). Regoyos captura una serena escena invernal de la Sierra Nevada desde la Vega de Granada. Este óleo sobre lienzo, realizado en febrero, transmite eficazmente la atmósfera fría y tranquila de la montaña nevada mediante una paleta predominantemente fría, dominada por blancos, azules y verdes.

La paleta de colores es fundamental en la obra, donde los blancos y azules de la nieve contrastan con los verdes del valle, creando una atmósfera de frescura y serenidad que refleja la coexistencia entre lo natural y lo humano. Este uso cromático muestra la habilidad de Regoyos para conjugar realismo e impresionismo en su visión del paisaje. El uso de la espátula destaca en el tratamiento de las cumbres nevadas, aportando texturas que sugieren relieve y profundidad en las montañas, lo que permite percibir la frialdad del terreno. Esta técnica

evidencia la madurez de Regoyos en esta etapa de su carrera, alcanzando una representación táctil y vívida del entorno montañoso.

La composición se estructura en varios planos: figuras humanas y terrenos agrícolas en primer plano, mientras la Sierra Nevada se erige al fondo con una monumentalidad que acentúa su presencia. La inclusión de figuras humanas, pequeñas y discretas insinúa una armoniosa convivencia entre la naturaleza y la vida cotidiana, un recurso habitual en Regoyos. El contraste entre la nieve en la sierra y el verde de la Vega crea un equilibrio visual que refuerza la grandeza de la montaña frente a la serenidad del valle, logrando un paisaje donde el tiempo parece detenerse, transmitiendo una calma invernal que, sin embargo, sugiere continuidad en la vida del valle.

San Nicolás (2008: 344) subraya que esta obra forma parte de las primeras que Regoyos pintó a su llegada a Granada, y en ella captura de manera precisa la atmósfera invernal de la región. El uso de tonos fríos y la introducción de figuras humanas como parte integral del paisaje son aspectos que refuerzan la sensación de serenidad y equilibrio en la obra.

La Sierra Nevada, El puente de las Angustias (1905) (Fig. 170), de pequeñas dimensiones, captura de forma ágil y expresiva una vista de la Sierra Nevada desde el icónico puente granadino. Esta obra se destaca por su vívida paleta cromática, cercana al Fauvismo, donde los contrastes entre tonos vibrantes y saturados aportan una atmósfera luminosa y emocional al paisaje.

La obra refleja la influencia de las vanguardias parisinas en Regoyos, en particular su acercamiento al color como medio expresivo. Los tonos rosados y malvas en el suelo y las montañas crean una luminosidad casi irreal, característica de las investigaciones cromáticas fauvistas. Aquí, el color se desliga de la mera representación para convertirse en un elemento de expresión, donde la interacción cromática entre montañas, casas y cielo proyecta una armonía visual.

La Sierra Nevada, con el pico del Veleta nevado, domina el horizonte, mientras la pincelada suelta y vibrante de Regoyos en la nieve enfatiza la luz cambiante y la atmósfera fría. A través de una ejecución rápida pero precisa, logra capturar la frescura invernal del lugar mediante el contraste entre los blancos y rosados de la sierra y los tonos oscuros de la ciudad.

El puente de las Angustias en el primer plano funciona como un punto de transición entre la ciudad y la naturaleza circundante, mientras que las fachadas urbanas reflejan sutilmente las tonalidades de la montaña, sugiriendo una fusión entre lo humano y lo natural. Este contraste entre ciudad y montaña es recurrente en la obra de Regoyos, quien busca destacar la coexistencia armoniosa entre ambos elementos, tal como señala San Nicolás (2014: 345).

La técnica empleada, de pinceladas sueltas y rápida ejecución, permite a Regoyos transmitir la esencia del paisaje con economía de medios, logrando que la obra, a pesar de su formato reducido, evoque la monumentalidad de la Sierra Nevada.

Plaza granadina o Castillo de Bibataubín (1905) (Fig. 171) es una obra representativa de la madurez de Regoyos, donde retrata una plaza granadina con el palacio de Bibataubín a la izquierda y una fila de coches de caballos en primer plano, evocando una parada de taxis. Al

fondo, la Sierra Nevada y el pico del Veleta emergen bajo la luz cálida del atardecer, creando un contraste armonioso entre la vida urbana y el entorno montañoso.

La influencia impresionista se manifiesta en esta obra a través de una paleta de tonos cálidos y pinceladas sueltas. Los matices malvas y rosados del cielo y las montañas reflejan la atmósfera cambiante de la tarde, mientras que el Veleta, cubierto de nieve, se alza en el horizonte, equilibrando la composición entre el bullicio de la ciudad y la quietud de la sierra. La representación de la luz y el color evidencia la habilidad de Regoyos para captar la interacción entre la naturaleza y la actividad cotidiana de la ciudad, con la presencia del palacio y los carruajes añadiendo dinamismo.

San Nicolás (2014: 347) destaca cómo la luz cambiante y cálida que baña tanto las montañas como los edificios refleja la búsqueda impresionista de capturar el instante, subrayando la maestría de Regoyos en integrar la vida urbana con el entorno natural de Granada.

Regoyos regresó a Granada en octubre de 1910, y esta segunda estancia, que se prolongó hasta abril de 1911, consolidó su relación con el paisaje de Sierra Nevada. Durante este periodo, produjo alrededor de treinta obras, muchas de ellas centradas en la montaña, perfeccionando su técnica impresionista. Desde su residencia en la plaza de la Mariana, 15, 3º izqda., describía su capacidad para pintar tanto la Sierra Nevada como la Torre de la Vela desde su terraza (Prado Vadillo, 1994: 193). En una carta fechada el 24 de octubre, expresó su «pasión por Granada» y por Sierra Nevada, afirmando que la masa de nieve y la vegetación tropical le proporcionaban una experiencia única para el pintor, gracias a los efectos de luz constantes y repetidos que facilitaban su trabajo al aire libre (Prado Vadillo, 1994: 193).

Sierra Nevada, crepúsculo (1911) (Fig. 172) es una obra de pequeñas dimensiones que captura la serenidad y majestuosidad de la Sierra Nevada al atardecer, vista desde lo alto de un edificio. Regoyos emplea una paleta que combina tonos cálidos y fríos, generando una atmósfera de calma invernal. En el primer plano, tejados y fachadas urbanas dirigen la mirada hacia el fondo, donde las montañas nevadas dominan la escena bajo un cielo crepuscular teñido de malvas y rosados. Estos matices reflejan la luz cambiante del crepúsculo, creando una impresión casi onírica.

La nieve en las cumbres es tratada de manera impresionista, sin buscar una reproducción literal, sino mediante pinceladas sueltas y reflejos dorados y fríos que capturan sutilmente la luz del atardecer. Esta obra ejemplifica la influencia impresionista en Regoyos, con un enfoque en los efectos de luz y color más que en el detalle concreto. El contraste entre las sombras frías de las montañas y los reflejos cálidos en la nieve permite al pintor transmitir una emoción particular del momento, característica de su estilo en esta etapa de su carrera.

Luz naranja (calle granadina) o *Luz naranja. Granada (Derribos)* (1911) (Fig. 173) muestra la habilidad de Regoyos para capturar la interacción entre la vida urbana y el paisaje natural, un tema central en su producción en Granada. Pintada desde una terraza en la Plaza de la Mariana, la obra ofrece una vista elevada de una calle granadina con la Sierra Nevada de fondo, destacándose el Mulhacén y el Veleta cubiertos de nieve.

El elemento más notable es el tratamiento del color, donde el artista utiliza una «luz naranja» de atardecer que baña las fachadas de los edificios, mientras que la Sierra Nevada

permanece en tonos fríos de azul y malva. Este contraste cromático, que enfatiza la luz cálida en el plano urbano y las sombras frías de las montañas, genera una atmósfera de atardecer que equilibra lo natural y lo construido.

La composición, estructurada en varios planos, otorga profundidad a la obra. La perspectiva elevada permite al espectador recorrer visualmente desde los edificios en primer plano hasta las montañas al fondo, creando una escena donde lo urbano y lo natural coexisten armónicamente. Las pinceladas sueltas y vibrantes capturan la atmósfera y el dinamismo del momento, con la luz como protagonista, reflejando la transición entre el día y la noche.

Como señala San Nicolás (2014: 476), esta obra es un ejemplo de la destreza de Regoyos para equilibrar la vida cotidiana con la monumentalidad del paisaje granadino, logrando capturar la esencia de la luz cambiante en Granada y la relación entre la ciudad y la naturaleza.

Derribos en Granada (1911) (Fig. 174) es una obra panorámica que muestra la ciudad de Granada iluminada por la luz cálida del atardecer, con Sierra Nevada en el fondo. Pintada desde la terraza de su residencia en la Plaza de la Mariana, esta pintura refleja el interés de Regoyos en la interacción entre el paisaje urbano y el entorno natural. El cuadro, de gran formato, está dividido en dos planos: en el primero, destacan edificios en proceso de demolición, sus tonos cálidos de ocres y rojizos bañados por el sol poniente. En el segundo plano, la Sierra Nevada se eleva majestuosa, con tonos fríos que contrastan con la calidez del primer plano, lo que enfatiza el contraste entre ciudad y naturaleza.

El tratamiento de luz y sombras, característico de la técnica impresionista, captura el momento del crepúsculo. La luz se refleja tanto en las fachadas como en las montañas, logrando una atmósfera envolvente y una sensación de profundidad creada por la sucesión de planos. Las figuras humanas, aunque discretas, añaden vitalidad a la escena, enmarcando al espectador en la vida cotidiana granadina. Destaca la iglesia de San José de Calasanz como punto de referencia arquitectónico, integrando lo humano con lo monumental del paisaje.

En *Sierra del Mulhacén, El sol pálido* (1911) (Fig. 175), pintada desde la misma terraza que *Derribos en Granada,* Regoyos presenta una composición similar centrada en la montaña, aunque en un formato más reducido e íntimo. La luz suave del sol ilumina el Mulhacén con una paleta de tonos fríos, contrastando con los matices cálidos de la ciudad en primer plano.

Ambas obras reflejan el interés de Regoyos en el diálogo visual entre ciudad y montaña, capturando la interacción entre paisaje natural y vida urbana. Como señala San Nicolás (2014: 475, 477), estos cuadros representan el estilo impresionista del artista, quien emplea luz y color para registrar las distintas horas del día, con Sierra Nevada como elemento central que aporta profundidad y contexto a sus escenas urbanas.

Derribos en Granada y *Sierra del Mulhacén, El sol pálido* son obras clave en la producción de Regoyos, en las cuales logra combinar la majestuosidad de Sierra Nevada con la vida urbana de Granada. A través del uso del color, la luz y la perspectiva, Regoyos captura la esencia del paisaje granadino y su atmósfera cambiante, representando el atardecer como un momento de serenidad y belleza.

Vista de Sierra Nevada (1911) (Fig. 176), un óleo sobre cartón de pequeñas dimensiones presenta una panorámica de la Sierra Nevada desde el campo, destacando el contraste cromático entre los fríos de la nieve en la montaña y los cálidos tonos terrosos del primer plano.

La composición, estructurada en tres planos, muestra en el primero la vegetación en tonos ocres y verdes, con pinceladas sueltas que aportan textura; una hilera de árboles en el segundo plano actúa como transición hacia el fondo, donde la sierra se impone en tonos blancos y violetas bajo una luz serena.

El uso del color realza el contraste entre el campo y la montaña, generando un equilibrio visual entre la tierra fértil y la majestuosidad de la sierra. Con su técnica impresionista, Regoyos captura la atmósfera cambiante sin recurrir a detalles minuciosos, priorizando la luz y el color como protagonistas. Esta obra, según San Nicolás (2014: 474), muestra la Sierra Nevada en su estado natural, libre de intervención urbana, permitiendo apreciar tanto la grandeza de la montaña como la quietud del campo. Este autor señala que esta pintura ofrece una vista de Sierra Nevada desde fuera de la ciudad, mostrando el paisaje en su estado más natural y libre de intervención urbana. La representación de la montaña desde una perspectiva general permite al espectador apreciar tanto la inmensidad de la Sierra Nevada como la serenidad del campo que la rodea.

El cuadro *Camino de los Neveros. Paisaje Andaluz* (1911) (Fig. 177) y su versión definitiva *Camino de los Neveros* (1911) (Fig. 178), son representaciones vibrantes de un paisaje rural andaluz con la Sierra Nevada al fondo. Estas obras capturan una escena cotidiana del transporte de nieve desde Sierra Nevada hacia la ciudad, una actividad que evoca la interacción entre la naturaleza y la vida rural. Ambas pinturas son ricas en detalles y evocan la majestuosidad del paisaje a través del uso característico de Regoyos de la luz y el color.

Regoyos divide el espacio pictórico en dos partes claras mediante una línea horizontal. En el primer plano, el camino y el campo dominan la escena, mientras que el segundo plano está lleno de contenido, con los árboles, las montañas y un cielo cargado de nubes. Esta composición otorga profundidad a la obra, haciendo que el espectador siga la trayectoria del camino, que serpentea hacia el horizonte. Las sombras, especialmente en los árboles y el carro tirado por mulas, juegan un papel esencial en la creación del relieve y la profundidad de la escena, acentuando los contrastes de luz y sombra que enriquecen la textura del paisaje.

Regoyos utiliza una paleta rica en ocres, verdes y violetas, lo que resalta la luz dorada del atardecer que baña tanto las montañas como el campo en primer plano. Los tonos cálidos del campo contrastan con los fríos de las sombras en los árboles y el agua del arroyo que discurre al borde del camino, formado por el deshielo de la nieve de Sierra Nevada. Esta yuxtaposición de colores crea una atmósfera viva y cambiante, capturando el momento del día, así como también la esencia de la naturaleza que rodea a los protagonistas de la escena.

El tratamiento de la Sierra Nevada al fondo es también significativo. Aunque las montañas no son el foco principal de la composición, su presencia es inconfundible, especialmente con el Veleta parcialmente cubierto por nubes. Las cimas nevadas añaden una monumentalidad al paisaje que contrasta con la tranquilidad de la vida rural representada en el primer plano. Regoyos logra, así, un equilibrio entre la grandiosidad natural y la vida cotidiana, un tema recurrente en su obra.

La perspectiva utilizada por Regoyos, pintando desde una posición ligeramente elevada, permite una visión panorámica que acentúa la profundidad del paisaje, con el carro y las dos figuras femeninas avanzando por el camino. Estas figuras, aunque pequeñas en la composición,

añaden un toque humano que conecta al espectador con la escena rural, reforzando la idea de una vida en armonía con la naturaleza.

Tanto *Camino de los Neveros. Paisaje Andaluz* como *Camino de los Neveros* son ejemplos magníficos del estilo maduro de Regoyos, donde la luz, el color y la composición se combinan para capturar la serenidad y la monumentalidad del paisaje andaluz. Las obras no solo muestran la actividad humana en un contexto rural, sino que también reflejan la grandiosidad y majestuosidad de la Sierra Nevada, lo que da una sensación de equilibrio entre la naturaleza y la vida cotidiana, como destaca San Nicolás (2014: 478).

Regoyos falleció en 1913, tres años después de pintar estos paisajes granadinos, pero el recuerdo de Sierra Nevada siguió presente en sus últimas obras, como *El surco de la hélice* (1913), que presenta una impresionante vista del Montblanc sobre el Lago Leman, consolidando su legado como uno de los paisajistas más importantes de la pintura española y europea de su tiempo (San Nicolás, 2014: 506).

Joaquín Sorolla y la nueva mirada hacia Sierra Nevada

Joaquín Sorolla (1863-1923) mostró gran interés por la pintura de paisaje de montaña desde el comienzo de su carrera, integrando distintas influencias en sus primeras obras que marcaron sus antecedentes pictóricos, determinando la forma de enfrentarse y representar, hacia el final de su vida, la imagen de Sierra Nevada.

Sobre su formación cabe destacar que, a diferencia de la mayor parte de pintores españoles de su época, no recibió las clases de pintura de paisaje que Carlos de Haes impartía en Madrid, sino que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Valencia. Allí se formó en esta materia con el profesor Gonzalo Salvá que, junto con Francisco Domingo y Muñoz Degrain, mostraba gran interés por la pintura de paisaje al natural (Pons-Sorolla, 2001: 56; Díez y Barón, 2009: 98-99).

Posteriormente, el paso de Sorolla por Roma como pensionado supuso un gran avance en su formación. La presencia en la Ciudad Eterna de Eduardo Rosales en 1857 y de Mariano Fortuny en 1858 había marcado un hito en el desarrollo de la pintura española. El virtuosismo técnico de estos dos pintores, así como sus éxitos internacionales, animó a numerosos artistas a trasladarse a Italia (González y Martí, 1987: 23).

El primer acercamiento al paisaje de montaña por parte de Sorolla se dio precisamente durante su estancia en dicho país, donde realizó gran cantidad de óleos sobre tabla y papel en pequeño formato recogiendo el motivo de montañas y cumbres nevadas entre los años 1885-1889. En la obra *Montes nevados* «la influencia de Mariano Fortuny e Ignacio Pinazo en estas instantáneas rápidas, sobre tabla o papel, es evidente». Por otro lado, en la realización de paisajes abiertos, la composición es «muy similar a la popularizada por los *macchiaioli*» (López Fernández y Pons-Sorolla, 2019: 34-35).

El cuadro *Montes nevados* (1885-1889), un óleo sobre tabla de pequeño formato refleja el interés temprano del pintor por el paisaje de montaña. Con una pincelada suelta y una paleta reducida**,** Sorolla capta la luz y la atmósfera del paisaje con inmediatez, utilizando contrastes entre los blancos de la nieve, los verdes oscuros de la vegetación y los azules del cielo. A pesar

de su tamaño, la obra transmite una sensación de profundidad y amplitud, enfatizando la monumentalidad de las montañas. La composición sencilla y el enfoque en la luz y el color anticipan las características que definirían su estilo maduro. Este pequeño estudio es un ejemplo de cómo Sorolla captura la esencia del paisaje natural con gran destreza técnica y un enfoque impresionista.

Pero si Sierra Nevada es el paisaje en el cual desarrolla parte de sus últimas obras, la Sierra de Guadarrama tiene una presencia significativa en el comienzo de Sorolla, y será un referente a la hora de representar los paisajes de nieve y alta montaña. Dicha representación paisajística de la Sierra y el interés de Sorolla por la montaña vinieron determinados, en gran medida, por su amistad con Aureliano de Beruete «que, junto a Darío de Regoyos, era el paisajista español más renovador en la última década del siglo» (Díez y Barón, 2009: 99).

Sorolla estableció su residencia de verano cerca de dicha Sierra, en la finca de La Angorilla, en los montes de El Pardo. Esta Sierra «se había convertido en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza, en una especie de espina dorsal de España, con una significación no solo física sino también ideológica» (Barón, 2020: 45). Es más, «el estrecho contacto de Sorolla con la Institución Libre de Enseñanza a través de sus amigos el doctor Luis Simarro, Aureliano de Beruete y Bartolomé Cossío, entre muchos otros, le hizo muy consciente de la importancia que tenía el paisaje como elemento de representación de lo español» (Barón, 2020: 176).

La representación del paisaje de montaña permitió al artista familiarizarse con la áspera y majestuosa visión serrana, que plasmó en obras de notable crudeza y gran severidad cromática (Díez y Barón, 2009: 104). Estas composiciones se distinguen por su preferencia por visiones lejanas, en las que la nieve aparece en todo su esplendor o, en ocasiones, velada por nubes, generando un juego dinámico de luces y sombras. Este enfoque también es adoptado por su amigo Aureliano de Beruete, quien decide emplear la Sierra como referencia en el horizonte de sus paisajes, siguiendo la tradición iniciada por Velázquez. Sin embargo, esta elección contrasta con la de sus maestros, Carlos de Haes y Martín Rico, quienes también pintaron en la Sierra de Guadarrama, pero desde perspectivas distintas (Beruete et al., 1991; Barón, 2020: 45).

Sorolla representa la Sierra de Guadarrama con asiduidad entre 1906 y 1907 (Pons-Sorolla et al, 2019), influenciado tanto por la cultura institucionista como por la prosa del 98 y los versos de Machado. En obras como *El Guadarrama desde La Angorilla* (1906-1097) o *Vista del Torneo. El Pardo* (1907), Sorolla capta la esencia de un paisaje sin figuras, donde solo el movimiento de las nubes refleja el carácter dinámico y efímero de la naturaleza, un rasgo que también se observa en sus paisajes marinos. Este enfoque en las nubes, comunes en su producción, se vincula a la influencia de la ciencia moderna, que también inspiró a pintores como Beruete, quienes se apoyaron en nuevas teorías científicas para capturar la fugacidad del paisaje, como en *El Pardo* (1906-1907). La geografía moderna, valorada por los institucionistas, no solo aportó una visión científica y pedagógica de estos paisajes, sino que también destacó su valor emocional como testigos de la historia de España (Pena, 2016: 86-88).

En *El Guadarrama desde La Angorilla* (1907), Sorolla ofrece una vista panorámica de la Sierra de Guadarrama, donde se percibe una conexión emocional e ideológica con el paisaje, influenciada tanto por la Institución Libre de Enseñanza como por el simbolismo de la generación del 98, que atribuía al paisaje un valor profundo para la identidad española.

La composición se organiza en franjas horizontales que otorgan amplitud a la escena. En el primer plano, tonos cálidos y oscuros de arbustos y colinas contrastan con el cielo nublado y las montañas nevadas en el fondo. La Sierra de Guadarrama, imponente y cubierta de nieve, es captada mediante pinceladas gruesas que acentúan la dureza del terreno. La textura y las sombras proyectadas por las nubes intensifican la monumentalidad y serenidad del paisaje. Sorolla emplea una paleta sobria de verdes, marrones y blancos que subraya la severidad del entorno, mientras que las nubes en movimiento, que ocupan gran parte de la composición, destacan la fugacidad natural y la relevancia atmosférica, similar a sus paisajes marinos.

La ausencia de figuras humanas refuerza el protagonismo absoluto del paisaje, presentado en su pureza natural. Esta obra representa un alejamiento de los convencionalismos de predecesores como Carlos de Haes y Martín Rico, reflejando una sensibilidad moderna influida por teorías científicas y geográficas de la Institución Libre de Enseñanza, que transforman la percepción del paisaje en un símbolo de identidad cultural.

En *El arco iris, El Pardo* (1907), Sorolla retrata el paisaje tras una tormenta, donde el cielo, antes oscuro y amenazante, se ilumina con un arco iris que tiñe el ambiente de un azul intenso, casi irreal. El pintor transforma el paisaje en una visión onírica, elevando lo cotidiano a una dimensión mágica y emocional. Las nubes, cargadas de dramatismo, y el contraste entre el cielo claro y los restos de la tormenta acentúan la fugacidad de la escena, cargada de simbolismo y emoción. Por otro lado, en *Tormenta sobre Peñalara, Segovia* (1906), Sorolla capta el momento previo a una tormenta sobre la cumbre, donde las pinceladas largas y onduladas reflejan el ritmo orgánico de la naturaleza. Las masas nubosas y los colores oscuros de las montañas contrastan con los primeros planos de tierra y hierba amarilla, creando un paisaje dinámico y amenazante. En esta obra, la naturaleza no solo se muestra en su esplendor visual, sino también en su capacidad de generar temor y atracción, una representación de lo sublime. En ambos paisajes, Sorolla logra transmitir la emoción del momento, aunque consciente de que a veces su intensidad lumínica y emocional podía llevarle al agotamiento físico y psíquico (Pena, 2016: 92-93).

La nieve de la alta montaña resulta de gran interés para Sorolla, tal y como comunica a su mujer por carta en numerosas ocasiones: «Aquí ha nevado en la sierra y dicen los del país que ya no se va hasta junio» (Pons-Sorolla y Lorente, 2009: 129). Toda esta experiencia y conocimiento de enfrentarse al natural continúa con su desarrollo pictórico en Granada, donde la técnica, el tamaño del lienzo y su mirada hacia la montaña será bastante similar.

Estancias en Granada y su mirada hacia Sierra Nevada

La primera visita a Granada de Sorolla tiene lugar en 1902 y en ella destaca «la magnífica Sierra de Granada, estupenda de toda ponderación» (Pons-Sorolla y Lorente, 2009: 117). Escribiendo a su mujer, Clotilde: «No puedes imaginarte lo que siento no vinieras conmigo, sobre todo por Granada, la impresión de Sierra Nevada es algo de lo que no se olvida» (Pons-Sorolla y Lorente, 2009: 117).

Sorolla inicia una campaña pictórica en Granada, en dos estancias muy próximas entre ellas, una en noviembre y diciembre de 1909 y otra entre enero y febrero de 1910. En este tiempo combinará obras de paisajes de jardines de la Alhambra, vistas de la propia ciudad, sobre

todo del Albaicín, y de Sierra Nevada. El territorio de montaña se convierte en su obsesión, tal y como demuestra la correspondencia con su mujer durante estas fechas:

> […] y si mañana hay sol es maravilloso el espectáculo, pues si como me dicen hay una gran nevada en esta estupenda sierra, entonces no dudo superará esta vez a la primera que vine con Pedro. Yo lo deseo con toda mi alma, pues ya que hasta ahora nada he podido hacer por lo que sabes, al menos que sea ahora conseguido algo de lo que me propuse al dejaros, y así entonces todos contentos (Pons-Sorolla y Lorente, 2009: 302).

> […] La sierra está cubierta, y yo no quisiera salir de Granada sin hacer algo de ella, pues es cosa maravillosa (Pons-Sorolla y Lorente, 2009: 303).

Esta primera estancia entregado a la pintura duró unos once días, en los que, tal como expresa en las cartas citadas, el mal tiempo le impidió pintar Sierra Nevada tanto como hubiera querido. Durante estos días de otoño en Granada pintó catorce paisajes, de los cuales seis reflejan Sierra Nevada. El martes 23 de noviembre de 1909, a la caída de la tarde, comenzó una obra clave en el Jardín de los Adarves, *Sierra Nevada* (1909) (Fig. 179). El cuadro es una obra clave en su exploración del paisaje de montaña. Realizado en una sola sesión, capta los efectos atmosféricos y la luz cambiante de la Sierra Nevada al atardecer, justo antes de que una tormenta volviera a cubrir las cumbres nevadas. Para esta obra, Sorolla utilizó un lienzo de grano fino de color gris-rosado oscuro, una característica que comparte con otras pinturas de esa misma campaña en Granada, lo que le permitió trabajar rápidamente y resaltar los contrastes atmosféricos (Menéndez Robles y Almarza Lorente-Sorolla, 2015).

La obra *Sierra Nevada* (1909) destaca por su paleta de magentas, verdes y blancos, donde el blanco de la nieve protagoniza y contrasta con los tonos terrosos de la ladera. Sorolla captura la atmósfera otoñal mediante pinceladas rápidas y empastadas que, aunque carecen de detalles minuciosos, logran un equilibrio compositivo que intensifica la inmediatez del paisaje. Las pinceladas sueltas reflejan el cambio constante de luz y clima en la sierra, evocando la rapidez con la que el pintor intentó plasmar la escena antes de que la tormenta oscureciera el horizonte.

La composición se estructura en franjas horizontales: las cumbres nevadas dominan el fondo, bañadas en una luz fluctuante, mientras la ladera se presenta en tonos terrosos, simplificada por el dinamismo de la pincelada. En el extremo izquierdo, la Torre de la Justicia aparece apenas esbozada, como un discreto vínculo entre la Alhambra y el paisaje natural. Esta presencia arquitectónica es secundaria, ya que Sorolla centra su atención en los cambios atmosféricos de la montaña.

El aparente inacabado de la obra podría ser intencional, reflejando el deseo de Sorolla de preservar la autenticidad de la primera impresión. Como señala Quesada Dorador (1997:118), cualquier intento de completar la obra podría transformar la emoción inicial en una versión menos auténtica. Esta decisión subraya la intención de Sorolla de mantener la frescura de la escena.

González Castro y Quesada Dorador (2022b: 229) destacan la inclusión sutil de la Torre de la Justicia, cuyo papel es simbólicamente relevante al conectar la arquitectura y la naturaleza en la composición. Aunque mínima, esta presencia aporta una narrativa implícita que fortalece la conexión de Sorolla con el paisaje y la historia de Granada.

Sierra Nevada (1909) evidencia el virtuosismo de Sorolla en la representación del paisaje. A través de una técnica ágil y un uso magistral del color, el pintor captura la esencia transitoria de la luz y el clima, conservando la intensidad de un instante que transmite frescura y autenticidad en cada trazo.

El jueves 25 de noviembre no pudo pintar la Sierra como había previsto y avanzar en esa vista desde los Adarves, según escribió a su mujer, mostrándose bastante desesperado e irritado con la situación. El viernes 26 el mal tiempo volvió a impedir su tarea, y así lo relató a su esposa: «4 días estoy en Granada y no he podido ver la Sierra, que es colosal, toda está cubierta de nubes, ¡es insoportable!» (Pons-Sorolla y Lorente, 2009: 305). Pero el sábado 27, por fin sucedió lo que Sorolla ansiaba desde su llegada: «Gracias a Dios hoy he tenido sol toda la tarde, he visto la sierra que estaba hermosa, y esto quiere decir que he aprovechado mi tiempo, ya era hora» (Pons-Sorolla y Lorente, 2009: 305).

Se trata del cuadro titulado *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909) (Fig. 180), donde pudo finalmente plasmar un nuevo cuadro desde el Jardín de los Adarves. Este óleo sobre lienzo de grano fino muestra el paisaje otoñal con el pico del Veleta completamente nevado bajo una luz tenue y difusa. El lienzo está preparado con una capa de color pardo y gris-rosáceo, lo que aporta una base cálida a la obra y permite que las pinceladas rápidas y enérgicas recorran el cuadro, dejando entrever en algunas zonas la textura de la tela sin pintar (Menéndez Robles y Almarza Lorente-Sorolla, 2015).

La paleta cromática utilizada es fundamental para transmitir el ambiente otoñal. Los tonos ocres y marrones del bosque de la Alhambra se funden con la Torre de la Justicia, que aparece representada de forma ligera, casi abstracta, mediante toques rápidos de blanco. Este contraste entre los colores cálidos de la vegetación y los tonos fríos y plateados de la nieve en la sierra crea un equilibrio cromático que refuerza la sensación de profundidad en el paisaje.

El pico del Veleta, completamente nevado, destaca claramente en el fondo del cuadro, irradiando una luminosidad que contrasta con los tonos más apagados de las colinas que lo preceden. El uso de un cielo gris plateado potencia aún más la claridad de la sierra, haciendo que la nieve resplandezca bajo la luz otoñal, acentuando la majestuosidad del paisaje montañoso.

La composición dirige la mirada del espectador a través de los diferentes elementos del paisaje de manera fluida. Desde la Torre de la Justicia, que aparece apenas insinuada, la mirada es guiada hacia la pincelada blanca de la tapia del cementerio, que actúa como una transición hacia la montaña nevada. Este recorrido visual, marcado por pinceladas seguras y rápidas, refuerza la sensación de movimiento y la relación entre los elementos arquitectónicos de la Alhambra y el paisaje natural de la sierra. En cuanto a la técnica, Sorolla aplica pinceladas sueltas y expresivas, dejando algunas partes del lienzo sin cubrir por completo, lo que añade una sensación de espontaneidad y frescura a la obra. Esta técnica permite captar la luz y la atmósfera del momento de forma dinámica, con un enfoque en los efectos cambiantes del clima otoñal sobre el paisaje. El cuadro transmite la urgencia del momento, con la montaña dominando la escena y ofreciendo un contraste con el entorno más cálido y terrenal de la Alhambra.

El domingo 28 comenzó otra obra importante de Sierra Nevada titulada *Granada* (1909) (Fig. 181), que representa una vista panorámica de Sierra Nevada desde el Mirador de San Nicolás, en el Albaicín, al atardecer. Esta obra fue realizada en una sola jornada, como muchas

de las vistas de la Sierra que Sorolla pintó durante su estancia en Granada. El paisaje combina la majestuosa presencia de la Sierra Nevada al fondo, con los elementos arquitectónicos de la ciudad en primer plano, creando una composición que destaca tanto por su complejidad como por su luminosidad.

La obra se organiza en dos planos esenciales: la ciudad de Granada en primer término y la Sierra Nevada en el fondo, donde destaca el pico del Veleta a la izquierda. La Sierra, cubierta de nieve y suavemente difuminada por nubes, enfatiza la atmósfera del atardecer. Los tonos blancos y rosados de la nieve contrastan con los ocres y naranjas cálidos de las colinas y edificios urbanos bañados en luz dorada. Las pinceladas rápidas y sueltas de Sorolla, características de su estilo, capturan la atmósfera cambiante y la iluminación de la escena.

En el primer plano, los tonos rojizos de la Alhambra y el Albaicín, situados sobre colinas en verdes y ocres, destacan frente a los tonos fríos de la sierra. La técnica de Sorolla fusiona los elementos urbanos y naturales mediante pinceladas fluidas y cálidas que unifican la escena. La luz es el verdadero protagonista: el atardecer suaviza los contornos de la sierra y crea reflejos dorados en la arquitectura, acentuando la armonía entre el paisaje natural y la estructura histórica de Granada. Sorolla captura no solo la monumentalidad de Sierra Nevada, sino también la serenidad luminosa de la ciudad, logrando una composición equilibrada y vibrante.

Los tres días de clima favorable permitieron a Sorolla completar las obras *Torre de la Cautiva, Granada* (1909) y *Torre de la Cautiva, Alhambra, Granada* (1909) (Fig. 182), en las que combina la imponente arquitectura de la Alhambra con el paisaje de Sierra Nevada. En esta última obra, Sorolla establece un equilibrio entre el primer plano dominado por la Torre de la Cautiva y el fondo natural de la Sierra Nevada, generando una composición de profundidad y contraste.

El cuadro se divide en dos planos. La torre, en primer término, se presenta con tonos cálidos —ocres, marrones y amarillos— que reflejan la textura de la piedra bajo la luz otoñal. La precisión en su representación enfatiza su volumen y relación con el entorno. La vegetación dorada que rodea la torre aporta contraste y vitalidad, mientras que en el fondo, la Sierra Nevada se representa en tonos fríos que realzan la serenidad del paisaje. Aunque la sierra ocupa un espacio menor, su presencia aporta profundidad y refuerza la majestuosidad del conjunto.

Sorolla emplea su característico estilo de pincelada rápida y suelta, que aporta dinamismo, especialmente en el tratamiento de la vegetación y el cielo, capturando el momento en que la luz otoñal ilumina la escena. La combinación de tonos cálidos en el primer plano y fríos en el fondo realza la atmósfera otoñal de Granada y logra una armonía entre naturaleza y arquitectura, reflejando el paisaje granadino en su esplendor estacional.

En cuanto a su segunda estancia artística en Granada, que tuvo lugar tan solo un par de meses después, durante la segunda quincena de febrero de 1910, Sorolla estuvo acompañado por su familia, por lo que la documentación es más escasa, al no existir correspondencia alguna. Su obra, sin embargo, es más abundante ya que dispondría de más días para pintar, y un clima mejor que el de su anterior estancia. Los lienzos que pintó fueron veintitrés con motivos de Granada, seis de ellos con la imagen de Sierra Nevada (Quesada Dorador, 2011: 52-53).

El cuadro Sierra Nevada desde el cementerio, Granada (1909-1910) (Fig. 183) es un óleo en el que Sorolla capta la Sierra Nevada al atardecer desde el Llano de la Perdiz, cerca del

cementerio de Granada. Esta obra, representativa de su exploración de la luz y el color en diferentes momentos del día, muestra la montaña como elemento central y dominante en una composición sencilla pero eficaz.

La Sierra Nevada ocupa gran parte de la escena, con tonos grises y violáceos que delimitan el espacio de manera geométrica y serena. La luz suave del atardecer confiere al paisaje una atmósfera tranquila, casi etérea. Las pinceladas sueltas y fluidas de Sorolla capturan la inmensidad del paisaje sin necesidad de detalles minuciosos, lo que refuerza una sensación de calma y amplitud. El tratamiento abstracto de las cumbres nevadas evita el dramatismo, destacando en cambio la armonía y equilibrio logrados a través de los delicados matices de luz que envuelven la sierra en sombras suaves.

En comparación, otra obra realizada también desde el Llano de la Perdiz, *Sierra Nevada, Granada* (1910) (Fig. 184), ofrece una visión más monumental y cercana de la Sierra Nevada. Esta pintura difiere de la anterior en su tratamiento de la montaña, que aquí aparece más dominante y próxima. Sorolla utiliza una paleta de tonos grises, violáceos y ocres, que estructuran el espacio de forma más geométrica, capturando la atmósfera de un día nublado con delicados matices de luz que refuerzan la monumentalidad de la sierra. La composición es más minimalista que en su obra anterior, enfocándose exclusivamente en la Sierra Nevada sin la inclusión de otros elementos del paisaje. Las cumbres nevadas están tratadas de manera más abstracta, con pinceladas amplias y fluidas, que realzan la serenidad y la grandeza de la montaña. En esta obra, la luz y los colores juegan un papel clave en la construcción del paisaje, con sombras suaves y contrastes delicados que capturan la esencia del lugar sin necesidad de recurrir a detalles innecesarios.

En *Sierra Nevada desde el cementerio, Granada* (1909-1910) y *Sierra Nevada, Granada* (1910), Sorolla exhibe su habilidad en la representación paisajística. En la primera, la sierra forma parte de un extenso panorama, mientras que en la segunda, la montaña es protagonista, transmitiendo la monumentalidad y serenidad de la naturaleza. En ambas obras, el uso de la luz y el color es esencial para capturar la atmósfera variable de la Sierra Nevada, destacando su imponente belleza sin dramatismos.

Por su parte, John Singer Sargent, en su cuarta visita a España en 1903, comenzó a explorar más libremente el paisaje. En sus posteriores visitas de 1908 y 1912, produjo más de cien obras que reflejan el carácter agrario y la luz distintiva del país, incluyendo *Sierra Nevada* (1912), realizada desde el Llano de la Perdiz. Este paisaje panorámico muestra la majestuosidad de la Sierra Nevada y dialoga con las composiciones de su amigo Joaquín Sorolla (Kilmurray y Ormond, 2022: 20), resaltando la conexión artística y temática entre ambos pintores, fascinados por la Sierra Nevada.

En *Sierra Nevada en invierno, Granada* (1910) (Fig. 185), Sorolla ofrece una poderosa representación invernal de la Sierra Nevada, contrapunto de su obra previa *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909). En esta pintura, utiliza un lienzo de grano fino con una base tonal cálida de pardo y gris-rosáceo, que contrasta eficazmente con la frialdad de la nieve (Boye Llorens, 2012: 83; Menéndez Robles y Almarza Lorente-Sorolla, 2015).

La composición es minimalista: la Sierra Nevada domina la escena, con la Alhambra apenas visible en el fondo, lo que concentra toda la atención en el macizo nevado. Sorolla adopta un enfoque de «zoom fotográfico», resaltando la monumentalidad y cercanía de la montaña. En

el primer plano, aplica tonos pardos y rojizos en pinceladas amplias, dejando entrever la base del lienzo, mientras que los tonos violetas aparecen en las transiciones hacia las montañas. La parte superior muestra el macizo nevado bajo un cielo nublado, donde blancos y rosados intensifican la luz y el dramatismo de la escena (Boye Llorens, 2012: 83).

La obra destaca por su magistral uso de luz y color, evocando la atmósfera invernal y la majestuosidad de la Sierra. Este tratamiento es comparable al de sus representaciones de la Sierra de Guadarrama, donde Sorolla también explora la grandeza de la montaña bajo una luz atmosférica y cambiante. *Sierra Nevada en invierno* fue una pieza central en la exposición *Luces de Sulayr. Cinco siglos de la imagen de Sierra Nevada* (2009-2010), destacándose como una interpretación vibrante de la atmósfera y monumentalidad invernales de la sierra (Titos Martínez y Piñar Samos, 2009).

Sorolla pertenece a la primera generación de pintores influenciados por la fotografía, un medio que exploró con interés en sus composiciones de Sierra Nevada bajo diferentes luces y condiciones (González Castro y Quesada Dorador, 2022b: 230; Fernández Lacomba, 2019: 771). Durante su estancia en Granada, obras como *Apunte de Sierra Nevada* y *Estudio de Sierra Nevada, Nube amarilla* (1910) (Fig. 186) revelan su experimentación con encuadres fotográficos y perspectivas subjetivas. *Estudio de Sierra Nevada, Nube amarilla*, en particular, presenta un enfoque moderno, cercano al de Monet, Mondrian o Nolde, con una paleta de tonos violetas y grises contrastando con una nube amarilla vibrante que añade dramatismo (Fernández Lacomba, 2019: 517).

Sorolla adopta en esta obra una pincelada suelta y libre, creando una atmósfera donde la luz y el paisaje se funden en una interpretación subjetiva. La pintura se aleja de una representación literal para centrarse en el efecto de la luz y el color, acercándose al tratamiento atmosférico y a la autonomía de la pincelada que Cézanne defendía en su obra (González Castro y Quesada Dorador, 2022b: 228). Este enfoque evidencia cómo Sorolla incorporó elementos de la vanguardia en su tratamiento del paisaje, utilizando la fotografía como una herramienta para explorar composiciones innovadoras.

Sierra Nevada, Granada (1910) (Fig. 187) es un óleo en formato vertical que captura una vista de la Sierra Nevada al atardecer, caracterizado por una paleta de tonos magenta, violetas y verdes que aportan un dramatismo atmosférico. La elección del formato vertical, inusual en Sorolla, evoca el *Paisaje de Granada* de Mariano Fortuny, ofreciendo una visión monumental y cercana de la sierra, aunque no se sabe si Sorolla conocía dicha obra (Pérez-Cellini, 2015: 133).

En el primer plano, una ladera del Barranco del Abogado muestra un retrato inacabado y difuso de una de las hijas del pintor, lo que añade un toque personal e íntimo a la escena, posiblemente abandonado por las condiciones cambiantes de la luz al atardecer (Quesada Dorador, 2011: 62). Las amplias pinceladas de Sorolla capturan la luz efímera sobre la sierra, y los colores vibrantes, como violetas y magentas, alejan la obra del realismo para brindar una interpretación emocional del paisaje, logrando un ambiente expresivo y subjetivo (Quesada Dorador, 2011: 62).

En *La Alhambra, Granada* (1910) y *El viejo nogal de la Alhambra* (1910), Sorolla incluye la montaña nevada, aunque sin el protagonismo que tiene en otras obras. Tras siete años, en febrero de 1917, Sorolla regresa a Granada para realizar un retrato del rey Alfonso XIII en Láchar, donde aprovecha para visitar y pintar en la ciudad durante «unos diez días, desde el 31 de enero

por la noche hasta el 10 de febrero por la tarde, en siete de ellos, no siempre completos» (Quesada Dorador, 2011: 92). Durante los años transcurridos desde su anterior estancia, Sorolla ha expandido su repertorio en la pintura de paisaje, figuras y retratos, y ha trabajado en su célebre serie para la Hispanic Society.

En este periodo también se ha dedicado a la representación de montañas, destacando las vistas de la Sierra de Guadarrama en 1913 y las realizadas en Jaca en 1914, donde adopta una técnica más diluida y tonos pastel. Este cambio en su forma de representar el paisaje de alta montaña influirá en su visión de Sierra Nevada durante esta última estancia en Granada. Desde Láchar, Sorolla ya intentaba pintar Sierra Nevada, aunque el mal tiempo le obligó a esperar hasta su llegada a la ciudad, donde vuelve a maravillarse con la sierra, escribiendo a Clotilde: «La sierra estuvo muy limpia un rato a medio día, ¡Qué hermosa estaba!, cuánto le gustaría a mi Joaquín, ¡Cuán hermoso es esto, Dios mío!» (Lorente Sorolla et al., 2008: 300).

El cuadro *Sierra Nevada, Granada* (1917) (Fig. 188), es la última obra en la que el pintor retrata la majestuosa Sierra Nevada. Realizado desde su lugar favorito, el Jardín de los Adarves en la Alhambra, esta pintura representa uno de sus estudios más impresionistas de la sierra, realizado en un día de invierno. Sorolla muestra una particular atención a los cambios de luz y atmósfera, utilizando una técnica de pincelada fluida que le permite capturar la naturaleza de forma más abstracta y emocional. La obra destaca por su esquematismo, donde la montaña se erige como protagonista, mientras que los elementos arquitectónicos, como la Torre de la Justicia, se utilizan únicamente para equilibrar la composición.

La elección de un lienzo de grano grueso con una preparación gris, junto con la aplicación de pinceladas arrastradas y óleo diluido, otorgan a la obra una sensación borrosa, que refuerza la atmósfera melancólica e introspectiva de la escena. Los tonos violetas y dorados, característicos del atardecer, se mezclan de manera armoniosa, creando un contraste entre la calidez de la luz y la frialdad de las montañas nevadas (Boye Llorens, 2012: 84; Menéndez Robles y Almarza Lorente Sorolla, 2015).

Sorolla, utiliza el efecto difuminado y la simplificación de las formas para transmitir la inmensidad de la Sierra Nevada. A través de pinceladas sueltas y libres, capta los cambios de luz y la interacción de los colores en el paisaje. La sierra es la protagonista indiscutible del cuadro, mientras que la Torre de la Justicia aparece en la parte inferior derecha como un elemento secundario, apenas esbozado, cuyo propósito es aportar equilibrio visual a la composición. El proceso de creación de esta obra refleja la pasión de Sorolla por pintar al aire libre, incluso en condiciones difíciles. En una postal enviada a su esposa, describió su experiencia de pintar en los Adarves en medio del frío invernal: «Hoy día hermoso de sol, pero frío por el viento de ayer tarde que me permitió un estudio de la sierra desde los Adarves. Parece ya el tiempo seguro, veremos cómo acaba» (Lorente Sorolla et al, 2008: 304).

Al día siguiente, Sorolla le relata a su esposa la dureza de pintar en esas condiciones, a pesar de la belleza de la sierra:

> La sierra está preciosa, ni la menor nube la cumbre, pero el frío es terrible. […] He causado la admiración de los criados de la Alhambra por el aguante, pero yo sólo sé que para ser pintor a mi sistema hay que estar loco, o los otros lo son más al no vivir la naturaleza, dedicados a la fabricación de viejos y estúpidos convencionalismos. En fin, de eso no

> hablemos, pues no voy a enderezar árbol tan torcido. Es un día el de hoy al estilo de la Angorilla (Lorente Sorolla et al, 2008: 304-305).

Este relato subraya el compromiso de Sorolla con la pintura al aire libre y su capacidad para captar la luz natural en sus paisajes, incluso en condiciones climáticas adversas. Su enfoque en la naturaleza y su resistencia a los convencionalismos académicos es evidente en esta obra, en la que busca capturar la esencia del paisaje más que una representación detallada.

Sorolla encontró en el Jardín de los Adarves un lugar ideal para pintar Sierra Nevada sin interrupciones, capturando su imagen en diversos estados de luz y estaciones. Con cuatro obras realizadas en diferentes momentos —*Sierra Nevada* (1909), *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909), *Sierra Nevada en invierno, Granada* (1910) y *Sierra Nevada, Granada* (1917)—, el pintor desarrolla una visión geográfica renovada y despojada del telón de fondo romántico tradicional. Desde su posición preferida en el «jardín», Sorolla convierte la «montaña» en un espacio central, donde la Sierra Nevada se presenta como un protagonista exclusivo, reflejando sus impresiones personales y su profunda conexión con el paisaje.

La pintura Granadina en el paisaje de Sierra Nevada: influencias y desarrollo

Introducción

La pintura granadina del siglo XIX alcanzó un desarrollo singular en el contexto artístico español, influenciada por los movimientos del Romanticismo, el naturalismo y el realismo. La ciudad de Granada, con su rica herencia cultural, su entorno monumental y su imponente paisaje, se convirtió en un polo de atracción para numerosos artistas locales e internacionales. En particular, la majestuosa Sierra Nevada, junto con la Alhambra y el Albaicín, representó un motivo recurrente para los pintores, quienes encontraron en estos elementos no solo un tema artístico, sino una forma de exaltar las emociones del Romanticismo. Este fenómeno ha sido analizado en profundidad por María Dolores Santos Moreno en su tesis *Pintura del siglo XIX en Granada. Arte y sociedad* (1997), donde destaca cómo el desarrollo del paisaje en la pintura granadina estuvo condicionado por factores sociales, culturales e institucionales. En este contexto, las trayectorias artísticas de Francisco Jiménez y Juan Manuel Segura desempeñaron un papel fundamental en la creación de la colección *Casa Ajsaris*. Este museo privado, ubicado en la calle Zafra, alberga una valiosa colección de pintura granadina. Con más de cuatro décadas de historia, la *Casa Ajsaris* se ha consolidado gracias al esfuerzo y la dedicación, reflejando el tesón y el amor por el arte que caracterizan a sus creadores (Segura Bueno y Jiménez Rodríguez, 2017; Contreras-Guerrero et al., 2024).

La pintura paisajista granadina, que surgió con fuerza en este contexto, está vinculada directamente a la sensibilidad romántica por la naturaleza. La Sierra Nevada, la Alhambra y el Albaicín se convirtieron en temas predilectos, por su relevancia histórica y arquitectónica, así como por su capacidad para transmitir el carácter sublime de la naturaleza. Santos Moreno (1997: 2521) destaca que Granada ofrecía una diversidad paisajística que resultaba ideal para

las representaciones románticas, y que este interés por el paisaje implicaba, además, una revalorización del entorno local en el arte, superando el centralismo cultural de Madrid.

Granada también vio cómo las instituciones artísticas locales desempeñaron un papel crucial en el desarrollo del arte. La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, fundada en 1777, y la Escuela de Dibujo de la Sociedad Económica de Amigos del País, creada en 1775, fueron fundamentales en la revitalización de la enseñanza artística en la ciudad. Según Vicente Galán (1994: 139), estas instituciones contribuyeron significativamente a frenar la decadencia artística y formaron a muchos artistas locales que, a pesar de las limitaciones de recursos, lograron destacarse. A pesar de que la formación en Granada estaba limitada por la ausencia de estudios superiores completos en materias clave como Perspectiva, Colorido o Composición (Santos Moreno, 1997: 2523), las instituciones locales cumplieron un papel fundamental en la formación inicial de los artistas.

Entre los pintores granadinos que destacaron en el siglo XIX, Manuel Gómez-Moreno González fue una de las figuras más influyentes. Gómez-Moreno, profundamente influenciado por el Romanticismo, capturó la esencia del paisaje granadino con una técnica precisa y detallada. Como señala Vicente Galán (1994: 141), aunque Gómez-Moreno mantuvo una postura crítica hacia ciertos aspectos del sentimentalismo romántico, su obra refleja una profunda conexión con la naturaleza de Granada, lo que se aprecia especialmente en su capacidad para transmitir las emociones ligadas al paisaje. Realizó numerosas obras desde su estudio situado en el ático de su casa que le permitía admirar desde la Silla del Moro hasta la Vega de Granada, con la Alhambra y Torres Bermejas en primer plano y la Sierra Nevada como telón de fondo (Moya Morales, 2015: 195). Su influencia fue significativa no solo por su producción artística, sino también por su labor docente, ya que formó a una nueva generación de pintores que continuaron la tradición paisajista en la ciudad.

Un hito fundamental en la historia de la pintura granadina fue la llegada de Mariano Fortuny a la ciudad en 1870 y la creación de la Sociedad de Acuarelistas, creada a iniciativa del pintor catalán y años más tarde refundada en el seno del Centro Artístico (Quesada, 1992: 230). Fortuny, uno de los grandes pintores luministas de la época, tuvo un impacto decisivo en la evolución del arte local. Fortuny introdujo una nueva forma de trabajar la luz y el color, lo que inspiró a pintores locales como Gómez-Moreno a experimentar con un estilo más libre y expresivo. La obra de Fortuny influyó especialmente en acuarelistas como Tomás Martín Rebollo e Isidoro Marín Garés, quienes, formados bajo la tutela de Julián Sanz del Valle, adoptaron el estilo luminoso característico de Fortuny (Vicente Galán, 1994: 142).

Además de Fortuny, otros artistas nacionales como Cecilio Pla y Santiago Rusiñol influyeron en la escena artística de Granada. Pla, en particular, fue una figura esencial en la transición del Romanticismo al Realismo, aportando un enfoque más detallado y preciso en la representación del paisaje. Rusiñol, por su parte, consolidó un estilo más modernista, que influiría en las generaciones posteriores de pintores granadinos (Santos Moreno, 1997: 2522).

Estos artistas y otros como Eduardo García Guerra, Juan Bautista de Guzmán, José Larrocha González, Manuel Ruiz Guerrero, Valentín Barrecheguren, Manuel Ruiz Morales o Miguel Vico Hernández lograron destacar en la técnica de la acuarela a la vez que, en la pintura al óleo, dejando un legado importante en la historia del paisajismo granadino (Quesada, 1992: 231-238).

José Ruiz de Almodóvar fue otro pintor destacado cuya obra evolucionó del costumbrismo hacia un estilo más impresionista, especialmente en su técnica al pastel. Aunque estuvo influido por la vanguardia europea, mantuvo un vínculo constante con los paisajes de Granada, particularmente con Sierra Nevada, un tema recurrente a lo largo de su carrera (Vicente Galán, 1994: 144). Su participación en *Los Diez Amigos Limited* marcó un punto de inflexión en la vida cultural de Granada, una transición hacia actividades más vinculadas al montañismo y la exploración de la naturaleza. A través de estas experiencias, Ruiz de Almodóvar no observaba únicamente el paisaje, sino que lo vivía intensamente. Los paisajes menos conocidos de la Sierra Nevada que pintó en estas excursiones se convirtieron en una contribución significativa a la representación artística de esta región (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 216).

La enseñanza artística en Granada también se vio enriquecida por la labor de figuras como Eduardo García Guerra, quien jugó un papel destacado en la formación de varios artistas clave, entre ellos Rafael Latorre, Gómez Mir, Francisco Vergara y Antonio Gómez Gálvez (Santos Moreno, 1997: 2525).

Rafael Latorre Viedma, quien también fue discípulo de Larrocha, logró plasmar en sus obras la conexión entre el paisaje rural de la Vega de Granada y la monumentalidad de la Sierra Nevada. Su enfoque más íntimo y cotidiano aportó una nueva sensibilidad en la representación del paisaje de la sierra hasta encontrar su propia manera y estilo (Santos Moreno, 2010: 9).

Eugenio Gómez Mir aportó una visión modernista y vibrante de la Sierra Nevada, influido por el fauvismo y el uso audaz del color. Su tratamiento del paisaje no solo buscaba representar la realidad, sino expresar además una atmósfera decorativa que trascendía el realismo, dotando a la Sierra de una nueva dimensión estética, una síntesis innovadora entre las corrientes internacionales del modernismo y la tradición paisajística española (Fernández Lacomba 2007: 97; 2019: 467).

Julián Sanz del Valle, por su parte, destacó en la formación de acuarelistas como Tomás Martín Rebollo e Isidoro Marín Garés, cuyas obras reflejaron la influencia directa de su maestro. Isidoro Marín realizó dos obras notables, que presentan una vista panorámica de Granada desde el mismo lugar. En primer plano se observa la Vega y la Catedral, coronada por la Alhambra, con las colinas y la Sierra Nevada al fondo. Estas obras destacan por la precisión del dibujo, así como por el tratamiento de la luz (Altozano-Foradada, 1998: 167; Santos Moreno, 1997: 2525).

José de Larrocha fue un maestro en su arte, a la par que un profesor influyente. Durante su tiempo en Granada, impartió clases en diversas instituciones, como la Escuela de Bellas Artes, donde enseñó a algunos de los pintores más destacados de la época, conocido por tener uno de los estudios más reputados de la ciudad, esta influencia docente fue esencial para consolidar una tradición artística que, aunque situada en los márgenes del panorama artístico nacional. Entre sus alumnos más reconocidos se encuentran a pintores de gran renombre como José Ruiz de Almodóvar, Ernesto Gutiérrez, Aurelia Navarro, José María Rodríguez-Acosta, José María López Mezquita, los hermanos Carazo, Manuel Ángeles Ortiz entre otros. Como profesor, Larrocha transmitió a sus discípulos las técnicas pictóricas, a la vez que un profundo respeto por el paisaje granadino, un valor que permea la obra de sus estudiantes, muchos de los cuales recurrirían a la Sierra Nevada como fuente de inspiración en su obra (Quesada, 1992: 232; Quesada Dorador, 2005: 50; Santos Moreno, 1997: 2525).

A pesar de las limitaciones económicas y de formación que muchos de estos artistas enfrentaron, Granada se consolidó como un centro importante para la producción de arte paisajista. Sin embargo, como señala Santos Moreno (1997: 2530), muchos pintores granadinos se vieron obligados a trasladarse a Madrid, Barcelona o incluso París para continuar su formación y carrera, debido a la falta de oportunidades en su ciudad natal. Entre ellos, destaca la figura de José Marcelo Contreras, quien, tras formarse en Granada, encontró en Madrid el escenario adecuado para desarrollar su carrera como paisajista. Otros artistas, como Isidoro Marín Garés y Miguel Castaño, también lograron proyección nacional, participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y obteniendo reconocimiento por su obra (Santos Moreno, 1997: 2527).

Durante el siglo XIX, los pintores granadinos participaron activamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, consolidando su presencia en el panorama artístico español. La participación de los pintores granadinos alcanzó su punto álgido en la década de 1880, destacando la Exposición de 1881, que marcó un aumento considerable en la concurrencia. Entre los más destacados se encuentran Manuel Gómez-Moreno, Eduardo García Guerra, Eduardo de Larrocha y José Marcelo Contreras. A ellos se suman Manuel Ruiz Guerrero, Isidoro Marín Garés, José Martín Rodríguez, Rafael Arroyo y José Cebrián García. Aunque no obtuvieron las máximas distinciones, estos artistas lograron una notable visibilidad. Además, Tomás Martín Rebollo y otros pintores no solo expusieron, sino que dejaron también un legado docente que influyó en futuras generaciones de artistas (Santos Moreno, 1997: 2528).

En este panorama, las exposiciones regionales y locales jugaron un papel crucial en la promoción del arte granadino. La Exposición Regional de 1883, organizada por la prensa granadina, supuso un avance importante en la visibilidad del arte local, al igual que las iniciativas promovidas por instituciones privadas como el Centro Artístico, fundado en 1885, y el periódico *El Defensor de Granada*, que ofrecieron espacios para que los pintores locales pudieran exponer y vender sus obras (Santos Moreno, 1997: 2531).

En cuanto a las temáticas, el paisaje fue sin duda el género más destacado, también se cultivaron otros géneros como el retrato, la naturaleza muerta y el costumbrismo. Mientras que el retrato estaba destinado principalmente a la nobleza y la creciente burguesía, la pintura costumbrista capturó escenas de la vida cotidiana en Granada, destacándose por su realismo y detalle. Santos Moreno (1997: 2532) señala que estas representaciones, aunque alejadas de la crítica social, reflejaban una visión idealizada de la sociedad granadina, donde los personajes típicos, como las gitanas y los aguadores, se convertían en símbolos de la vida local.

La pintura de paisaje en Granada del siglo XIX, influenciada por el romanticismo y un enfoque realista hacia finales del siglo, sentó las bases para el regionalismo del siglo XX. La Alhambra, el Albaicín y el Sacromonte fueron temas recurrentes, destacando rincones como el Patio de los Leones y vistas panorámicas de la Alhambra con la Sierra Nevada. El Albaicín, con sus calles pintorescas, y el Sacromonte, con sus cuevas y comunidad gitana, fueron también fuente de inspiración. Este movimiento consolidó la imagen de Granada como un destino pintoresco, atrayendo a artistas locales y extranjeros, centrados en el paisaje y el costumbrismo (Santos Moreno, 1997: 2534).

Durante el último tercio del siglo XIX, la pintura granadina se centró en el costumbrismo, con obras que capturaban escenas de la vida cotidiana mediante una técnica virtuosa y

pinceladas fluidas. Estas representaciones, alejadas de la crítica social, ofrecían una visión festiva de la ciudad, retratando a personajes típicos como aguadores, gitanas y campesinos en actividades cotidianas como el lavado en las acequias o los mercadillos locales. También se destacaron festividades religiosas como el Corpus y eventos históricos locales. En este periodo, Granada experimentó un aumento en el número de pintores, consolidando una escuela artística con figuras destacadas como Rafael y Manuel Arroyo Fernández, Mariano Bertuchi y Jacobo Calera. Aunque muchos artistas no residían permanentemente en Granada, la ciudad mantuvo un estrecho vínculo con otras escuelas a través de visitas de figuras nacionales como José García Ramos y Antonio Gomar, influyendo en el estilo local y proyectando su relevancia a nivel nacional hacia finales del siglo (Santos Moreno, 1997: 2535).

El Círculo de Bellas Artes de Madrid fue un espacio clave para los pintores granadinos, al facilitar su interacción con importantes figuras del arte español y propiciar el intercambio de ideas que influiría en la evolución de sus estilos. Artistas como Rafael Arroyo, José de Larrocha, Ricardo Santacruz y Tomás Martín Rebollo coincidieron en este entorno con maestros como Antonio Muñoz Degrain y Santiago Rusiñol, lo que favoreció su integración en el panorama artístico nacional. Una influencia significativa fue la del luminismo, introducido por pintores como Muñoz Lucena, cuya propuesta artística, caracterizada por el uso intensivo del color y la luz, impregnó las obras de los pintores granadinos. Esta corriente se fusionó con elementos orientalistas, simbolistas y regionalistas, generando una rica innovación en el panorama pictórico de Granada, reflejada en la obra de figuras como José María Rodríguez-Acosta y José Ruiz de Almodóvar (Santos Moreno, 1997: 2536).

Uno de los artistas más destacados de este período fue José María Rodríguez-Acosta, quien no fue conocido únicamente por su pintura, sino también por su contribución arquitectónica a la ciudad de Granada. En su obra, la Sierra Nevada aparece con frecuencia como un motivo simbólico, con un enfoque modernista y una clara influencia del simbolismo. Para Rodríguez-Acosta, la Sierra era más que un paisaje: era una manifestación de lo espiritual, un reflejo de su propio estado emocional y una fuente de inspiración profunda (Quesada Dorador, 2005: 50).

Aunque más conocido por sus retratos, José María López Mezquita (1883-1954) también dedicó parte de su obra a la representación del paisaje granadino, donde la Sierra Nevada aparece como un fondo que dota de contexto y profundidad a la ciudad. Mezquita, influido por el impresionismo, mostró una gran sensibilidad hacia los efectos de la luz, creando paisajes que integran de manera armónica lo urbano y lo natural (Pérez Rojas, 2007: 146-148).

La participación de las mujeres en el arte granadino del siglo XIX, aunque limitada, tuvo una relevancia significativa. A pesar de las barreras sociales y culturales de la época, algunas mujeres de familias acomodadas mostraron un notable interés por el arte, aunque ninguna de ellas llegó a ejercerlo profesionalmente. Entre las más destacadas se encuentran las hermanas Carmen y Soledad Enríquez Ferrer, hijas del pintor Francisco Enríquez, quienes recibieron formación bajo su tutela. Otras figuras femeninas relacionadas con el arte fueron Rita Linares Salanova, Narcisa y Clementina Careaga Heredia, así como las hermanas Sofía y Ramona Valera, todas ellas provenientes de familias aristocráticas o influyentes. A finales del siglo XIX, algunas mujeres como Marta Lapresa y Amparo Pareja Navarro accedieron a la formación en la Escuela

de Bellas Artes de Granada, mientras que Encarnación Romero recibió clases particulares de artistas como Gómez Moreno (Santos Moreno, 1997: 2538).

Aurelia Navarro Moreno destacó como una de las pocas mujeres inscritas en la Escuela Especial de Pintura de Madrid, habiendo sido alumna de José de Larrocha y Muñoz Lucena (Santos Moreno, 1997: 2538). Su obra es un ejemplo del esfuerzo de las mujeres por ganar visibilidad en un entorno artístico dominado por hombres. Navarro representó la Sierra Nevada con una pincelada suelta y expresiva, destacando por su capacidad para captar la luz y el color en el paisaje granadino. Aunque su carrera fue truncada por presiones sociales y familiares, su legado en la representación de la Sierra es significativo (Illa Martín, 2022: 94; Santos Moreno y Segura Bueno, 2022: 35).

En las últimas décadas del siglo XIX, la pintura granadina se adaptó al gusto de la burguesía, que demandaba obras de pequeño formato para decorar sus hogares, en lugar de los tradicionales géneros religiosos y de historia. Los artistas se enfocaron en el costumbrismo y el paisaje, especialmente en entornos naturales como la Sierra Nevada, reflejando los nuevos estilos de vida de la burguesía. A pesar de la abundancia de producción, muchas obras quedaron sin identificar o en colecciones privadas, lo que dificultó su reconocimiento. El estudio de Santos Moreno (1997: 2539) buscó dar visibilidad a este legado artístico, destacando la relevancia de la pintura granadina en la historia del arte español y su capacidad de adaptarse a los cambios sociales y culturales de la época.

La evolución de la pintura granadina a lo largo del siglo XIX y su relación con el paisaje, especialmente con la representación de la Sierra Nevada, no solo fue un fenómeno artístico, sino un proceso de construcción cultural que ayudó a definir la identidad de Granada. La visión de la Sierra Nevada como un símbolo de lo sublime, lo misterioso y lo espiritual, arraigada en las sensibilidades románticas, trascendió la mera representación del entorno natural para convertirse en un emblema de la ciudad, un «espejo» donde se proyectan las emociones y la historia de una comunidad.

Este proceso de representación paisajística fue colectivo y multifacético, desde la técnica académica y detallada de pintores como Manuel Gómez-Moreno hasta la experimentación de artistas influenciados por la modernidad como Eugenio Gómez Mir. Cada uno de estos enfoques aporta matices que enriquecen la imagen de la Sierra Nevada y reflejan las tensiones entre la tradición y la búsqueda de nuevas formas de expresión. A través de sus obras, estos artistas no solo capturaron un paisaje, sino que dialogaron con los cambios sociales y culturales de su tiempo, adaptando el lenguaje pictórico a las nuevas sensibilidades de la época.

La riqueza de esta tradición pictórica también pone de manifiesto la interacción entre lo local y lo global. Si bien Granada fue un polo de atracción para artistas nacionales e internacionales, también se vio influenciada por corrientes artísticas externas como el luminismo, el impresionismo y el modernismo. Esto permitió que la representación de la Sierra Nevada y otros paisajes emblemáticos se enriqueciera con nuevas perspectivas, generando un arte que, aunque enraizado en la identidad granadina, era capaz de dialogar con las grandes tendencias artísticas del momento.

La persistencia del paisaje como género artístico predominante en la pintura granadina refleja además una forma de resistencia frente a la centralización cultural de ciudades como

Madrid y Barcelona. En este sentido, la Sierra Nevada se convierte en un símbolo de pertenencia, un referente identitario que permite a los pintores granadinos reafirmar su conexión con la tierra, el pasado y la memoria cultural de la región. A través de estas representaciones, los artistas construyeron un imaginario visual que continúa siendo esencial para comprender el lugar que ocupa Granada en el arte español.

La persistencia de la tradición paisajística granadina en el siglo XX y su reciente revalorización en el arte contemporáneo evidencian la relevancia continua de la Sierra Nevada como fuente de inspiración. A pesar de la evolución de técnicas y discursos, los artistas contemporáneos hallan en la sierra un espacio donde se entrelazan memoria histórica y experimentación creativa. Este vínculo, estético y cultural, consolida a la Sierra Nevada no solo como un motivo artístico, sino como un símbolo vivo de la identidad granadina. En palabras de Manuel Titos (2024: 175): «Sierra Nevada ha sido y sigue siendo un extenso campo de trabajo y un fecundo motivo de inspiración y lo seguirá siendo durante mucho tiempo».

La Sierra Nevada íntima de Manuel Gómez-Moreno González

Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918), destacado en la pintura y arqueología españolas, fue clave en el desarrollo de instituciones culturales en Granada, como la Escuela de Artes y Oficios y el Museo Arqueológico. Su papel en la conservación del patrimonio granadino lo sitúa como un intelectual de gran influencia en el ámbito académico y artístico, especialmente en la difusión del paisaje de la región. Antes de su estancia en Roma, mostró escaso interés por el paisaje en su obra pictórica, limitándose a algunos apuntes de la costa granadina y pequeñas piezas juveniles influidas por Fortuny (Moya Morales, 2015: 193).

Su periodo en Roma, sin embargo, supuso un cambio decisivo en su enfoque artístico. Influido por contemporáneos como Francisco Pradilla y Alejandro Ferrant, comenzó a realizar estudios panorámicos de la ciudad y sus alrededores en pequeñas tablillas, captando la luz y la atmósfera en acuarela, técnica que dominaría especialmente en vistas de jardines y arboledas. Estas obras marcan un alejamiento de lo arquitectónico hacia una visión más poética del paisaje, reflejando un nostálgico interés por Sierra Nevada, como expresaba en sus cartas (Moya Morales, 2015: 193).

A su regreso a Granada, el interés paisajístico que Gómez-Moreno había desarrollado en Roma fue breve. Aunque continuó explorando el género, abandonó la acuarela para enfocarse en el óleo y produjo pocos paisajes en total. La mayoría de estas obras fueron realizadas desde su estudio en el Albaicín, un espacio elevado en el ático de su casa, que le ofrecía una perspectiva amplia de Granada: desde la Silla del Moro hasta la Vega, con la Alhambra y Torres Bermejas en primer plano y la Sierra Nevada al fondo, integrando así la monumentalidad del paisaje urbano y natural (Moya Morales, 2015: 195).

Desde este ángulo pintó según confesaba «sus vistas de la sierra son mi sueño», las cuales se concentraban en capturar las variaciones lumínicas y atmosféricas a lo largo del día y de las estaciones, un enfoque profundamente naturalista que mostraba la influencia de sus aprendizajes romanos. El propio Gómez-Moreno expresó en su *Guía de Granada* su fascinación por la Sierra Nevada, describiendo con detalle su imponente presencia y las cambiantes tonalidades que adquiría en distintos momentos del día: desde los brillos plateados bajo los

rayos del sol hasta los tonos rosados y azulados que adquirían sus picos al atardecer, o cuando se veían envueltos en nubes y niebla. Para él, la Sierra representaba un espectáculo sublime, un símbolo de la grandeza y magnificencia natural que inspiraba a la contemplación espiritual (Moya Morales, 2015: 195-196).

La persistencia de este paisaje en la obra de Gómez-Moreno evidencia su relevancia como motivo pictórico. Aunque se trata de una misma vista, su constante renovación bajo efectos de luz y atmósfera variable le confiere singularidad. En su mayoría, estos paisajes no fueron creados para exhibiciones públicas, sino como obsequios personales para familiares y amigos, a menudo acompañados de dedicatorias. Así, el paisaje se convierte para el artista en un género íntimo, una expresión privada que nunca buscó proyectar en grandes muestras artísticas. Sus obras, inscritas en un ámbito doméstico y afectivo, trascienden el mero regalo pictórico para convertirse en extensiones de su hogar y su mundo emocional (Moya Morales, 2015: 197-198).

A pesar de su reducida producción paisajística, Gómez-Moreno fue testigo del surgimiento del mito del paisaje granadino en la pintura de su tiempo. Granada, desde la época de los viajeros románticos, había sido percibida como un lugar de inagotable exotismo, tanto para artistas extranjeros como para los propios pintores españoles encabezados por Fortuny, que encontraron en su paisaje una fuente de inspiración inigualable. Gómez-Moreno, aunque más reservado en la producción de paisajes, compartía esta fascinación por la singularidad de Granada, especialmente por su Sierra Nevada, cuya grandiosidad supo plasmar con maestría y sensibilidad en sus pocas obras dedicadas al género (Moya Morales, 2015: 199).

Vista de La Alhambra y Torres Bermejas (1885) (Fig. 189) es un magnífico ejemplo del dominio de Manuel Gómez-Moreno en la representación del paisaje, donde capta la grandeza y majestuosidad de la Alhambra y las Torres Bermejas, integradas armónicamente en el entorno natural. La composición panorámica, característica de muchos de sus paisajes, revela su interés por los amplios horizontes, heredado de su estancia en Roma y del pintor Fortuny [26]. La representación de la Sierra Nevada es discreta pero esencial, colocada en el fondo para proporcionar profundidad y grandeza al conjunto. El tratamiento de la luz es crucial en esta obra. Gómez-Moreno juega con la iluminación y las nubes para añadir dramatismo y variedad atmosférica. La técnica empleada sigue una línea naturalista, en la que destaca la atención al detalle en los elementos arquitectónicos y vegetales. Sin embargo, se advierte también una cierta influencia impresionista en la forma en que el pintor capta los efectos cambiantes de la luz sobre los edificios y la naturaleza circundante, lo que se alinea con las innovaciones técnicas que adoptó tras su formación en Roma (Moya Morales, 2015: 193).

En *La Alhambra de madrugada* (c. 1885) (Fig. 190), Gómez-Moreno abandona la claridad diurna para adentrarse en una atmósfera más introspectiva y sugerente. Aquí, el pintor muestra su capacidad para captar los efectos sutiles de la luz en el paisaje durante el amanecer. Las siluetas de la Alhambra y las Torres Bermejas se perfilan de forma casi espectral contra el cielo

[26] Barón, J. (2017a). La personalidad artística de Mariano Fortuny. En *Fortuny (1838-1874)* (pp. 15-59). Madrid: Museo Nacional del Prado. Las obras como *La batalla de Wad-Ras* (1860-61) o *La batalla de Tetuán* (1863-67) de Fortuny y *Toma de la Smalah de Abd-el Lader por el duque de Aumale en Taguin. 16 de mayo de 1843* de Horace Vernet, son ejemplos de un marcado desarrollo en horizontal, fruto del deseo de incorporar el mayor número de detalles (Barón, 2017a: 20-22).

oscuro que lentamente comienza a iluminarse. La Sierra Nevada, si bien no está claramente visible, se insinúa a través de la atmósfera fría y azulada que envuelve la escena.

El formato alargado del lienzo subraya la horizontalidad del paisaje y acentúa la sensación de vastedad. El uso de la luz en esta obra es magistral: Gómez-Moreno logra transmitir el momento de transición entre la noche y el día, cuando las formas arquitectónicas apenas son reconocibles y el paisaje cobra un aire de misterio. Este enfoque en la captación del instante y la atmósfera cambiante muestra el profundo interés del pintor por las variaciones lumínicas, una constante en su trabajo, especialmente en las vistas de la Sierra Nevada desde su estudio, es sin duda en palabras de Moya Morales (2015: 197) «el paisaje más despojado que pintaría nunca el artista y quizá también el de mayor emoción».

En cuanto a *Vista de Torres Bermejas* (c. 1887) (Fig. 191), se trata de la versión más extensa de las Torres Bermejas sigue la misma línea temática de la anterior, pero con una composición más abierta y panorámica. La amplitud del formato permite a Gómez-Moreno incluir un mayor desarrollo del paisaje que rodea las torres, extendiendo la vista hacia la ciudad y la Sierra Nevada. Al igual que en sus otras obras, el tratamiento de la luz es fundamental: la transición entre las sombras y las zonas iluminadas dota de profundidad y dinamismo a la escena. En esta obra, el interés del pintor por las variaciones atmosféricas se hace evidente, ya que las nubes y el cielo juegan un papel crucial en la composición. La luz se filtra a través de las nubes, creando efectos sutiles sobre la arquitectura y el paisaje, lo que refuerza la conexión emocional del pintor con la naturaleza y, en particular, con su visión de la Sierra Nevada, que se convierte en un elemento recurrente y cargado de simbolismo en sus paisajes, una obra de enorme emoción, rebosante de intensidad atmosférica en un día de lluvia (Moya Morales, 2015: 197).

En la década de 1890, la faceta de Gómez-Moreno como ilustrador, que había quedado relegada durante años, resurgió con la publicación de su *Guía de Granada* (1892). Desde su *Informe sobre varias antigüedades descubiertas en la Vega...* (1870), no había vuelto a ilustrar libros, ni siquiera los propios, delegando en su hijo Manuel la realización de las ilustraciones de *Medina Elvira* en 1888. Con su *Guía de Granada*, una obra monumental fruto de años de estudio en arqueología y arte local, Gómez-Moreno aportó un conjunto de ilustraciones —fotografías y dibujos—. Las fotografías fueron realizadas por el fotógrafo Garzón, mientras que los dibujos, detallados y precisos, fueron obra del propio Gómez-Moreno, quien los prefería en ausencia de fotografías o por su mayor claridad y menor costo (Moya Morales, 2015: 245).

Aunque algunas de estas ilustraciones derivaban de grabados y fotografías preexistentes, tenían un propósito documental claro, llegando incluso a reproducir óleos del propio Gómez-Moreno para registrar alteraciones o pérdidas en monumentos. Asimismo, compartió tareas gráficas con su hijo Manuel, quien colaboró en la redacción del texto y posiblemente en algunos dibujos y planos (Moya Morales, 2015: 245).

En situaciones excepcionales, cuando carecía de la vista deseada o buscaba realzar un edificio, Gómez-Moreno optaba por el dibujo del natural. La complejidad técnica de sus ilustraciones variaba según la importancia otorgada al objeto: tres dibujos en aguada de tinta y clarión ocupan páginas completas, mientras que otros, más sencillos, están hechos solo a pluma. Sin embargo, la reducción de las ilustraciones en la edición final afectó la calidad de los fotograbados realizados por Laporta (Madrid) y Thomas (Barcelona), sin captar la precisión de los originales (Moya Morales, 2015: 246).

La primera ilustración de la *Guía* es una vista panorámica que abarca desde la Silla del Moro hasta Torres Bermejas, con la Alhambra en el centro y Sierra Nevada al fondo, tomada desde el carmen del artista. Esta escena, repetida en varias ocasiones, marca un cambio en su representación paisajística hacia 1890. En este periodo, el paisaje comienza a aparecer como fondo en retratos familiares y escenas alegóricas, integrando sus dos pasiones: la familia y el paisaje granadino. En 1886, había intentado esta fusión en un retrato de su hijo Carlos, aunque finalmente optó por un fondo neutro (Moya Morales, 2015: 246).

A partir de 1890, introduce paisajes en sus retratos, como en el de su hijo Pepe, sobre un empedrado con Torres Bermejas al fondo. En este mismo año, regaló a su sobrina Isabel una vista de la Alhambra, el Generalife y Torres Bermejas, con Sierra Nevada de fondo, organizada en una simetría tripartita que recuerda composiciones históricas, como su copia de *La Rendición de Granada* de Pradilla (Moya Morales, 2015: 247).

A través de esta producción paisajística sutil pero profunda, Manuel Gómez-Moreno consolidó el paisaje granadino como símbolo de magnificencia natural y expresión emocional, convirtiendo a Sierra Nevada en el centro simbólico de su visión artística.

La docencia como nexo artístico en la pintura de la Sierra Nevada

La obra de José de Larrocha, Rafael Latorre y Salvador Abril, aunque diversa en estilo y enfoque, comparte una constante: la representación de la Sierra Nevada como un símbolo de la identidad granadina y como un espacio de introspección y diálogo entre el ser humano y la naturaleza. Su labor como profesores fue fundamental para consolidar esta visión en la generación de artistas que les siguió, creando un legado artístico que trasciende su obra individual y que ha dejado una marca indeleble en la tradición paisajística de Granada.

A través de sus talleres y enseñanzas, estos pintores transmitieron a sus alumnos no solo una técnica, sino una forma de mirar y entender el paisaje granadino. Así, la Sierra Nevada se convirtió en un motivo recurrente que, lejos de ser un simple fondo, se integró en la narrativa visual de la vida granadina. La influencia de estos maestros en la pintura granadina se refleja en su propia obra, a la vez que en la de sus discípulos, quienes continuaron explorando la relación entre la ciudad, la montaña y la naturaleza en sus creaciones.

José de Larrocha González (1850-1933), formado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid bajo la influencia de Carlos Haes, trasladó a Granada su profundo conocimiento de la pintura paisajística. Su labor docente en la Escuela de Bellas Artes fue clave para la formación de numerosos artistas, entre ellos Rafael Latorre, José María Rodríguez-Acosta, José María López Mezquita, Mariano Bertuchi, Aurelia Navarro y Manuel Ángeles Ortiz (Frances, 1948: 25; Aróstegui y López, 1974: 138; Quesada Dorador, 2005: 50; Segura y Jiménez, 2017: 126-127). Larrocha enseñó las técnicas de la pintura e inculcó un profundo respeto por el paisaje granadino, especialmente la Sierra Nevada, que se refleja en la obra de muchos de sus discípulos.

En su propia obra, Larrocha se distinguió por su habilidad para capturar los efectos de la luz en el paisaje, como se observa en *Granada Nevada* (Fig. 192), donde la Alhambra y la Sierra Nevada se funden en una atmósfera de serenidad y profundidad. La paleta limitada de ocres y

azules subraya la relación entre lo monumental y lo natural, transmitiendo la permanencia de la naturaleza frente a la temporalidad humana.

Rafael Latorre Viedma (1873-1960), discípulo de Larrocha, continuó la tradición paisajística granadina, destacando por su representación de la Sierra Nevada como elemento central en la vida diaria de Granada. Participó en numerosas exposiciones a nivel local y nacional, aunque solo expuso de forma individual una vez, en la Asociación de la Prensa de Granada.

Como profesor, Latorre dejó una huella profunda en el arte granadino. Su taller se convirtió en un espacio de formación y de encuentro para artistas como Eduardo Cuesta, Suárez Peregrín, Joaquín Urbano, López Vázquez y Francisco Montoro, así como para figuras de renombre como Ismael de la Serna y Manuel Ángeles Ortiz (Aróstegui y López, 1974: 138-139; Santos Moreno, 2010: 15, 19). A través de su enseñanza, Latorre no transmitió exclusivamente técnicas pictóricas, sino una visión del paisaje granadino en la que la Sierra Nevada era un símbolo de identidad.

Latorre representó la Sierra Nevada en obras como *Vista de Sierra Nevada desde la Vega*, donde las montañas dominan el paisaje agrícola, mostrando su conexión con la vida rural. En *Túnel del tranvía de la Sierra*, Latorre plasma la interacción entre la obra humana y el entorno natural, mientras que en *Amanecer en Granada*, la Sierra Nevada se convierte en el marco sereno del despertar de la ciudad. Estas obras reflejan un enfoque íntimo y poético, en el que la montaña es un elemento omnipresente en la vida de Granada.

Salvador Abril y Blasco (1862-1924), formado en la Escuela de San Carlos de Valencia junto a Joaquín Sorolla, desarrolló su carrera artística entre Valencia y Granada, siendo un destacado pintor, ceramista y profesor. Tras una tragedia personal, su obra adquirió un tono más introspectivo, especialmente en su aproximación a la Sierra Nevada. En el ámbito docente, destacó por su labor en la Escuela de Artes y Oficios de Granada y posteriormente en la Escuela de San Carlos de Valencia, donde formó a numerosas generaciones de artistas[27].

Abril fue un educador comprometido que contribuyó a consolidar la enseñanza artística tanto en Granada como en Valencia, dejando una huella significativa en la formación de artistas y ceramistas. Su obra *Sierra Nevada* (1901) (Fig. 193), revela una visión melancólica del paisaje, con un contraste entre los tonos terrosos del primer plano y los fríos de las cumbres nevadas. La pintura transmite una sensación de aislamiento y reflexión, utilizando la vastedad de la Sierra Nevada como un refugio emocional.

Isidoro Marín Garés y la Sierra Nevada como motivo

Isidoro Marín Garés (1863-1926) se destaca como una figura central en la historia de la pintura granadina de finales del siglo XIX y principios del XX. Reconocido por su maestría en la

[27] Fernández Martínez, D. (s. f.). *Abril y Blasco, Salvador - Colección - Museo Nacional del Prado.* En *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado* (Tomo II, p. 324). Disponible en: https://www.museodelprado.es. Véase también B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Jesús Ramón García-Rama, 1980; J. M. Arnáiz et al. (dirs.), *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, t. I, Madrid, Antiqvaria, 1988; M. A. Paz, J. L. Morales y Marín y W. Rincón García (dirs.), *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, t. I, Madrid, Forum Artis, 1994. Disponible en: https://www.rah.es.

acuarela, también sobresalió como pintor al óleo, ilustrador, y restaurador. A lo largo de su carrera, Marín desempeñó un papel crucial como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, donde impartió clases de pintura y cerámica. Su influencia se extendió más allá de la enseñanza, ya que su papel como conservador de la Alhambra le permitió participar activamente en la preservación del patrimonio cultural de la ciudad (Altozano Foradada, 1998: 77).

Marín se formó artísticamente bajo la tutela de Julián Sanz del Valle y Eduardo García Guerra, quienes lo introdujeron en la tradición pictórica realista y el rigor técnico que marcaría su obra (Aróstegui y López, 1974: 158; Altozano Foradada, 1998: 92). Durante su juventud, estableció vínculos estrechos con intelectuales y artistas de la generación del 98, como Ángel Ganivet, Seco de Lucena y Nicolás María López. Estas conexiones reflejan su integración en la vida cultural granadina y su interés por el pensamiento regeneracionista de la época, que enfatizaba la importancia de la cultura y la identidad local (Altozano Foradada, 1998: 87).

Aunque su talento como pintor fue ampliamente reconocido, la escasez de recursos económicos le obligó a diversificar su actividad profesional. Marín trabajó como restaurador, ilustrador en la imprenta de Ventura Travesset, y diseñador de postales y material de propaganda, lo que le permitió mantener una constante actividad creativa y estar presente en la vida cultural de la ciudad (Altozano Foradada, 1998: 92). Su formación multidisciplinar y su habilidad para adaptarse a diferentes medios de expresión contribuyeron a su desarrollo como un artista versátil, capaz de capturar la esencia de la Granada de su tiempo.

En 1888, Marín realizó un viaje decisivo a Barcelona para participar en la Exposición Universal, donde presentó su obra en la prestigiosa Sala Parés. Su participación en esta muestra marcó un punto de inflexión en su carrera, ya que recibió una mención honorífica por su trabajo, destacando la crítica la «delicadeza» y «finura» de sus obras (Altozano-Foradada, 1998: 94). La experiencia de la Exposición Universal no solo le otorgó un reconocimiento importante, sino que le permitió conocer de cerca las nuevas corrientes artísticas que se desarrollaban en el ámbito europeo, ampliando su perspectiva estética. En ese mismo año obtuvo el primer premio en el concurso de bocetos para carteles del Corpus, convocado por el Ayuntamiento de Granada (Aróstegui y López, 1974: 159).

En 1889 Marín viajó a París, un centro neurálgico del arte de la época, donde pudo observar las innovaciones del impresionismo y el modernismo. Sin embargo, su estancia en la capital francesa fue breve debido a una enfermedad que le obligó a regresar a Granada (Altozano Foradada, 1998: 95). A pesar de las dificultades, esta experiencia enriqueció su visión artística y le permitió incorporar nuevos enfoques a su obra, adaptando los principios impresionistas a la representación del paisaje granadino.

La labor docente de Isidoro Marín en la Escuela de Artes y Oficios de Granada fue fundamental para la formación de nuevos artistas. En 1903, fue nombrado Ayudante Meritorio bajo la cátedra de Manuel Gómez Moreno, impartiendo clases de «Composición Decorativa y Colorido» (Altozano Foradada, 1998: 115). Marín transmitió a sus alumnos las técnicas de la pintura, así como un profundo respeto por la tradición artística local y una sensibilidad especial hacia el paisaje de Granada. Esto fomentó un sentido de pertenencia y de apreciación por el entorno natural que perduró en las generaciones siguientes de artistas granadinos (Aróstegui y López, 1974: 158).

Además de su rol como docente, Marín fue nombrado conservador de la Alhambra en 1920, un cargo que le permitió combinar su pasión por el arte con su interés por la conservación del patrimonio cultural. En este puesto, realizó importantes trabajos de restauración, incluyendo la reproducción de la decoración cerámica de la Puerta del Vino y las pinturas de la Torre de las Damas, algunas de las cuales se conservan hoy en el Museo Hispano Musulmán de Granada (Altozano Foradada, 1998: 121). Esta labor contribuyó a preservar la riqueza artística de la Alhambra y a poner en valor su legado histórico, reflejando la dedicación de Marín a la cultura de Granada.

Marín Garés trascendió el paisaje para convertirse en un cronista visual de la vida cotidiana en Granada. Sus acuarelas y óleos capturan escenas costumbristas con personajes como burgueses, gitanos, obreros y campesinos, integrados naturalmente en su entorno, lo que permitió documentar la vida social de la ciudad a finales del siglo XIX e inicios del XX (Altozano Foradada, 1998: 152).

Sus composiciones destacan por la disposición natural y espontánea de los elementos, transmitiendo autenticidad. Empleaba una paleta amplia, desde tonos claros y luminosos en los cielos hasta verdes profundos en la vegetación, reflejando con precisión la luz de Granada, cualidad valorada aún hoy por su calidad estética (Altozano Foradada, 1998: 153).

La Sierra Nevada ocupa un lugar destacado en la obra de Isidoro Marín, quien la retrató en numerosas acuarelas y óleos, reflejando una profunda conexión emocional con el paisaje granadino. A diferencia de otros artistas contemporáneos que utilizaban la Sierra como un simple fondo, Marín la convirtió en protagonista, explorando sus variaciones atmosféricas y lumínicas a lo largo de las estaciones del año.

La Sierra desde el Jardín de los Adarves (c. 1900) (Fig. 194) ejemplifica la habilidad de Marín Garés para captar la atmósfera cambiante de la montaña, combinando en su paleta tonos fríos y cálidos que transmiten las sutilezas de la luz (Altozano Foradada, 1998: 171). La acuarela, su técnica predilecta por su capacidad de reflejar la transparencia y fugacidad de la luz, sigue la tradición de Mariano Fortuny, uno de sus grandes referentes (Altozano Foradada, 1998: 154).

En esta obra, Marín Garés ofrece una vista desde los jardines de la Alhambra, donde elementos arquitectónicos y paisaje se integran. El primer plano muestra una terraza con vegetación y macetas iluminadas por el sol, creando sutiles sombras y contrastando con los fríos tonos de Sierra Nevada en el fondo. La representación meticulosa de los elementos naturales refleja su habilidad para captar detalles minuciosos.

La Sierra Nevada, dominando el horizonte en tonos azulados y malvas, parece fusionarse con el cielo, aportando serenidad y majestuosidad. La transparencia de la acuarela le permite capturar las variaciones lumínicas con precisión, mientras que las pinceladas sueltas en la vegetación y la Sierra imprimen una cualidad casi impresionista a la obra (Altozano Foradada, 1998: 279).

La elección de representar Sierra Nevada desde la Alhambra subraya el interés de Marín Garés por la interacción entre naturaleza e historia, configurando ambos elementos como símbolos del patrimonio visual y cultural de Granada. La Sierra se erige como emblema de permanencia y grandeza natural, mientras que la arquitectura de la Alhambra añade una dimensión histórica y cultural a la composición.

En sus vistas panorámicas de Granada desde la Vega, la Sierra Nevada aparece como un telón de fondo que envuelve la ciudad, integrando la vida urbana con la naturaleza circundante. Estas obras destacan por la precisión en el dibujo y el uso de una paleta equilibrada, en la que los verdes y los azules dominan, ofreciendo una visión nostálgica de un paisaje en transformación (Altozano Foradada, 1998: 167). A través de estas representaciones, Marín expresa una visión personal y poética de la Sierra Nevada como símbolo de identidad y continuidad histórica.

En *Granada desde la Vega* (c. 1900) (Fig. 196), un óleo en el que el pintor presenta una vista panorámica de la ciudad con la Alhambra y la Sierra Nevada dominando el horizonte. La composición está estructurada en tres planos claramente diferenciados. En el primer plano, se observan diversas figuras humanas, destacando un grupo a la izquierda formado por un hombre tocando la guitarra y dos mujeres sentadas a su alrededor. Esta escena de calma y cotidianidad está organizada alrededor de una mesa con un mantel blanco, que capta de manera sutil la luz y genera una delicada sombra que añade profundidad a la imagen. El contraste entre esta atmósfera tranquila y la acción central, donde varias personas huyen de un toro desbocado, es uno de los aspectos más interesantes del cuadro. Entre los personajes, destaca la figura de una mujer vestida de blanco, que capta la luz de manera magistral, convirtiéndose en el foco principal de la composición y guiando la mirada hacia otras áreas iluminadas del lienzo.

El segundo plano lo ocupa la ciudad de Granada, cuyos edificios más emblemáticos, como la Catedral y las iglesias de San Juan de Dios y San Jerónimo, se funden con las colinas que rodean la ciudad. La Alhambra, representada con tonos ocres, se sitúa a la izquierda sobre el monte Mauror, destacando la Torre de la Vela como un símbolo arquitectónico fundamental en la composición. Esta fusión entre la arquitectura y el paisaje refuerza la idea de que Granada está íntimamente conectada con su entorno natural y cultural, una característica común en la obra de Marín Garés.

La Sierra Nevada es el verdadero protagonista de la escena, situada en el fondo como un telón de fondo majestuoso y casi atemporal. Marín Garés utiliza una paleta de tonos fríos para representar las cumbres nevadas, con matices de blanco, azul y malva que aportan profundidad y luminosidad. El cielo, despejado y azul, refuerza la sensación de serenidad y amplitud del paisaje, creando un equilibrio entre la vida cotidiana en el primer plano y la grandiosidad natural del fondo. El uso de la luz en la representación de la Sierra Nevada refleja la influencia del impresionismo, especialmente en la manera en que el pintor capta las variaciones atmosféricas y lumínicas que inciden sobre la nieve (Altozano Foradada, 1998: 209).

En *Vista de Granada desde la Vega* (1905) (Fig. 195), Marín Garés realiza una variación de la vista panorámica de *Granada desde la Vega*, pero en esta ocasión sin la presencia de figuras humanas, lo que dota al paisaje de un carácter más lírico y contemplativo. La eliminación de elementos narrativos permite que el espectador se concentre exclusivamente en la belleza natural del entorno, destacando la relación armónica entre la ciudad y la Sierra Nevada.

La composición sigue un esquema horizontal, donde un camino de tierra en el primer plano dirige la mirada hacia el fondo, donde la Sierra Nevada se erige como elemento dominante. Las colinas cercanas están representadas con una paleta cálida de tonos ocres y rojizos, que contrastan con los tonos fríos y sutiles de las montañas. Marín Garés emplea pinceladas sueltas y dinámicas para representar las cumbres nevadas, lo que confiere al paisaje

una atmósfera vibrante y atmosférica. La interacción entre la luz solar y las sombras en las cumbres crea una sensación de movimiento y profundidad, a pesar de la aparente quietud del paisaje.

El cielo despejado, con algunas nubes ligeras, refuerza la serenidad de la escena, otorgando al paisaje una atmósfera casi etérea. En esta obra, la Sierra Nevada adquiere un carácter monumental y simbólico, actuando como un símbolo de permanencia y grandeza en contraste con el dinamismo y la fragilidad de la vida humana representada en otras de sus obras (Altozano Foradada, 1998: 209).

Las representaciones de la Sierra Nevada en la obra de Isidoro Marín Garés no solo plasman la belleza geográfica del paisaje granadino, sino que también revelan una conexión emocional profunda con su entorno. Su tratamiento preciso de la luz y el color transmite la serenidad y majestuosidad de la Sierra, dotando sus composiciones de una atmósfera atemporal. Tanto en escenas con figuras humanas como en vistas puras del paisaje, Marín Garés convierte la Sierra Nevada en un símbolo central, reflejando la relación simbiótica entre naturaleza, historia y cultura granadina.

El legado de Marín Garés en la pintura granadina trasciende su obra artística, extendiéndose a su labor docente y conservadora. Su influencia persiste en las generaciones de artistas que formó y en su contribución a la preservación del patrimonio de la Alhambra, mientras la Sierra Nevada se consolida en su obra como un motivo recurrente y símbolo de identidad regional (Altozano Foradada, 1998: 154-156).

José Ruiz de Almodóvar Burgos: explorador y pionero de la Sierra Nevada

Tras el auge de los naturalistas y románticos, surge un tercer grupo de artistas locales que, integrados en las primeras sociedades serranas, consolidaron el interés de Granada por Sierra Nevada y fortalecieron un vínculo duradero. Indalecio Ventura Sabatel, Valentín Barrecheguren y Diego Marín, miembros del Centro Artístico y Literario de Granada, comenzaron en 1891 a organizar expediciones anuales a la sierra y documentaron sus experiencias en crónicas publicadas en la prensa. Entre estos burgueses granadinos del siglo XIX se encontraba José Sánchez Gerona, profesor de dibujo y miembro de la sociedad montañera *Diez Amigos Limited*, que continuó estas actividades en 1898.

A partir de 1900, Diego Marín y Manuel Pareja aportaron valiosas representaciones de Sierra Nevada, como *Sierra Nevada desde la tienda de campaña* y *Laguna de las Yeguas*, publicando dibujos de montaña en *El Defensor de Granada* (1903). José Ruiz de Almodóvar (1867-1942), formado en Granada por Manuel Gómez-Moreno, Valentín Barrecheguren y José Larrocha, destacó en este grupo con una sólida obra de retrato y paisaje. Ruiz de Almodóvar participó activamente en las excursiones de los *Diez Amigos Limited* desde 1902, produciendo caricaturas y paisajes montañosos que capturan la esencia de Sierra Nevada con gran fuerza pictórica (Titos Martínez, 2024a: 164-165).

Ruiz de Almodóvar fue un destacado pintor granadino que dejó una profunda huella en el panorama artístico de su tiempo. Su dedicación a la pintura, en especial al paisaje de Sierra Nevada, y su labor como profesor durante treinta años en la Escuela de Artes y Oficios de

Granada, así como su papel como académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y su elección como diputado provincial en 1926, reflejan su profunda conexión con el mundo artístico y cultural de Granada.

Desde una temprana edad, Ruiz de Almodóvar mostró inclinaciones artísticas que lo llevaron a abandonar cualquier otra posible carrera para dedicarse exclusivamente a la pintura. Formado bajo la tutela de Manuel Gómez-Moreno y Alejandro Ferrant, encontró en estos maestros una guía crucial para su desarrollo artístico (Aróstegui y López, 1974: 227; Ruiz de Almodóvar Sel, 1992: 13). Además, formó parte de la Cofradía del Avellano, un grupo de intelectuales y artistas vinculados al modernismo y liderado por Ángel Ganivet, donde entabló contacto con figuras clave del modernismo español, como Santiago Rusiñol, a quien conoció durante su estancia en Granada (Fernández Lacomba, 2007: 97; 2019: 546-547).

La carrera artística de Ruiz de Almodóvar fue influenciada significativamente por su participación en el Centro Artístico, Científico y Literario de Granada, fundado el 12 de abril de 1885. Esta institución fue un auténtico semillero de talento, donde el joven artista completó su formación inicial. Allí asistió a las clases de acuarela impartidas por Valentín Barrecheguren, de modelo con Manuel Gómez-Moreno y de perspectiva con José Larrocha. Además, se inscribió en la sección de excursiones, dirigida por su maestro Gómez-Moreno, con la que visitó, dibujó y catalogó numerosos monumentos de Granada y los pueblos cercanos (Aróstegui y López, 1974: 227; Ruiz de Almodóvar Sel, 1992: 13). La primera de estas excursiones, realizada el 2 de marzo de 1886, lo llevó a la Abadía del Sacromonte, un hito temprano que contribuyó a cimentar su fascinación por el paisaje monumental de su entorno.

Durante el cambio de siglo, Ruiz de Almodóvar emprendió un viaje a París y Londres, donde tuvo la oportunidad de entrar en contacto con las corrientes artísticas internacionales más innovadoras. En esta etapa conoció al pintor estadounidense John Singer Sargent, lo que amplió su visión artística y técnica (Ruiz de Almodóvar Sel, 1992: 47). Sin embargo, a pesar de la influencia internacional, su obra siguió arraigada en los paisajes de Granada, especialmente Sierra Nevada, un tema que cultivó con dedicación a lo largo de toda su carrera.

Uno de los hitos más importantes en la vida de Ruiz de Almodóvar fue su participación en el grupo de los *Diez Amigos Limited*, una sociedad que fundó junto con un selecto grupo de amigos y artistas. Este grupo, activo entre 1898 y 1913, incluía a personajes como Fidel Fernández, Felipe Alba, Nicolás María López, Manuel Méndez Vellido y Antonio Álvarez Cienfuegos, realizaba excursiones anuales a la Sierra Nevada. Los *Diez Amigos Limited* fue conocido por ser considerados «fundadores del penibetismo». En realidad, se trataba de un colectivo cultural y deportivo surgido en el verano de 1898, influenciado por el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza, que en la primera década del siglo XX promovió actividades deportivas y culturales similares a las que esta realizaba en la Sierra de Guadarrama, cerca de Madrid. Este grupo estaba vinculado a las actividades del Centro Artístico de Granada, y fue Luis de Rute quien, en dos conferencias en 1891, transmitió esa visión, marcando un precedente para las posteriores excursiones. Este caso ilustra la evolución de las sociedades de excursionismo, que cobraron relevancia a finales del siglo XIX, y refleja una mentalidad positivista que trajo consigo modernidad y cambios, proyectándose sobre el singular paisaje de Granada (Fernández Lacomba, 2019: 474).

El Centro Artístico y Científico de Granada, donde Ruiz de Almodóvar se formó y fue miembro activo, fue una institución clave en el desarrollo cultural de la ciudad hasta su desaparición en 1898. Esta coincidió con el auge de las actividades de los *Diez Amigos Limited*, un cambio significativo que marcó una nueva fase en la vida cultural granadina. Según Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel (1998: 216), este cambio refleja como la desaparición de este centro cultural influyó en una transición hacia actividades más orientadas al montañismo y la exploración de la naturaleza, como las realizadas por el grupo.

A través de estas experiencias, Ruiz de Almodóvar no solo observaba el paisaje, sino que lo vivía y sentía profundamente. Los paisajes menos conocidos de la Sierra Nevada, que pintó en estas excursiones, marcaron un hito en la producción de paisajes del interior de la sierra granadina. Uno de los episodios más memorables de estas aventuras fue la llegada a la Laguna de las Yeguas, donde describió: «Soberbia llegada a la laguna de las Yeguas, por entre una serie de ventisqueros y riachuelos, que parece nos salen al paso para recibirnos con gran solemnidad» (Ruiz de Almodóvar Sel, 1992: 47-48).

El compromiso de José Ruiz de Almodóvar con la representación de Sierra Nevada trascendió la observación pasiva para convertirse en una exploración física activa. Su dedicación al paisaje lo posicionó como pionero en el arte de paisaje español, destacando por su representación precisa de la atmósfera y la luz cambiante en la montaña. Pintaba al aire libre, instalando su caballete en la nieve para captar los matices más fugaces de luz y color, una práctica inusual en su época, cuando la mayoría de los pintores trabajaban en estudios.

La obra de Ruiz de Almodóvar evolucionó desde un estilo romántico hacia un lenguaje próximo al impresionismo, aunque sin abandonar los principios románticos que exaltan la grandeza natural. En sus cuadros, Sierra Nevada aparece en distintas estaciones y condiciones atmosféricas, capturando la luz cambiante, las variaciones cromáticas y detalles como reflejos en el agua y sombras sobre la nieve. Esta evolución le permitió plasmar la majestuosidad del paisaje granadino con una precisión y sensibilidad inusuales para su tiempo.

José Ruiz de Almodóvar dejó un legado perdurable como pintor de paisajes, documentando con sensibilidad los paisajes de Sierra Nevada y ejerciendo una influencia significativa en las generaciones posteriores de artistas. El Museo Ruiz de Almodóvar en Órgiva, que alberga algunas de sus obras más destacadas, es un testimonio de su relevancia en el arte paisajístico español.

Además de sus logros pictóricos, Ruiz de Almodóvar fue también un poeta del paisaje. En su correspondencia, describía sus impresiones sobre el entorno natural y su proceso artístico, mostrando una conexión profunda con la Sierra Nevada. En uno de sus textos más personales, describe la Laguna de las Yeguas como un espacio de belleza casi mística:

> La laguna: Bella siempre. Casi tiene el encanto de tu espejo cuando refleja tu cara… Hacia el lado de la ciudad es más hermosa su vista. Las lomas que aprisionan su agua clarísima se abren hacia ella en una quieta tranquilidad sobre la que flota mientras aire de oro… (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 216).

En una de sus despedidas a Sierra Nevada, Ruiz de Almodóvar expresa su profunda veneración hacia este paisaje:

> ¡Bellísimos parajes!... Inolvidables resplandores de los ventisqueros. Transparencias rizadas de la nieve en el agua. Desmayos del sol de la tarde en las cumbres nevadas que sofrenan la pálida luz con dulzura y tristeza teñidas del suave rubor de los enfermos de amores... (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 218).

Este fragmento es un claro reflejo de la simbiosis entre lo físico y lo emocional que caracterizó su relación con la naturaleza. Para él, el paisaje de Sierra Nevada no era simplemente un objeto de estudio, sino un espacio de contemplación espiritual. Además de las observaciones poéticas, Ruiz de Almodóvar también reflexiona sobre los aspectos milagrosos de la Sierra Nevada, que vincula con una especie de intervención divina:

> En Sierra Nevada todo es milagroso. Esto no quiere decir que la Divina Providencia no dicte fallos adversos apropiados a la míserima vida humana, sino que nuestra Sierra está constantemente auxiliada por los Altos poderes con favores, muchos de los cuales disfrutó con frecuencia la Sociedad Diez Amigos Limited... (Titos Martínez y Ruiz de Almodóvar Sel, 1998: 232).

José Ruiz de Almodóvar no fue solo un pintor de Sierra Nevada, sino un aventurero y poeta que vivió, sintió y exploró profundamente la sierra. Su legado se encuentra tanto en las obras que dejó como en la conexión íntima que estableció entre el arte, la naturaleza y el alma humana.

Maestro en la representación de los paisajes de Sierra Nevada, Almodóvar se distinguió por su capacidad para capturar la atmósfera y la luz cambiante de los paisajes granadinos. Dominando técnicas como el pastel, la acuarela y el óleo, logró plasmar el entorno natural y transmitir una conexión emocional y espiritual con la montaña. Las obras aquí presentadas evidencian su enfoque paisajístico y el papel esencial que Sierra Nevada jugó en su vida artística.

En *Laguillo de la Virgen* (Fig. 197), Ruiz de Almodóvar emplea pastel sobre papel para capturar la luz y textura del paisaje con una precisión delicada. Los trazos suaves y sueltos del pastel permiten una representación inmediata y sutil de la luminosidad efímera y la serenidad del entorno. La composición, dominada por colores fríos que contrastan con reflejos dorados en el agua, muestra cómo Almodóvar explora la naturaleza cambiante de la luz en el paisaje. La aplicación suelta de los pasteles refleja su práctica de pintar al aire libre y su compromiso con capturar las cualidades fugaces de la luz y el color.

Prados de la Ermita (1915) (Fig. 198) es otra obra en pastel, en la que Almodóvar captura la suavidad y calma de los prados de Sierra Nevada. Los colores, aplicados con delicadeza, evocan una atmósfera de serenidad, con los prados extendiéndose en tonos verdes y amarillos que contrastan suavemente con el fondo montañoso. La integración armoniosa de los elementos naturales, desde el cielo hasta la tierra, permite que la atmósfera fluya orgánicamente. Esta pieza destaca por su capacidad de capturar no solo el aspecto visual, sino también la esencia emocional del paisaje natural.

En *Laguna de Sierra Nevada* (1902) (Fig. 199), el formato amplio permite a Ruiz de Almodóvar crear una composición grandiosa, en la que el paisaje cobra una escala majestuosa. Los reflejos en la laguna, las sombras proyectadas por las montañas y la transparencia del agua demuestran un conocimiento minucioso de las interacciones lumínicas. El uso del óleo proporciona una rica gama de tonos, donde los azules profundos del agua contrastan con las

zonas nevadas, transmitiendo una atmósfera de calma y solemnidad. La obra encapsula la magnitud de Sierra Nevada, mientras que el tratamiento de la luz sugiere una serenidad casi espiritual.

Laguna de las Yeguas (1915) (Fig. 200) utiliza pastel para resaltar la habilidad de Almodóvar en el manejo de las sutilezas cromáticas. Los matices de luz sobre la superficie del agua invitan a una contemplación introspectiva, con un paisaje bañado en luz natural, donde los colores se suavizan y transmiten una quietud profunda. La textura sedosa que otorga el pastel potencia la atmósfera tranquila y la inmersión en la naturaleza que caracteriza su obra.

Otra versión de *Laguna de las Yeguas* (Fig. 201), también en pastel, representa el entorno con una luminosidad casi palpable. La técnica del pastel permite capturar las transiciones delicadas entre los diferentes tonos de azul y blanco de la nieve en las montañas y roquedales. La amplitud de la laguna y el horizonte bajo otorgan a la composición una sensación de inmensidad, invitando al espectador a una contemplación expansiva y tranquila.

En *Sierra Nevada* (Figs. 202 y 203), dos óleos en formato pequeño, Almodóvar encapsula el espíritu de la Sierra en una escala íntima. La pincelada enérgica y los tonos sobrios de estos óleos reflejan un paisaje vibrante y en movimiento, a pesar de su aparente inmovilidad. La interacción entre las zonas de luz y sombra captura la complejidad atmosférica de la montaña, logrando una comprensión profunda del paisaje incluso en un formato reducido.

Finalmente, *Pastor de la Sierra* (Fig. 204) es un ejemplo de su enfoque íntimo y humanizado de Sierra Nevada. En esta pieza, realizada en pastel, el pastor en primer plano se funde de manera armoniosa con el paisaje. La técnica de pastel, con sus transiciones suaves, permite capturar tanto la serenidad del entorno como la calma del pastor, que aparece en actitud de descanso. Los tonos violetas y ocres en la escena refuerzan la atmósfera de luz cálida, posiblemente del atardecer, dotando a la obra de una calidad poética. Aquí, el pastor es un símbolo de la conexión entre la vida cotidiana y la grandeza de Sierra Nevada, mostrando el respeto de Almodóvar por la sierra como espacio natural y cultural.

La obra de José Ruiz de Almodóvar, a través de técnicas como el óleo, pastel y acuarela, refleja su conexión profunda con Sierra Nevada y su dominio técnico, que le permitió captar la esencia cambiante de luz y color. Su versatilidad y compromiso con el paisaje se traducen en un cuerpo de trabajo que evoca la atmósfera única de la sierra, transportando al espectador a un entorno majestuoso y sereno, lleno de vida y espiritualidad.

Eugenio Gómez Mir: montañas de luz y color

Eugenio Gómez Mir (1877-1938) es reconocido como uno de los grandes paisajistas granadinos de su época. Aunque su carrera no siempre recibió el reconocimiento merecido durante su vida, hoy en día es valorado por su singular tratamiento de la luz y el color, así como por su devoción al paisaje de Granada, Sierra Nevada y las Alpujarras. Su estilo, influenciado por grandes maestros como Antonio Muñoz Degrain y Joaquín Sorolla, así como por las corrientes modernistas y *fauve*, fue evolucionando con el tiempo, lo que le permitió desarrollar una sensibilidad única hacia el paisaje y plasmar su tierra natal con gran maestría (Fernández Lacomba, 2007: 97; 2019: 467).

Gómez Mir, nacido en una familia distinguida de Granada, accedió desde joven a una formación artística, iniciando sus estudios con Eduardo García Guerra, quien le inculcó las bases del dibujo y la pintura al óleo, habilidades que luego perfeccionaría en la Escuela de Bellas Artes de Madrid (Antequera, 1989: 4). En Madrid, se conectó con otros artistas destacados y comenzó a integrar influencias que enriquecerían su obra. Sin embargo, fue en París, entre 1902 y 1904, donde consolidó su estilo al contacto con las corrientes modernistas, que le permitieron un tratamiento innovador del color y la luz. A pesar de mantenerse al margen de las excentricidades de la vanguardia parisina, el intercambio con artistas como Gustavo Bacarisas, Anglada Camarasa y Zuloaga le brindó una nueva perspectiva cromática, aunque fue Antonio Muñoz Degrain, con su maestría en luz y color, quien marcaría su desarrollo en el paisaje (Antequera, 1989: 5).

De vuelta en Granada a principios del siglo XX, Gómez Mir comenzó a desarrollar un estilo propio, centrado en los paisajes locales y especialmente en los jardines del Generalife. Este entorno le permitió explorar los efectos cambiantes de la luz del día, convirtiendo la transición entre el día y el crepúsculo en un sello distintivo de su obra. Los jardines, frecuentados por artistas como Santiago Rusiñol, Gonzalo Bilbao, Joaquín Sorolla y John Singer Sargent, ofrecieron a Gómez Mir una fuente de inspiración continua. Durante este período, empleó acuarelas y dibujos a plumilla para captar las condiciones lumínicas con rapidez, experimentando con una paleta vibrante cercana al fauvismo (Antequera, 1989: 6).

A pesar de su creciente habilidad, el reconocimiento oficial llegó lentamente. Participó en diversas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y en 1915 fue premiado con una tercera medalla, lo que consolidó su reputación como uno de los más prometedores pintores de paisajes granadinos (Antequera, 1989: 7).

A partir de entonces, Gómez Mir se enfocó en el óleo, medio que le brindó mayor libertad para explorar texturas y profundidad. Se adentró en los paisajes de Sierra Nevada y las Alpujarras, cuyas atmósferas y cromatismos le ofrecieron posibilidades artísticas extensas. Entre sus obras destacadas de esta etapa se encuentran *El Veleta*, *Panorama de Sierra Nevada*, *El Río Genil* y *Barranco de Poqueira*, junto a vistas de Lanjarón y otros parajes alpujarreños. Composiciones como *Sierra Nevada desde los Alixares* y *Vereda de la Estrella* muestran su dominio técnico y decorativo en la representación de la inmensidad y majestuosidad de estos paisajes, uniendo la sensibilidad modernista con un profundo respeto por la luz natural (Fernández Lacomba, 2007: 97; 2019: 467).

En *Sierra Nevada desde los Alixares* (1898) (Fig. 205), Gómez Mir muestra su temprano interés por los paisajes montañosos de Granada. La composición destaca por su serenidad y su paleta sobria, con tonos terrosos y verdes que contrastan con los blancos de las cumbres nevadas, reflejando la influencia de su maestro Antonio Muñoz Degrain. El camino serpenteante que cruza la escena invita al espectador a adentrarse en el paisaje, un recurso que Gómez Mir repetiría en su carrera, todavía en proceso de definir su estilo cromático, influido por el naturalismo y el realismo, pero con indicios de modernismo en el tratamiento de la luz.

Vereda de la Estrella (1920) (Fig. 206) marca un punto de madurez en el estilo de Gómez Mir, con una paleta vibrante que evidencia la influencia de Sorolla en su tratamiento de la luz. El sendero de la Vereda, un espacio emblemático en Sierra Nevada se representa con un equilibrio entre realismo y modernismo, y la luz cálida del atardecer contrasta con las sombras profundas,

creando un dramatismo que conecta su estilo con el modernismo y el fauvismo, donde el color cobra un rol expresivo más allá del realismo.

En su última etapa, el estilo de Gómez Mir se caracterizó por un intenso uso de contrastes cromáticos. Su manejo del óleo le permitió crear paisajes de sombras transparentes, que aportaban una profundidad singular a sus composiciones (Antequera, 1989: 8). Los tonos vibrantes y los efectos lumínicos del atardecer en las montañas granadinas se convirtieron en un rasgo distintivo de su obra, particularmente en sus paisajes alpujarreños, como *Un pueblo de Granada (Lanjarón)* (1920). Aquí, los cielos crepusculares se funden con las montañas, capturando una atmósfera de serenidad vibrante.

En *Un pueblo de Granada (Lanjarón)* (Fig. 207), Gómez Mir logra una síntesis entre la representación paisajística y el color expresivo, creando una atmósfera cálida y envolvente. Los tonos violetas, amarillos y naranjas vibrantes impregnan la escena de luz, mientras las formas geométricas de las casas se integran con el fondo montañoso. La influencia fauvista se evidencia en el uso audaz del color, donde las sombras sutiles intensifican la luminosidad general, enfocándose más en transmitir una emoción que en representar fielmente la realidad.

A pesar de sus logros, Gómez Mir enfrentó dificultades económicas en sus últimos años, lo que lo llevó a trabajar más con acuarelas, técnica que le permitía acceder a un público más amplio. No obstante, sus óleos mantuvieron su calidad distintiva en la representación de luz y color. Obras como *Lanjarón* muestran cómo el artista nunca abandonó su estilo característico, logrando un equilibrio entre la solidez de la forma y la sutileza cromática (Antequera, 1989: 9).

Lanjarón (Fig. 208) es una obra clave en la evolución de Gómez Mir hacia un enfoque más decorativo y moderno. Las montañas doradas y los techos blancos y violetas capturan los efectos luminosos del crepúsculo. La disposición en planos superpuestos —colinas, pueblo y árboles en primer plano— aporta profundidad y movimiento, mientras los colores vibrantes y contrastantes muestran su giro hacia un estilo más expresionista, donde el color ya no es solo un recurso descriptivo, sino el protagonista de la composición

Eugenio Gómez Mir falleció en 1938, dejando un legado esencial en la pintura granadina. Su tratamiento del color, influido por Sorolla y Muñoz Degrain, y su devoción al paisaje de Sierra Nevada y Granada, lo posicionan entre los principales paisajistas de su generación. Su capacidad para capturar la luz cambiante y los efectos atmosféricos, junto con su sensibilidad hacia el modernismo, lo sitúan como pionero de su época. Fernández Lacomba (2007: 97; 2019: 467) señala que su obra sintetiza el modernismo internacional con la tradición paisajística española. Su estilo, que combina modernismo y decorativismo, sigue siendo una referencia para el estudio del paisaje en España, demostrando cómo el arte puede capturar la belleza natural sin perder su esencia creativa.

José María Rodríguez-Acosta: simbolismo y modernismo

José María Rodríguez-Acosta (1878-1941) es una figura central en la historia del arte granadino y español de finales del siglo XIX y principios del XX. Nacido en una familia acomodada en Granada, su obra se inscribe en el modernismo y simbolismo, influencias que marcaron tanto su pintura como su dedicación arquitectónica y cultural, destacándose su célebre carmen-

estudio en Granada. Su trayectoria artística evolucionó desde un estilo académico hacia una representación simbolista y emocional del paisaje y la arquitectura granadina.

Su formación comenzó en el taller de José Larrocha y en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, alternándola con estudios en la Facultad de Ciencias, lo que evidencia su amplitud intelectual (Frances, 1948: 24-25). En 1899, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, donde Emilio Sala influyó en su técnica, especialmente en el color y la pincelada, y donde su encuentro con Cecilio Pla lo abrió a las tendencias modernistas.

Entre 1899 y 1904, realizó viajes a París, Ginebra y otros centros europeos que consolidaron su interés por la luz y la naturaleza, elementos que pronto se convirtieron en temas centrales de su obra (Quesada Dorador, 2005: 50). En 1904, recibió una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes por *Pastoral de Longo*, donde ya se percibe su interés por la atmósfera y el paisaje, así como la influencia de Sala en la textura pictórica. Dos años después, fue galardonado con una segunda medalla por *En el santuario*, obra de fuerte espiritualidad y simbolismo, y en 1908 obtuvo la primera medalla con *Gitanos del Sacromonte*, que presenta una atmósfera mística en su representación de la vida en las cuevas de Granada (Frances, 1948: 27-31).

En 1910, fue distinguido con la encomienda de Alfonso X el Sabio por *La tentación de la montaña*, una de sus piezas clave, exhibida en la Exposición Nacional. Esta obra monumental marca el punto culminante de su exploración simbolista, combinando elementos religiosos con una admiración profunda por el paisaje, probablemente inspirado en su cercana Sierra Nevada (Revilla-Uceda, 1994: 130-131).

Granadino de nacimiento, José María Rodríguez-Acosta encontró en la Sierra Nevada una fuente constante de inspiración, representándola como un elemento monumental y simbólico. En obras como *Sierra Nevada* (c. 1900-1903) (Fig. 209), su técnica tradicional se centra en los efectos de la luz, resaltando las zonas nevadas con capas densas de pintura que capturan la luminosidad natural. Los contrastes entre las áreas claras y oscuras reflejan su conexión profunda con este paisaje, que simboliza permanencia y serenidad (Quesada Dorador, 2005: 86).

En *Sierra Nevada en verano* (c. 1901-1903) (Fig. 210), Rodríguez-Acosta representa la montaña desprovista de nieve al atardecer, con una masa de color violeta que evoca misterio y densidad. Las pinceladas paralelas que definen las nubes y el cielo revelan influencias modernistas absorbidas en sus viajes por Europa, y su paleta intensamente emocional muestra un interés por lo simbólico más allá de lo descriptivo (Quesada Dorador, 2005: 88).

Atardecer en Sierra Nevada (c. 1901-1903) captura los últimos rayos de sol, con nubes en tonos rosados y violetas que flotan sobre la montaña. La pincelada ligera y constructiva aporta una atmósfera etérea que refleja el estado emocional del artista, transformando el paisaje en un símbolo de serenidad introspectiva (Quesada Dorador, 2005: 90).

Cielo nuboso (c. 1900-1902) es un pequeño óleo en el que las nubes dominan la composición, capturadas con pinceladas sueltas y una paleta de grises y rosas que crean un ambiente contemplativo. Esta obra muestra a Rodríguez-Acosta como un observador minucioso de las variaciones atmosféricas (Quesada Dorador, 2005: 88).

En *Muros de la Alhambra* (1903) (Fig. 221), Rodríguez-Acosta conjuga su interés por el paisaje y la arquitectura granadina. La obra muestra la Cuesta de los Chinos y la Torre de las

Infantas en una composición que equilibra monumentalidad y naturalidad, donde los tonos dorados del cielo al atardecer unifican la escena. Este tratamiento de la luz refleja influencias impresionistas y un simbolismo subyacente, presente en el título original, *La cuesta de los muertos* (Quesada Dorador, 2005: 110).

Tejados de la Alhambra (1903-1904) (Fig. 222) ofrece una vista elevada de la Alhambra, con tejados y patios que se despliegan hacia una Sierra Nevada en tonos violeta. La pincelada libre y la paleta cálida logran una escena dinámica y fresca, destacando la habilidad de Rodríguez-Acosta para fusionar arquitectura y paisaje en un conjunto armónico (Quesada Dorador, 2005: 127).

Uno de los puntos culminantes de la carrera de Rodríguez-Acosta es *La tentación de la montaña* (1910-1914), cuadro monumental de 2,92 x 3,82 m, donde la figura de Cristo es tentada por Satanás en la cima de una montaña. Aunque la escena se basa en un episodio bíblico, es imposible no vincular la montaña en esta obra con la Sierra Nevada, fuente recurrente de inspiración para el artista. La monumentalidad y el dramatismo de la montaña en el cuadro parecen reflejar la majestuosidad de la Sierra Nevada, que había sido representada en varias de sus obras anteriores. Las nubes que rodean la montaña están tratadas con una paleta cromática de violetas, rosas y naranjas, similares a las que había empleado en paisajes como *Atardecer en Sierra Nevada*. Este cuadro es, en muchos sentidos, una síntesis de las preocupaciones artísticas de Rodríguez-Acosta: la «pintura pintura», la exploración de la luz y el color, y el simbolismo espiritual y emocional. Su atención meticulosa a los estudios preparatorios de nubes y paisajes para esta obra muestra su dedicación no solo a la narrativa, sino también a la experimentación técnica (Revilla-Uceda, 1994: 128; Quesada Dorador, 2005: 128).

En las décadas siguientes, Rodríguez-Acosta continuó explorando el paisaje y la figura humana en sus viajes internacionales, mientras su carmen-estudio, construido cerca de la Alhambra durante la Primera Guerra Mundial, consolidaba su legado como espacio de creación y reflexión artística. Su última obra, *La noche*, quedó inacabada a su muerte en 1941, dejando un legado significativo en la pintura y arquitectura granadina del siglo XX (Quesada Dorador, 2005: 127).

López Mezquita: Sierra Nevada entre la representación del retrato y el paisaje urbano

José María López Mezquita (1883-1954) fue uno de los pintores granadinos más relevantes de la primera mitad del siglo XX. Su carrera, marcada por una habilidad temprana y una evolución estilística constante, lo consolidó como destacado retratista y paisajista, profundamente conectado con su Granada natal.

A los nueve años, inició su formación con José Larrocha, y a los catorce se trasladó a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando bajo la tutela de Cecilio Pla, cuyo enfoque en la luz y el color influyó notablemente en su desarrollo artístico (Pérez Rojas, 2007: 27). Con dieciocho años, ganó su primera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Cuerda de presos*, lo que lo posicionó en la escena artística española e internacional,

participando en certámenes en París, Múnich, San Francisco y Buenos Aires (Pérez Rojas, 2007: 27-28).

Gracias a una beca de la infanta Isabel de Borbón, López Mezquita perfeccionó su estilo en Europa, residiendo en París y desarrollando un enfoque sobrio y psicológico en el retrato, influido por Velázquez, Rembrandt, Franz Hals, El Greco y Goya. Este estilo, caracterizado por pinceladas sueltas y precisas, capturaba la esencia de sus modelos con un rigor técnico distintivo. Inspirado también por Whistler y John Singer Sargent, su estancia en París consolidó su habilidad como retratista, mientras exploraba el paisaje en obras de estilo impresionista, alentado por Pla a experimentar con la luz y el color en la pintura al aire libre (Pérez Rojas, 2007: 37, 45).

En 1926, invitado por Archer Milton Huntington, expuso en la Hispanic Society of America en Nueva York, donde obtuvo gran éxito y atrajo una clientela internacional. Realizó retratos de figuras políticas y culturales de América Latina y España, consolidándose como uno de los mejores retratistas de su época (Pérez Rojas, 2007: 312-352).

Aunque López Mezquita es reconocido principalmente como retratista, también cultivó el género del paisaje, especialmente en su juventud. Entre sus primeras incursiones en el paisaje se encuentran una serie de tablas realizadas alrededor de 1897-1898, que muestran vistas al aire libre de la ciudad de Granada y sus alrededores. Estas obras, influenciadas por el impresionismo, presentan una técnica suelta y espontánea, con pinceladas ligeras y toques de color que capturan la atmósfera y la luz del lugar. Sin embargo, su enfoque hacia el paisaje no se limitaba a la simple representación naturalista; López Mezquita siempre buscaba una síntesis más concreta de los elementos visuales, reflejando su tendencia hacia una «concreción característica» que ya empezaba a manifestarse en su obra temprana (Pérez Rojas, 2007: 45).

El Embovedado (1904) (Fig. 213) es una obra central en la producción paisajística de López Mezquita, donde representa la acera del Darro en Granada, con la iglesia barroca de la Virgen de las Angustias en el centro y la Sierra Nevada al fondo. La perspectiva elevada crea una atmósfera de serenidad, capturando tanto los elementos naturales como los urbanos característicos de Granada. En esta composición, el pintor equilibra el paisaje natural y la ciudad en expansión, integrando una transición sutil hacia la Vega granadina (Pérez Rojas, 2007: 146-148).

La Sierra Nevada, en segundo plano, mantiene una presencia dominante gracias al uso delicado del color y la luz. La cálida luz del atardecer envuelve las montañas, contrastando los blancos y azules de la nieve con el cielo y los tonos terrosos de la ciudad. Este equilibrio cromático, influido por Cecilio Pla y el impresionismo, aporta una atmósfera viva y en movimiento.

Aquí, la Sierra Nevada no es solo un fondo, sino un símbolo de conexión entre lo natural y lo urbano, pareciendo proteger y definir la ciudad. La perspectiva abierta permite que la ciudad se despliegue ante el espectador mientras las montañas dominan el horizonte, capturando la grandeza natural sin restar protagonismo a la vida urbana. La profundidad lograda en el primer plano, a través de las sombras proyectadas por los edificios, guía la mirada hacia las montañas, que emergen como protagonistas silenciosas, consolidando la interacción armoniosa entre arquitectura y paisaje.

Tras la Guerra Civil, López Mezquita se estableció en Nueva York, donde recibió numerosos encargos de la alta sociedad. A pesar de la distancia, su obra mantuvo un vínculo con España, especialmente a través de los retratos de figuras españolas. Su colaboración con la Hispanic Society of America le permitió seguir trabajando en América mientras exponía en España y otros países. Regresó a España en 1954, falleciendo poco después en diciembre. Su legado se destaca por el dominio del retrato, capturando tanto la psicología de los retratados como la atmósfera urbana. Aunque su producción paisajística fue limitada, integró la naturaleza en contextos urbanos de manera innovadora en la pintura española del siglo XX (Pérez Rojas, 2007: 418-431).

Sierra Nevada en femenino: la obra paisajística de Aurelia Navarro

Aurelia Navarro Moreno (1882-1968) es una figura relevante en el arte español de finales del siglo XIX y principios del XX, destacando por su trayectoria en un contexto marcado por la discriminación hacia las mujeres. Su caso representa el esfuerzo de muchas artistas de la época que, a pesar de los obstáculos patriarcales, lograron reconocimiento en la escena artística nacional. Sin embargo, tras un prometedor ascenso, su carrera declinó hasta su abandono en 1923 (Illa Martín, 2022: 9-10).

La crítica de su tiempo valoró su obra al nivel de sus colegas varones, evitando la condescendencia común hacia las mujeres artistas y convirtiéndola en una excepción en su contexto. A pesar de una carrera breve, Navarro alcanzó su madurez artística a los veintiséis años, aunque la segunda década del siglo XX trajo un declive en su producción, que culminó con su retiro en 1923. Desde entonces, la historiografía la relegó al olvido, hasta que estudios recientes reivindicaron su contribución al arte español. Ejemplo de ello fue la exposición *Aurelia Navarro. La poética de la intimidad* en el Museo Casa de los Tiros de Granada en 2021, que contribuyó a la recuperación de su legado (Illa Martín, 2022: 10-11).

A finales del siglo XIX y principios del XX, pocas pintoras granadinas, como Aurelia Navarro, lograron establecerse profesionalmente en el ámbito artístico. Aunque algunas mujeres recibieron formación en estudios e instituciones locales, solo unas pocas alcanzaron cierta visibilidad en la escena cultural. Esta situación refleja una norma social de la época: mientras era aceptable que las jóvenes burguesas recibieran educación en dibujo y pintura, convertirlo en profesión se consideraba inapropiado. El matrimonio, la maternidad y el hogar eran los roles esperados para las mujeres, y cualquier actividad que los desafiara era vista con recelo (Illa Martín, 2022: 33-34).

La participación femenina en la escena artística granadina fue limitada y esporádica, en línea con otras regiones conservadoras. En Granada, las artistas no formaban parte de jurados ni se organizaban exposiciones monográficas sobre sus obras. Algunas, como Josefa Valera, Abelarda Isern y Narcisa Careaga Heredia, lograron exponer en certámenes como el Liceo Artístico y Literario y la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Valera, por ejemplo, fue elogiada en la Exposición Regional de 1883 por sus acuarelas y óleos (Santos Moreno, 1997: 285; Illa Martín, 2022: 36).

A partir de 1880, las Exposiciones de Labores en Granada, centradas en «labores femeninas» como bordados y tejidos, incluían también pinturas y esculturas de mujeres, como

Encarnación Romero de Robles Pozo y María de la Luz García-Duarte. Sin embargo, estas obras eran frecuentemente subvaloradas, descritas con términos paternalistas y minimizadas por una crítica sexista (Illa Martín, 2022: 37-38).

A pesar de estas limitaciones, muchas pintoras, incluida Navarro, seguían las tendencias predominantes en Granada en el género paisajístico, influenciadas por el naturalismo, impresionismo y luminismo. Al aire libre, recreaban los paisajes de la Alhambra, sus jardines y la Sierra Nevada, en sintonía con la tradición romántica local (Illa Martín, 2022: 38).

Entre los pintores granadinos especializados en paisaje, destaca José Larrocha, primer maestro de Aurelia Navarro, conocido por sus representaciones del Albaicín, el Darro y las áreas rurales de la provincia, incluyendo *Alhambra nevada*, con Sierra Nevada al fondo (Santos Moreno y Segura Bueno, 2022: 30).

Larrocha transmitió a sus alumnos, incluida Navarro, un profundo aprecio por el paisaje granadino. Artistas como José María Rodríguez Acosta y José María López Mezquita compartían este interés por los espacios emblemáticos de la Alhambra y el Generalife, influenciados por el naturalismo, simbolismo, impresionismo y luminismo. En su etapa inicial con Larrocha, Navarro desarrolló una producción diversa, con más de treinta obras entre óleos, acuarelas y dibujos en varios formatos. Al igual que su maestro y colegas, Navarro mostró un marcado interés por los paisajes de la Alhambra y el Generalife, así como por los alrededores de Granada, en especial los perfiles de Sierra Nevada.

Navarro empleó recursos plásticos que le permitieron construir composiciones fragmentarias, alejadas de las convenciones académicas. Optó por encuadres desequilibrados y cortes abruptos, con horizontes elevados y un carácter abocetado que aportaba espontaneidad y frescura a sus representaciones (Illa Martín, 2022: 94; Santos Moreno y Segura Bueno, 2022: 35).

Aurelia Navarro compartía con José María Rodríguez Acosta un interés particular por Sierra Nevada. Rodríguez Acosta, en obras como *Cielo nuboso*, *Atardecer en Sierra Nevada* o *Sierra Nevada*, capturaba la esencia del paisaje con luces suaves y un simbolismo atmosférico. Navarro, por su parte, exploró las cumbres nevadas en pequeño formato y *au plein air*. En *Paisaje (Sierra Nevada)* (Fig. 214), ofrece una panorámica con colinas arboladas en primer plano y picos nevados al fondo. En *Paisaje de Sierra Nevada* (Fig. 215), emplea una pincelada densa para texturizar los picos, en contraste con el cielo, que trabaja con pinceladas suaves; añade flores de granado en tonos púrpura, creando un contraste vibrante (Illa Martín, 2022: 104-105).

En *Granado* (c. 1906) (Fig. 216), Navarro otorga protagonismo al árbol, presentado en formato vertical con un tronco que emerge desde el ángulo inferior, y ramas repletas de frutos que ocupan gran parte de la composición. Al fondo, Sierra Nevada y un cielo nacarado intensifican el contraste con el granado (Illa Martín, 2022: 106).

En 1906, Navarro presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes *La merienda*, también conocida como *Muchacha con gallinas* o *Joven dando de comer a las gallinas en el Carmen*. En esta escena costumbrista, una joven alimenta a varias gallinas sobre un pretil, con el perfil de Sierra Nevada en el horizonte, retomando un tema ya abordado por su maestro Tomás Muñoz Lucena, aunque desde un enfoque distinto (Illa Martín, 2022: 117; Santos Moreno y Segura Bueno, 2022: 37-40).

La merienda (Fig. 217) revela una interpretación personal y moderna del tema. Navarro emplea un formato vertical, que da lugar a una disposición más arriesgada, organizando la escena en tres bandas horizontales: las gallinas en el primer plano, el pretil y la joven en el centro, y el paisaje al fondo con Sierra Nevada. El contraste entre la penumbra en primer plano y la luminosidad del fondo destaca los efectos de luz sobre la figura femenina. Navarro utiliza una pincelada gruesa en las aves y el pretil para crear relieve, mientras que el fondo se ejecuta con pinceladas suaves y masas de color difuminadas, culminando en los tonos violáceos de Sierra Nevada (Illa Martín, 2022: 118; Santos Moreno y Segura Bueno, 2022: 47).

La publicación de la primera monografía sobre Aurelia Navarro y la exposición *Aurelia Navarro. La poética de la intimidad*, en el Museo Casa de los Tiros de Granada representan un avance fundamental en el reconocimiento de esta artista, buscando saldar una deuda histórica con su legado. Este estudio profundiza en su personalidad creativa y obra pictórica, con la expectativa de que futuras investigaciones amplíen su catálogo y aporten nuevos hallazgos. La figura de Navarro ejemplifica la necesidad de investigar las contribuciones de las mujeres artistas en la historia del arte español, tradicionalmente subvaloradas y relegadas. La recuperación de su talento creativo es esencial para lograr una comprensión más completa y equilibrada de la historia del arte, resaltando así la responsabilidad científica y social de restituir su lugar en este ámbito (Illa Martín, 2022: 162).

Sierra Nevada como ícono visual: la contribución de otros artistas granadinos

Además de los artistas más conocidos, fueron muchos los pintores que, con diferentes grados de continuidad, contribuyeron a la representación pictórica de Sierra Nevada, sumando sus visiones a la construcción de un imaginario colectivo en torno a esta montaña. La obra de estos artistas, formados en la Escuela de Bellas Artes de Granada y en otros centros tanto nacionales como internacionales, integra la Sierra Nevada en un amplio abanico de composiciones, desde escenas urbanas y costumbristas hasta paisajes de carácter más descriptivo. A través de sus creaciones, no solo lograron representar la montaña, sino también forjar una iconografía que vincula profundamente el paisaje natural con la cultura y el espíritu de Granada.

A continuación, se presentan algunos de los pintores más destacados en esta tarea, cuyas obras consolidaron a la Sierra Nevada como un símbolo visual de la ciudad, reflejando su conexión íntima con el entorno granadino y su capacidad para reinterpretarlo en un momento de transición entre la tradición y la modernidad.

Manuel Vico Hernández (1850-1933), quien, tras su formación en Granada y Madrid, perfeccionó su técnica en París. Pintaba pequeñas tablitas al óleo y grandes lienzos, cultivando el paisaje y la figura, pero se dedicó especialmente a la reproducción de paisajes y monumentos granadinos. En su obra la representación de Sierra Nevada es recurrente, especialmente en sus vistas desde la cuesta de los Chinos, donde la montaña adquiere un papel fundamental en la composición (Segura y Jiménez, 2017: 168; Santos Moreno, 1999: 21; Aróstegui y López, 1974: 249).

Juan de Dios Valle Sandoval (1854-1903) destacó por su riqueza en luz y color, aunque Valladar subrayaba su falta de constancia. Sus obras, como *Cuesta Escoriaza* y *Calle Albayzinera*, muestran la Alhambra y la ciudad de Granada en primer plano, con Sierra Nevada como un majestuoso fondo nevado bajo un cielo despejado (Segura y Jiménez, 2017: 166).

Manuel Ruiz Sánchez Morales (1857-1922), becado por la Diputación de Granada para estudiar en Roma en 1886, donde coincidió con Sorolla y Villegas, y discípulo de Rosales en Madrid, aportó una visión detallada de la Sierra, aunque a menudo en segundo plano, como en *Mercado navideño en Granada* y *Calle Alamillos*. A pesar de su aparente papel secundario, la montaña es esencial para la armonía de sus composiciones (Segura y Jiménez, 2017: 159; Santos Moreno, 1999: 24; Aróstegui y López, 1974: 229).

Enrique Marín Sevilla (1870-1940), discípulo de Eduardo García Guerra en Granada y Tomás Martín en Madrid, se especializó en la representación de escenas urbanas. En su obra *Feria en el Violón*, la Sierra aparece al fondo, integrándose sutilmente en una escena costumbrista de Granada (Segura y Jiménez, 2017: 142; Santos Moreno, 1999: 28).

Joaquín Capulino Jáuregui (1879-1969) estudió en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, en la que fue discípulo de Antonio Muñoz Degrain y, posteriormente, en Madrid. En 1905 consiguió una pensión del Ayuntamiento de Málaga que le permitió obtener el título de profesor de dibujo. Después pasó a ser profesor en Logroño, Algeciras y, finalmente, en la Escuela de Artes y Oficios de Granada en 1915. Ese mismo año comenzó a practicar la pintura al fresco y llevó a cabo la composición titulada La honradez y la justicia en el techo del salón de sesiones del ayuntamiento malagueño. Concurrió habitualmente a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, obteniendo en 1904 y 1906 mención honorífica y tercera medalla en 1922 con el cuadro *Capilla del Cristo de la Luz*. Destacan algunas pequeñas obras como *Sierra Nevada desde las terrazas del Genil* (1925-1935), *Sierra Nevada desde la carretera de Viznar* (c. 1920), *Sierra Nevada* (1920). Capulino Jáuregui, a menudo subestimado, fue un excelente maestro cuyo trabajo incluyó pequeños pero destacados cuadros de paisajes montañosos (Segura y Jiménez, 2017: 174; Santos Moreno, 1999: 33; Sauret Guerrero, 1987: 634-635; Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 40, 194-195).

Gabriel Morcillo Raya (1887-1973), a pesar de no ser principalmente un pintor paisajista, incluyó en sus obras escenarios de fondo que enmarcaban sus escenas con figuras, en muchas de las cuales aparece la Sierra Nevada, integrando el paisaje granadino en su producción pictórica. Su labor docente en la Escuela de Artes y Oficios de Granada fue crucial para la creación de una generación de artistas que conformaron uno de los capítulos más importantes del arte granadino contemporáneo. Desde que en 1922 obtuvo la plaza de profesor de pintura decorativa y figura del natural, Morcillo impulsó numerosas vocaciones artísticas, logrando canalizar el talento de sus estudiantes gracias a sus excepcionales dotes pedagógicas y a su profundo y sugestivo magisterio. Su influencia no se limitó a la formación de una escuela que siguió de cerca su estilo, sino que fue también el punto de partida para algunos de los pintores más destacados de Granada, quienes, aunque se distanciaron en diversos grados de su maestro, nunca dejaron de reconocer la solidez de la enseñanza que recibieron. Entre sus obras más reconocidas se encuentra un retrato del duque de San Pedro de Galatino, que adorna la monumental escalera de la Casa de los Tiros (Aróstegui y López, 1974: 29-30; Delgado Calvo-Flores, 2007: 25-43; Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 40,142).

Morcillo fue una figura crucial por su labor docente y su obra lo situó como uno de los grandes referentes del arte granadino. Su estilo, caracterizado por una concepción pictórica impregnada de referencias poéticas y legendarias, atrajo a muchos discípulos que encontraron en él una fuente de inspiración. Para algunos, fue su profunda sensibilidad por la luz y el color lo que los vinculó estrechamente a su escuela; para otros, fue su dominio técnico y su esmerada ejecución lo que dejó una marca indeleble en sus trayectorias. Aunque algunos de sus discípulos se apartaron del estilo de su maestro, es evidente que la impronta de Morcillo sigue presente en muchas de las obras de estos artistas. La figura de Gabriel Morcillo es excepcional en el contexto artístico granadino no solo por su capacidad formadora, sino también por la decisión de desarrollar toda su obra en Granada, a pesar de haber recibido oportunidades para trabajar fuera, como el encargo de decorar un palacio en Ohio, Estados Unidos. Morcillo prefirió permanecer en su carmen, en un aislamiento voluntario que alimentó su conexión íntima con la esencia granadina. Este enraizamiento con la cultura y la geografía local se refleja en la temática de sus cuadros, así como en la atmósfera de sus pinturas, en las que la luz y el color granadinos juegan un papel fundamental. Su obra, profundamente vinculada a la ciudad, lo convierte en uno de los pintores más granadinos de su tiempo, tanto por la elección de los temas como por la inspiración que le brindaron los cuentos y leyendas locales (Aróstegui y López, 1974: 29-30; Delgado Calvo-Flores, 2007: 25-43)

El legado de Morcillo se refleja en sus propias creaciones a la vez que en la vasta escuela de artistas que formó. Entre sus discípulos más destacados se encuentran nombres como Suárez Peregrín, Eduardo Cuesta, Ruiz Molina, Luis González y Manuel Rivera, entre otros, quienes, con estilos diversos, contribuyeron a enriquecer el arte granadino y a llevarlo más allá de las fronteras locales. Su magisterio no buscaba la creación de una escuela homogénea, sino que alentaba a sus alumnos a encontrar su propia voz artística, lo que permitió que muchos de ellos desarrollaran lenguajes visuales únicos a lo largo de sus carreras. A pesar de su aislamiento físico en Granada, la obra de Gabriel Morcillo no pasó desapercibida en el panorama nacional. Sus pinturas fueron reconocidas y expuestas en importantes instituciones, como el Museo de Arte Moderno de Madrid y el Museo Municipal de Venecia, donde destacó con su obra *Geógrafo árabe*. Este reconocimiento es testimonio de la singularidad y la calidad de su obra, que logró trascender el ámbito local sin que el artista tuviera que salir de su ciudad natal. Además de su influencia directa, Morcillo interactuó con otros grandes artistas del momento, como el malagueño Joaquín Capulino, cuya dedicación a la docencia del dibujo fue fundamental en la formación de otros jóvenes artistas granadinos. Esta colaboración y el diálogo entre maestros contribuyeron al florecimiento de una vibrante escena artística en Granada, que consolidó a la ciudad como un núcleo importante del arte español a comienzos del siglo XX (Aróstegui y López, 1974: 29-30; Delgado Calvo-Flores, 2007: 25-43).

José Carazo Martínez (1891-1958), conocido por sus carteles para la Feria de Granada y la Semana Santa, integró Sierra Nevada de manera estilizada y modernista. En su *Cartel Corpus 1921*, el pico del Veleta se sintetiza en una paleta de blancos y azules, mientras que en su óleo *Vista de Santo Domingo desde su estudio*, la montaña sirve de fondo para enmarcar la Iglesia de Santo Domingo (Segura y Jiménez, 2017: 212-215; Santos Moreno, 1999: 32).

Paisajes de luz y sombra: Lorca, Sierra Nevada y el arte de la generación del 27

No es exagerado afirmar que la visión de Federico García Lorca hacia el paisaje granadino, reflejada en su vasta obra poética y teatral, ha tenido una influencia decisiva en muchos artistas de la segunda mitad del siglo XX. Esta perspectiva se debe a un proceso de asimilación de diversas formas y conceptos estéticos que convergen en una sensibilidad particular hacia el paisaje, tanto en su manera de abordarlo como en la forma de conceptualizarlo artísticamente (Fernández Lacomba, 2007: 98).

Uno de los ejemplos más claros es el propio Lorca en su obra *Impresiones y paisajes*, su primer libro, publicado en 1918, que surgió de los viajes de estudio que realizó entre 1916 y 1917 por distintas regiones de España. La obra está compuesta por unas cincuenta prosas divididas en tres partes, precedidas por un «Prólogo» que revela claramente la intencionalidad poética del autor. En este libro, Lorca elabora descripciones impresionistas y sensoriales, con influencias del modernismo y el Romanticismo, evocando a poetas como Rubén Darío, Antonio Machado y Azorín. Su enfoque, entre lo romántico y lo modernista, refleja una visión profundamente personal del paisaje, ya que para él: «existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberlo descubrir, despertar los lagos profundos del alma» (Fernández Lacomba, 2007: 99).

El paisaje de Sierra Nevada emerge en la obra de Lorca como un espacio mítico y profundamente andaluz, lleno de simbolismo[28]. En 1926, durante la escritura del *Romancero gitano*, Lorca se encontraba en Sierra Nevada y reconocía la importancia inspiradora del entorno natural: «Estoy en Sierra Nevada y bajo muchas tardes al mar. ¡Qué mar prodigioso el Mediterráneo del Sur! [...] Yo trabajo como siempre. Me he propuesto terminar el *Romancero gitano*. Aquí he hecho dos nuevos romances que me han costado un esfuerzo extraordinario» (Cit. Titos Martínez, 2021a: 155)[29].

Esa profunda relación entre el paisaje y la creación artística se hace aún más evidente cuando escribe desde Lanjarón, en las estribaciones de Sierra Nevada, describiendo una Andalucía con ecos africanos: «En plena Sierra Nevada se está en el corazón del alma de África. Todos los ojos son ya perfectamente africanos, con una ferocidad y una poesía que hace resistible el Mediterráneo» (Cit. en Titos Martínez, 2021a: 155-156)[30].

Un año después, en una carta fechada en 1928, nuevamente sitúa su experiencia en lo alto de las Alpujarras, vinculadas simbólicamente a la sierra: «Aquí estoy en lo alto de las

[28] El profesor Titos Martínez ha recopilado recientemente nueve poemas, completos o en fragmentos, de Federico García Lorca dedicados a Sierra Nevada. Estos incluyen: *Elegía a Doña Juana la Loca* (1918), *Manantial* (1919), *El camino* (1920), *Veleta* (1920), *Madrigal* (1920), *[Se ha quebrado el sol]* (1921), *Baladilla de los tres ríos* (1921), *San Miguel (Granada)* (1924-1927) y *Gacela del amor que no se deja ver* (1931-1934) (Titos Martínez, 2024b: 261-270).

[29] García Lorca, F. (1980). Tarjeta postal a Jorge Guillén. Lanjarón, 6 de agosto de 1926. En *Obras completas* (21.ª ed., Vol. II, p. 1.264). Madrid: Aguilar.

[30] García Lorca, F. (1980). Fragmentos de cartas a Sebastián Gasch [Lanjarón, 1927 y abril de 1927]. En *Obras completas* (21.ª ed., Vol. II, pp. 1.347-1.348). Madrid: Aguilar.

Alpujarras [...] Sierra Nevada no se ve nunca. ¿Cuándo iremos juntos por estos sitios? Se pierde la noción de Europa» (Cit. en Titos Martínez, 2021a: 156)[31].

De igual modo, su relato sobre su excursión a la Alpujarra en 1926 refleja esa mirada romántica y misteriosa hacia las montañas granadinas: «Nunca olvidaré el pueblo de Cáñar (el más alto de España) lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos. [...] Ni olvidaré a Pitres, pueblo sin voz ni palomas de la sierra» (Cit. en Titos Martínez, 2021a: 154-155)[32].

En cuanto a los artistas visuales de la generación del 27, Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) es uno de los más emblemáticos, debido a su amistad con Lorca y su implicación en los movimientos artísticos de su tiempo. Junto con otros artistas como Gregorio Prieto, Bores, Moreno Villa o Benjamín Palencia, Ángeles Ortiz se consolidó como un pintor representativo de esta generación. Influenciado por Manuel de Falla y Daniel Vázquez Díaz, pronto conoció la fusión del cubismo con el nuevo clasicismo. En 1922, se trasladó a París, donde entabló amistad con Pablo Picasso. Más tarde, participó en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y jugó un papel relevante en la coordinación de los artistas renovadores españoles residentes en París. Su pintura, que comenzó desde una perspectiva posimpresionista, evolucionó hacia los principios del modernismo, asumiendo las poéticas del cubismo y sus consecuencias. Tras su exilio, Ángeles Ortiz regresó a España, continuando con nuevas series compositivas inspiradas en sus paisajes de juventud, como las vistas del Albaicín, y homenajeando a figuras como El Greco. Su obra se encuentra en un equilibrio entre la abstracción y la figuración, lo lírico y lo construido, siempre marcada por un diálogo entre lo lineal y lo pictórico (Fernández Lacomba, 2007: 100; 2019: 655-658).

Ismael González de la Serna (1898-1968) también tuvo un estrecho vínculo con el paisaje y con Lorca. Formado en Granada y Madrid, González de la Serna desarrolló un estilo pictórico ecléctico en sus primeros años, influenciado por el Impresionismo, el Simbolismo y el Modernismo. Un ejemplo significativo de su vinculación con Lorca es la ilustración de la portada de *Impresiones y paisajes* en 1918, el mismo año en que celebró su primera exposición en Granada. En 1921 se trasladó a París, donde se integró en los círculos de la *École* de Paris, consolidando un estilo cubista en el que el dibujo sinuoso y los contrastes cromáticos fueron clave para su reconocimiento. En 1932 empezó a explorar nuevas vías, adoptando la línea neoclásica de Picasso y experimentando con elementos surrealistas (Fernández Lacomba, 2007: 100; 2019: 658-660).

La obra González de la Serna se vinculó profundamente con la representación del paisaje de Sierra Nevada. Un ejemplo temprano de este vínculo es su dibujo que acompañó los poemas de Salvador Rueda dedicados a dicha sierra, publicados en la revista *Granada* en 1915 (Fig. 218), o *la Vista de Sierra Nevada* (Fig. 219), ambas del Museo casa de los Tiros. Otra obra importante *La Sierra* (1930) (Fig. 220), presenta un paisaje montañoso que captura la atmósfera y la serenidad de la naturaleza. De la Serna, conocido por su capacidad para transmitir el carácter

[31] García Lorca, F. (1980). Textos escritos en el reverso de dos fotografías enviadas a Jorge Guillén, junto con una carta fechada el 24 de marzo de 1928. En *Obras completas* (21.ª ed., Vol. II, p. 1.291). Madrid: Aguilar.

[32] García Lorca, F. (1926). Carta a su hermano Francisco, Granada, enero-febrero. En A. Elvira y F. Rubio (Eds.), *Lorca en el país de ninguna parte* (p. 115). Lanjarón: Asociación Cultural Poeta J.G. Padial, 2017.

del paisaje español, utiliza una paleta de colores cálidos y terrosos, con predominancia de ocres y dorados que enfatizan la luz suave del atardecer. La pincelada suelta y fluida aporta dinamismo a las nubes y al cielo, mientras que las formas de la montaña y la vegetación se delinean de manera sutil, lo que sugiere un enfoque impresionista. La composición dirige la vista hacia el fondo, donde las montañas se funden con el cielo, creando una sensación de profundidad y amplitud. En primer plano, los árboles y las colinas están tratados con una textura más empastada, lo que aporta contraste y da solidez a la tierra frente a la ligereza del cielo. La obra refleja una sensibilidad romántica hacia el paisaje, transmitiendo la grandeza y la belleza natural de la Sierra. A través de su estilo, De la Serna logra capturar la esencia de la montaña, dotando a la escena de una atmósfera contemplativa y poética. Desde sus inicios, González de la Serna mostró un entendimiento profundo del paisaje y una audacia artística que pronto lo llevaría a París, donde abrazaría el cubismo influenciado por Picasso. Su talento precoz quedó reflejado en una obra realizada a los trece años, un testimonio de su capacidad artística desde temprana edad (Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 40, 187).

Hermenegildo Lanz González (1893-1949) fue un versátil artista y profesor de dibujo que llegó a Granada en 1917, integrándose rápidamente en su vida cultural. Aunque se formó en Lisboa y Madrid, su influencia en Granada abarcó múltiples disciplinas: pintor, grabador, fotógrafo, decorador, escenógrafo y creador de títeres. Su talento lo llevó a colaborar con figuras clave como Manuel de Falla y Federico García Lorca, destacando su participación en la creación de los decorados y títeres para *El retablo de Maese Pedro*. También fundó el Ateneo Científico y Literario de Granada y colaboró en la revista *Gallo*, además de trabajar en la recuperación de autos sacramentales en la Alhambra. Lanz fue parte activa de las Misiones Pedagógicas durante la II República, pero tras la sublevación militar de 1936, sufrió la represión franquista, perdiendo su cargo y cayendo en el olvido. No obstante, su obra ha sido reivindicada recientemente. Su interés por Sierra Nevada y sus «paisajes de montaña» (1925-35) lo consolidan como una figura esencial en el arte granadino. La preservación de su legado ha sido posible gracias al esfuerzo de su hijo, Ricardo Lanz (Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 40-41, 193).

Conclusiones

El análisis de la evolución del paisaje en la pintura española del siglo XIX y principios del XX, con especial atención al contexto de Sierra Nevada, permite trazar un proceso de consolidación artística, innovación técnica y profunda interacción cultural. Este capítulo ha explorado cómo los pintores españoles, influenciados tanto por corrientes internacionales como por tradiciones culturales propias, desarrollaron una identidad pictórica única que equilibró el rigor académico con formas de expresión innovadoras.

Desde los románticos como Genaro Pérez Villaamil y Francisco Javier Parcerisa, quienes plasmaron una visión idealizada y monumental del paisaje andaluz, hasta figuras como Carlos de Haes, Martín Rico y Mariano Fortuny, que introdujeron enfoques más realistas y experimentales, Sierra Nevada se consolidó como un tema emblemático que trascendía la mera representación visual. Para estos artistas, la montaña no solo era un espacio natural, sino también una fuente inagotable de simbolismo, exploración científica y búsqueda estética.

Villaamil y Parcerisa representaron un puente entre el romanticismo y los primeros pasos del paisajismo académico, otorgando a Sierra Nevada un lugar destacado en el imaginario artístico de su tiempo. Martín Rico marcó un punto de inflexión al integrar un enfoque más riguroso y veraz al paisaje, incluyendo elementos naturales, arqueológicos y monumentales. Este vínculo entre la tradición paisajística española y las corrientes europeas contribuyó a consolidar el carácter universal del paisaje granadino.

Por su parte, Mariano Fortuny revolucionó el tratamiento del paisaje con su pincelada suelta e innovador uso de la luz, llevando la representación de Sierra Nevada hacia nuevas alturas de modernidad. Obras como *Paisaje de Granada* rompieron con los esquemas académicos, subrayando la importancia de la atmósfera y la experimentación lumínica en la percepción del entorno. Esta evolución culminó con Joaquín Sorolla, quien, influido por el luminismo, adoptó un enfoque dinámico y emocional que redefinió la pintura de montaña en España.

En paralelo, Carlos de Haes y sus discípulos, como Aureliano de Beruete, incorporaron el realismo y la exploración científica al arte paisajístico, vinculando la creación artística con estudios geológicos y geográficos. Este enfoque no solo enriqueció la representación de Sierra Nevada, sino que también añadió una dimensión intelectual al arte del paisaje, evidenciando la relación entre naturaleza, pedagogía y creatividad.

A finales del siglo XIX, Antonio Muñoz Degrain consolidó una visión simbólica y emocional de Sierra Nevada, fusionando lo sublime con lo trágico en un lenguaje subjetivo y experimental. Esta transición hacia el modernismo y el simbolismo marcó un hito en la representación del paisaje, destacando la montaña como un espacio cargado de grandeza y fragilidad. Francisco Pradilla, por su parte, integró el paisaje en el género histórico, utilizando Sierra Nevada como un recurso narrativo que enriquecía las composiciones históricas con una profundidad estética y conceptual.

De esta manera, Sierra Nevada pasó de ser un motivo romántico y pintoresco para convertirse en un espacio de experimentación artística, técnica y conceptual a lo largo del siglo XIX. Los artistas españoles, al igual que sus contemporáneos europeos, encontraron en esta montaña una fuente inagotable de inspiración, donde lo sublime y lo cotidiano, lo natural y lo humano se entrelazaban en un lenguaje pictórico que trascendía las fronteras del tiempo y del estilo.

Además, Sierra Nevada se consolidó como un símbolo de identidad nacional. La diversidad de enfoques —desde el realismo científico hasta las representaciones simbólicas y subjetivas— evidencia cómo este paisaje encarnó los valores culturales y estéticos de cada época, proyectándose como un emblema de la conexión entre arte, naturaleza y cultura.

La modernidad pictórica en España encontró en Sierra Nevada un escenario privilegiado, donde figuras como Darío de Regoyos y Joaquín Sorolla redefinieron el paisaje de montaña. Regoyos, a través de la luz y la atmósfera captadas mediante técnicas impresionistas y puntillistas, ofreció una visión analítica y cromáticamente innovadora. Por su parte, Sorolla desarrolló un enfoque sensorial y emocional, empleando la luz y el color para capturar la esencia

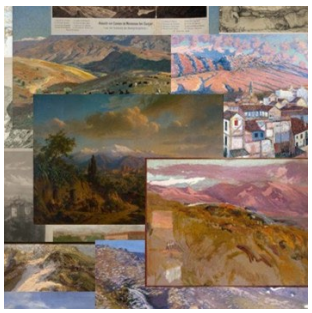
transitoria y dinámica de Sierra Nevada. Ambos artistas demostraron cómo el paisaje puede trascender su función de escenario para convertirse en protagonista del discurso artístico.

La pintura granadina del siglo XIX y principios del XX alcanzó un desarrollo singular en el contexto español, reflejando no solo la riqueza natural y cultural de Granada, sino también las transformaciones sociales, artísticas e institucionales de su tiempo. Figuras como Manuel Gómez-Moreno González plasmaron la diversidad paisajística de Granada en obras que capturaron la monumentalidad de Sierra Nevada como un espacio de contemplación espiritual. Isidoro Marín Garés, por su parte, destacó en la acuarela con una sensibilidad especial hacia las atmósferas cambiantes de la sierra.

Artistas como José Ruiz de Almodóvar llevaron el paisaje granadino hacia un nivel experiencial mediante una aproximación directa a la pintura al aire libre, mientras que Eugenio Gómez Mir integró elementos decorativos y cromáticos que dialogaban con corrientes internacionales. Finalmente, José María Rodríguez-Acosta, con un enfoque simbolista y emocional, sublimó la representación del paisaje, otorgándole una dimensión lírica e introspectiva.

En este marco, la influencia de figuras como Mariano Fortuny y Santiago Rusiñol resultó crucial para la evolución del arte granadino, introduciendo nuevos enfoques en el tratamiento de la luz y el color. Estos intercambios reflejan cómo Granada, a pesar de sus limitaciones económicas y geográficas, se convirtió en un nodo de interacción entre lo local y lo global, adaptando y reinterpretando corrientes internacionales para construir un lenguaje pictórico propio.

Hoy, el legado artístico de Sierra Nevada sigue vigente, invitando a redescubrir este paisaje como símbolo de memoria y transformación cultural. En palabras de Manuel Titos Martínez: «Sierra Nevada ha sido y seguirá siendo un extenso campo de trabajo y un fecundo motivo de inspiración». Este paisaje, a la vez majestuoso y profundamente humano, continúa siendo un emblema eterno de la conexión entre arte, naturaleza e identidad.



Capítulo IX

Miradas contemporáneas

La mirada más reciente

Introducción

La representación de Sierra Nevada por parte de los artistas granadinos fue un proceso colectivo que, a lo largo de los años, convirtió a la montaña en un símbolo visual y cultural de la identidad de Granada. Tanto los pintores más reconocidos como aquellos con trayectorias menos visibles aportaron su particular visión, contribuyendo a la creación de una rica iconografía donde Sierra Nevada ocupa un lugar central. Estas representaciones no se limitaron a la reproducción fiel del paisaje, sino que establecieron un diálogo constante entre la montaña y la vida cultural de la ciudad, conectando el entorno natural con la tradición, la historia y la modernidad granadina.

En la segunda mitad del siglo XX, la exposición sobre Sierra Nevada organizada por Antonio Gallego Morell en 1960 en la Casa de los Tiros de Granada, un majestuoso edificio de origen renacentista marcó un punto de inflexión en la historia de esta emblemática montaña. La muestra, que combinaba arte, documentación y visiones de futuro, marcó un hito impulsando una nueva era para Sierra Nevada, caracterizada por la construcción de infraestructuras, la apertura de la estación de esquí y el auge de los deportes de montaña, en especial el esquí alpino. La exposición, en la que se abordó la valoración artística y cultural de Sierra Nevada para la ciudad de Granada, combinó elementos artísticos, documentales y proyectivos, y presentó obras de autores significativos del arte granadino como José María López Mezquita, José María Rodríguez-Acosta, José Ruiz de Almodóvar, Manuel Pareja, Wallis Markland, Ramón Carazo e Ismael de la Serna. Además, incorporó a artistas que en aquel momento empezaban a explorar artísticamente la montaña, como Miguel Rodríguez-Acosta, F. Muro, F. Benet, Juan de Dios Morcillo, A. Galindo Casellas, Calvin Robertson, Francisco Ruiz Rodríguez, Amalio García del Moral, Emilio Orozco, Horacio Capilla, Gonzalo Moreno Abril, Eulalia Dolores de la Higuera, Francisco Carrasco Díaz, Antonio de Haro, Ángel Carretero, Margarita Penzato, Francisco Hernández Quero, E. Medina, Villar Yebra, Martín Ayvar, Luis G. Oliver, Ángel Beiztegui, Ángel Casas, Fernando López Díaz de la Guardia, J. Valdecasas y F. Sarabia (Gallego Morell, 1997: 93-98; Cornejo Nieto, 2015: 77-83; Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 42; Titos Martínez, 2024a: 173-174).

Esta exposición fue el reflejo del legado fértil de la llamada Escuela Granadina, que había mantenido un fuerte vínculo con las tradiciones pictóricas y los valores artísticos promovidos por la Escuela de Artes y Oficios. A pesar de esta continuidad, el clima cultural de Granada permitió también la aparición de artistas autodidactas y de tendencia independiente, quienes rompieron con el granadinismo oficial para explorar nuevas formas y expresiones del paisaje. Artistas como Antonio Moscoso, Manuel Maldonado o Francisco Izquierdo representaron una ruptura con las convenciones estéticas de su época. Estos creadores, asociados al movimiento informal conocido como «Abadía Azul», junto a otros como Manuel López Vázquez, Enrique Villar Yebra, Rafael García Bonillo o José Ortuño, incorporaron recurrentemente en su obra las nieves y aguas de Sierra Nevada, el histórico tranvía que recorría la sierra, así como los pueblos y barrancos de la Alpujarra. Todos estos artistas estuvieron presentes en la exposición de 1960, destacando en particular el cuadro de Agustín Redondela, que ofrecía una poderosa

representación de Sierra Nevada como telón de fondo de su visión de Granada (Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 42).

En este proceso de renovación artística, sobresalen dos figuras formadas en la Escuela de Artes y Oficios que se consolidaron como los artistas más innovadores de la segunda mitad del siglo XX en el panorama nacional: Manuel Rivera (1928-1995) y José Guerrero (1914-1991). Manuel Rivera inició su carrera como asistente de Morcillo, destacándose en la figuración con obras de alto impacto, como los murales del Teatro Isabel la Católica y las instalaciones deportivas del Pantano del Cubillas, así como su conocido retrato del cardenal Agustín Parrado en el Seminario Mayor. Sin embargo, su trayectoria dio un giro decisivo al unirse en 1957 al grupo *El Paso*, donde comenzó a explorar nuevos materiales y técnicas, en particular la tela metálica como medio artístico. *La voz del aire*, exhibida en 1960, ejemplifica el uso innovador de este material para expresar recuerdos y emociones ligadas a Granada y, en especial, a Sierra Nevada (Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 42).

José Guerrero, también egresado de la Escuela de Artes y Oficios, desarrolló un itinerario artístico que lo llevó a París en 1945, donde se relacionó con las vanguardias europeas y artistas como Picasso, Miró, Gris, Klee y Kandinsky. Posteriormente, en Nueva York, se adentró en el *action painting* y asumió el lenguaje abstracto, haciendo del color el núcleo de su obra, en la cual aún persiste cierta figuración. *Aurora gris*, una de sus piezas más emblemáticas, evoca la luz cambiante de los paisajes granadinos y los amaneceres y perfiles otoñales de Sierra Nevada, visibles desde la ciudad (Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 42-43).

La imagen que los artistas contemporáneos ofrecen de Sierra Nevada es, sin duda, variada e inabarcable. Granada, con su rica tradición artística, la influencia de la Escuela de Artes y Oficios, la consolidación de la Facultad de Bellas Artes y su atractivo histórico como enclave cultural, sigue siendo un importante foco de actividad creativa. De hecho, en la exposición «Luces de Sulayr» de 2019, se convocó a nueve pintores para realizar obras centradas en Sierra Nevada, reflejando una diversidad de estilos y perspectivas. Entre los artistas que participaron en esta muestra se encuentran Cayetano Aníbal, Juan Manuel Brazam, Francisco Carreño, Jesús Conde, Pedro Garciarias, Julio Juste, María Teresa Martín-Vivaldi, Dolores Montijano y Miguel Rodríguez-Acosta, cuyas interpretaciones ofrecen visiones plurales del vasto y detallado paisaje de la sierra, conjugando la maestría técnica adquirida a lo largo de los años con una creatividad sin límites (Titos Martínez y Piñar Samos, 2019: 43; Titos Martínez, 2024a: 174).

Nuevas perspectivas sobre Sierra Nevada: Centro Cultural Gran Capitán

En los últimos años, el Centro Cultural Gran Capitán, con el apoyo de la Fundación Agua de Granada, ha organizado una serie de exposiciones centradas en Sierra Nevada y su entorno, consolidando así un espacio de reflexión artística en torno a la montaña, que ha sido fuente de inspiración para generaciones de artistas. Estas exposiciones no solo buscan resaltar la riqueza natural y paisajística de Sierra Nevada, sino también su significado cultural, histórico y simbólico dentro del imaginario granadino y andaluz.

Una de las muestras más destacadas fue «Sierra Nevada y Granada: paisajes de agua y nieve» (2020), en la que se premiaron las mejores obras dedicadas al paisaje montañoso y su relación con el agua, un elemento esencial en la vida de la sierra y en el desarrollo de Granada

como ciudad. El primer premio fue otorgado a Juan Ruiz Mena por su obra *La ondina de Vacares*, una representación simbólica que combina la mitología y la naturaleza, evocando el carácter mágico de las aguas que brotan de las cumbres nevadas. Pablo García Ávila obtuvo el segundo premio con su obra *3371 m.*, que destaca por su precisión geográfica y por su representación monumental de la altura más emblemática de la sierra, el Mulhacén. José Luis Romero Gandara fue galardonado con el tercer premio por *Corral del Veleta*, una obra que captura la belleza austera y el silencio imponente de una de las zonas más conocidas de la Sierra Nevada.

En 2021 la exposición «Granada, agua y duende» puso el foco en la relación entre la ciudad y su entorno acuático, reflejando la importancia del agua en la vida y el arte granadino. Francisco Carreño fue galardonado con el primer premio con la obra *El agua de Granada, origen y duende*, las primeras capas de nieve que desde las Posiciones del Veleta se extienden hacia el Guarnón y las caras norte del Mulhacén y la Alcazaba, muestran la perfecta comunión entre medio ambiente y agua, entre paisaje y vida. Miguel Ángel Lacal García recibió el segundo premio con *Laberintos del agua*, obra que profundiza en la conexión simbólica y real entre los ríos y acequias que descienden desde las alturas serranas hacia la ciudad, alimentando su estructura histórica. Berto Martínez Tello, con su pieza *Rip up paradise*, obtuvo el tercer premio, una obra que invita a reflexionar sobre la fragilidad del ecosistema natural frente al impacto humano, estableciendo un diálogo entre lo bucólico y lo crítico[33].

En 2024, en el marco del 25º aniversario de la declaración de Sierra Nevada como Parque Nacional, la exposición «Sierra Nevada, el origen del agua» abordó la sierra como fuente vital para Granada y su biodiversidad. La obra ganadora del concurso de la Fundación Agua de Granada, *El viaje de Mortiz Willkomm a Sierra Nevada* de Francisco Carreño, captura una vista de la vereda de la Estrella y recuerda las especies catalogadas por este científico romántico del siglo XIX. Ulises Sagredo Maureria obtuvo el segundo premio con *Los cuatro ríos*, una visión aérea de la sierra y la ciudad bajo ella, mientras que el tercer premio fue para Pablo García Ávila por *Los azules de las Yeguas*, que representa el deshielo de la laguna que abastece a Pradollano[34].

Estas exposiciones han revitalizado notablemente el interés por Sierra Nevada como tema artístico, permitiendo a los creadores contemporáneos explorar nuevas perspectivas y reflexiones sobre el paisaje. Además, han reafirmado a Granada como un centro cultural destacado, donde arte y naturaleza se entrelazan inseparablemente. Gracias al apoyo institucional y la colaboración de la Fundación Agua de Granada, el Centro Cultural Gran Capitán ha emergido como un espacio clave para la promoción de las artes visuales vinculadas al entorno natural, realzando a Sierra Nevada no solo como espacio físico, sino como territorio simbólico repleto de historia, mito y belleza, capaz de inspirar a nuevas generaciones de artistas.

Sierra Nevada en la Pintura de Titos Martínez (2024: 153-176), ofrece un análisis exhaustivo de la representación artística de Sierra Nevada, desde los primeros registros pictóricos hasta las interpretaciones contemporáneas. En su análisis, Titos Martínez destaca la obra de Francisco Carreño, pintor contemporáneo cuyo vínculo con la Sierra ha sido constante

[33] Ideal. (2021, 2 de noviembre). *La imagen de Sierra Nevada: desde las altas cumbres hasta el corazón del arte*. Recuperado de https://www.ideal.es/culturas/imagen-nevada-altas-20211102184837-nt.html

[34] Ideal. (2024). *Francisco Carreño, Ulises Sagredo y Pablo García Ávila, ganadores del concurso de Fundación AguaGranada, 2024*. Recuperado de https://www.ideal.es/

y profundo: Carreño, conocido por su «afición montañera», ha llevado la representación de Sierra Nevada a un nuevo nivel, integrando una visión personal y profunda de este paisaje en su arte. En el catálogo de una exposición reciente, Eduardo Martínez de Pisón expresa:

> Ahora he sido captado una vez más por la Sierra Nevada a través de los formidables cuadros de Carreño: no podré prescindir de esta nueva mirada y, si la sierra ha sido indispensable para esta aportación artística, su imagen será necesaria para entender mejor la calidad del paisaje de esta montaña al añadir a su composición original de cielos, rocas, formas, luces, lo interpretado y recreado por el arte. El modelo se nutre así de sus miradas. Y yo de ambos (Martínez de Pisón, en Titos Martínez, 2024a: 175).

Este enfoque resalta la reinterpretación continua del paisaje de Sierra Nevada en el ámbito artístico, mostrando cómo las nuevas generaciones de pintores aportan perspectivas frescas y matices enriquecedores a su percepción. Como concluye Titos Martínez (2024: 175) Sierra Nevada sigue siendo un vasto campo de trabajo e inspiración para investigadores, escritores y artistas de múltiples disciplinas, asegurando que este vínculo se mantendrá a lo largo del tiempo.

Otras propuestas

Durante el siglo XX, aunque algunos artistas continuaron dedicándose explícitamente al paisaje de montaña, las propuestas más innovadoras exploraron otros caminos. André Lhote, uno de los pintores que se volcó en la representación del paisaje, publicó su *Traité du paysage* (1939), donde buscó integrar una estructura clasicista a las experiencias cubistas, lo cual lo alejó de las inquietudes vanguardistas (Maderuelo, 2020: 592).

No fue sino hasta mucho después de la Segunda Guerra Mundial que surgieron nuevas aproximaciones para interpretar el entorno exterior, ahora entendido como medio ambiente, a través de prácticas como el *land art*, instalaciones, obras *site-specific*, y otros formatos posmodernos de representación visual. El *land art*, emergente en la segunda mitad del siglo XX, responde a la influencia de movimientos de vanguardia que rechazan la mera imitación de la naturaleza en las artes tradicionales, proponiendo intervenciones directas en el entorno. Como afirma Javier Maderuelo en *El espectáculo del mundo, una historia cultural del paisaje*: «esa es ya otra historia» (Maderuelo, 2020: 592).

En el contexto de Sierra Nevada, artistas como Richard Long y Perejaume han ampliado significativamente las perspectivas artísticas, ofreciendo interpretaciones que trascienden la representación tradicional del paisaje y promueven una interacción simbólica y física con el espacio natural.

Richard Long

Richard Long (Bristol, 1945) es una figura central del *land art*, reconocido desde que creó *A Line Made by Walking* en 1967. Combinando el arte minimalista, conceptual y povera, documenta sus intervenciones efímeras en el paisaje mediante fotografías, mapas y textos, buscando conectar el arte con la naturaleza a través de formas simples y efímeras. Long ha

recorrido paisajes desde Inglaterra hasta Alaska y Nepal, creando intervenciones como líneas, cruces o círculos de piedras, en los que, según sus palabras, «la fuente de mi trabajo es la naturaleza… Empleo materiales, ideas, movimiento y tiempo para expresar mi arte en el mundo». La piedra, un elemento recurrente en su obra, simboliza la permanencia geológica y actúa como testigo de cada lugar. Long recoge piedras en sus rutas y las organiza *in situ*, componiendo esculturas que reflejan la interacción de la obra con la luz, el clima y el entorno. Estas intervenciones, como *A Line in the Himalayas* (1975) y *A Line in Ireland* (1974), ejemplifican su estilo sobrio y su deseo de fusionar arte y naturaleza (Lailach y Grosenick, 2007: 70-72).

La exposición «COLD STONES» en el CAC Málaga (2016) (Fig. 221), comisariada por Fernando Francés, reunió veintisiete obras representativas de Long, incluyendo trabajos inéditos y *site-specific*. La muestra combina esculturas, un gran mural de barro, fotografías y dibujos en madera, explorando la conexión humana con la naturaleza a través de materiales recolectados en sus caminatas, como agua, barro y piedras locales de Macael, Almería. Según Francés, Long ve el caminar como un acto artístico que simboliza la libertad y espiritualidad de la conexión humana con el paisaje, generando intervenciones efímeras capturadas en fotografías y textos (CAC Málaga, 2016) [35].

Los murales de barro, una técnica que emplea desde los años ochenta, expresan su enfoque directo: el barro aplicado a mano en espirales y círculos establece un diálogo elemental con la tierra. Además, la exposición incluye dos obras en vinilo inspiradas en sus caminatas en España: *WALKING FROM A FULL MOON TO A NEW MOON. Sierra Nevada* (2009) y *CRESCENT TO CROSS* (2014), que registran sus pasos con un lenguaje conceptual y poético. Estos textos, junto a sus fotografías y dibujos en madera realizados con huellas dactilares, evocan una expresión artística primitiva y espontánea, resaltando su profunda conexión con el paisaje y la naturaleza.

Perejaume

Perejaume (San Pol de Mar, 1957) comenzó a exponer su obra a finales de los años setenta, desarrollando un lenguaje visual y literario en torno al paisaje. Su obra examina y cuestiona la relación entre naturaleza y representación artística a través de pintura, escultura, fotografía, instalación y video, adoptando una postura crítica e irónica sobre la interpretación tradicional del paisaje. Para él, el hombre es un componente del paisaje, integrándose en su evolución como si acelerara el tiempo geológico.

Influenciado por el Romanticismo alemán, el paisajismo catalán del siglo XIX, el surrealismo y la abstracción de *Dau al Set*, Perejaume concibió el paisaje como una construcción cultural y poética. Durante los años ochenta, amplió sus medios expresivos, utilizando fotografía, performance e instalación para investigar los límites de la representación y la percepción, con especial interés en cómo el marco delimita el espacio artístico del real. Su obra

[35]Véase: *Richard Long: "Mi cuerpo es mi principal instrumento"* (2024). *El País*. Recuperado de https://elpais.com; *Richard Long, el camino al andar*. (2024). *Diario Sur*. Recuperado dehttps://www.diariosur.es; *Richard Long: arte y naturaleza en el CAC Málaga*. (2024). *Diario Sur*. Recuperado dehttps://www.diariosur.es; *El arte de Richard Long hace camino al andar*. (2024). *El Mundo*. Recuperado de https://www.elmundo.es; *Anotaciones de Arte: Richard Long en el CAC Málaga*. (2024). Recuperado dehttps://www.anotacionesdearte.com; *COLD STONES de Richard Long*. (2024). *British Council*. Recuperado de https://www.britishcouncil.org.

explora la frontera entre el objeto artístico y su contexto, cuestionando el concepto de museo y las prácticas expositivas convencionales.

Perejaume se identifica como un «topógrafo» en lugar de un paisajista, pues vincula la visión geológica con la social, considerando el paisaje como naturaleza intervenida culturalmente. Sus obras integran influencias poéticas y retóricas sin caer en narrativas directas, invitando al espectador a una reinterpretación semántica. Su enfoque pictórico se reduce a lo esencial, explorando cada elemento del cuadro –el marco, la pincelada, la firma– como significantes por sí mismos, otorgándoles peso simbólico en el espacio pictórico.

En el proyecto «Retrotabula», Perejaume lleva su exploración del paisaje y el espacio cultural a un nivel transnacional, desarrollando intervenciones en cuatro lugares: Vitoria-Gasteiz, Granada, Sant Pol de Mar y Bruselas. Cada emplazamiento actúa como un nodo simbólico que vincula el espacio expositivo con elementos específicos del entorno natural y cultural (Mestre y Bercedo, 2003: 14).

En Vitoria-Gasteiz, Perejaume conecta ARTIUM, el centro de arte contemporáneo, con el monte Orixol mediante una intervención denominada *Cambra-Cambril*. Aquí, el artista levanta un muro cilíndrico en la montaña, el cual es trasladado luego a la sala de exposición, creando un diálogo entre el espacio natural y el museo. La obra genera una referencia directa a la topografía del entorno, llevando el concepto de marco expositivo más allá de la simple delimitación espacial y reforzando su cuestionamiento sobre los límites entre naturaleza y cultura (Mestre y Bercedo, 2003: 15).

En Granada, Perejaume emplea el pan de oro para cubrir un fragmento de Sierra Nevada, en un acto que une la naturaleza con la tradición pictórica. El dorado, históricamente usado en el arte sacro para simbolizar lo divino, se convierte aquí en una metáfora de la sacralización de la naturaleza misma, reforzando la visión casi mística de Perejaume sobre el paisaje (Fig. 222). La elección de Sierra Nevada no solo responde a la monumentalidad y el simbolismo del lugar en el imaginario granadino, sino que también enlaza con su enfoque en la geografía como un componente vital de la identidad cultural (Mestre y Bercedo, 2003: 15).

En su localidad natal de Sant Pol de Mar, Perejaume realiza otra intervención simbólica, colocando una red de oro puro en una caseta de pescadores. Esta instalación transforma un espacio tradicionalmente vinculado al trabajo manual y al paisaje costero en un lugar de contemplación y preservación, donde el oro —un material altamente valorado y con carga histórica— subraya la relación entre lo natural y lo cultural. Al colocar la red en este contexto, Perejaume reflexiona sobre la transformación del valor de los elementos naturales cuando son recontextualizados en el ámbito artístico (Mestre y Bercedo, 2003: 15).

Por último, en Bruselas, Perejaume utiliza una malla de lentes graduadas que sitúa en el jardín de la casa de Erasmo, un símbolo de la Europa intelectual y humanista. Esta intervención se relaciona con la idea de visión y percepción, elementos que son clave en su obra. La malla de lentes distorsiona y fragmenta la visión del entorno, creando una metáfora visual de cómo el paisaje y el arte son construcciones que dependen de la perspectiva del observador. Así, Perejaume establece un paralelismo entre la interpretación de la naturaleza y el conocimiento crítico, conceptos fundamentales en el legado de Erasmo (Mestre y Bercedo, 2003: 15).

El catálogo de «Retrotabula» actúa como un puente entre estas intervenciones, recopilando y documentando cada una de las acciones que Perejaume realizó en los cuatro lugares. Además de ser un registro visual y textual, el catálogo se convierte en un objeto artístico en sí mismo, que permite a los espectadores no solo ver las obras, sino también comprender la conexión simbólica entre ellas. Esta publicación invita a una reflexión profunda sobre la relación del arte con el paisaje y la naturaleza, subrayando el compromiso de Perejaume con una visión del arte que transciende el mero objeto para abarcar experiencias y contextos geográficos y culturales (Mestre y Bercedo, 2003: 15).

El proyecto «Retrotabula» sintetiza la esencia del trabajo de Perejaume, cuestionando los límites entre la representación artística y el entorno natural, y subrayando la relevancia de una geografía viva en el discurso artístico contemporáneo. A través de sus intervenciones, Perejaume construye una topografía simbólica que invita a reconsiderar nuestra relación con el paisaje, destacando el poder transformador del arte en el espacio natural.

En su intervención en Sierra Nevada, Perejaume devuelve el protagonismo a la naturaleza capturada por los paisajistas del siglo XIX, empleando una escala monumental característica de su obra para «enmarcar» Sierra Nevada más allá de los muros del museo. En la serie fotográfica *Motllura* (Perejaume, 2003: 186-193), el artista documenta una operación intencionalmente imposible: delinear con un cerco dorado el paisaje montañoso de Sierra Nevada. Como en muchas obras de *land art*, esta intervención es efímera y su traslado a salas de exposición resulta inviable, por lo que la documentación fotográfica se convierte en la pieza de exhibición. Este enfoque evoca un espíritu romántico y sublime que recuerda las obras de Friedrich, con visiones de cumbres envueltas en bruma y un mar de nubes que, junto a los neveros, enmarcan tres figuras diminutas que resaltan la inmensidad de una naturaleza imponente y atemorizante. Aunque trabajan al *plein air*, las batas blancas de los artistas recuerdan su procedencia museística, destacando la utopía de regresar a un paisaje genuino, como el representado en los cuadros del siglo XIX. De este modo, el espectador se convierte en intruso en un paisaje transformado por la cultura (Peña-Toro, 2004a: 40).

Según Perejaume: «Había subido al Mulhacén y tenía un recuerdo imborrable. Venía con la idea del oro y el retablo: "dorar el relieve". Me cautivó el topónimo de La loma del Tío Papeles y pensé en dorar una roca cuyo perímetro ya estuviera marcado por una fisura, conectándola así con los neveros» (Peña-Toro, 2004b: 30).

Esa misma Sierra Nevada aparece en el *Paisaje de Granada* de Fortuny, otro artista catalán fascinado por este entorno, cuyo cuadro fue replicado por Manet. Estos «viajes pictóricos» de la imagen son explorados por Perejaume en su obra *Gabinete fantástico*, perteneciente a la colección de la Diputación de Granada. En esta pieza, Perejaume confronta ambas versiones, funcionando como espejos de un mismo paisaje sutilmente distorsionado por el filtro cultural (Peña-Toro, 2004a: 40).

Antonio López

Antonio López García (Tomelloso, 1936) es uno de los artistas más destacados del realismo español contemporáneo, cuya obra se caracteriza por una meticulosa atención al detalle y un profundo interés por la representación de la realidad en sus múltiples facetas. Formado en la

Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, López desarrolló un estilo singular que fusiona una precisión técnica extraordinaria con una sensibilidad poética, lo que le ha permitido consolidarse como una figura clave en la historia del arte contemporáneo español.

El paisaje ocupa un lugar central en su producción artística, especialmente en su exploración de entornos urbanos y rurales. Obras como las vistas de Madrid o los paisajes de Castilla-La Mancha destacan por su capacidad para capturar la atmósfera, la luz y el paso del tiempo. Sin embargo, su interés trasciende la mera representación topográfica o descriptiva. En sus paisajes, López establece un diálogo profundo entre el espacio y el ser humano, invitando al espectador a reflexionar sobre la relación simbólica y emocional con el entorno.

En este contexto, la figura de Joaquín Sorolla, otro gran intérprete del paisaje, especialmente vinculado a Granada y Sierra Nevada, adquiere un papel relevante en la reflexión sobre la pintura del paisaje en la contemporaneidad. En 2023, con motivo del Año Sorolla, el Patronato de la Alhambra y Generalife, en colaboración con el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada y la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino, organizó un diálogo en el Salón de Actos del Palacio de Carlos V. Este evento, celebrado el 17 de febrero, reunió a Antonio López, Andrés García Ibáñez y el profesor Eduardo Quesada Dorador para analizar el legado de Sorolla en Granada, especialmente sus visitas en 1909, 1910 y 1917, y su impacto en la evolución de la pintura al natural[36].

En la actualidad, Antonio López se encuentra trabajando en un ambicioso proyecto artístico: la creación de un paisaje en 360 grados de la Alhambra, donde Sierra Nevada actúa como testigo silencioso y majestuoso del conjunto monumental (Fig. 223). Desde la Torre de la Pólvora, López halla refugio e inspiración para capturar la esencia de este paisaje único, un espacio que también sirvió como escenario para algunas de las más célebres representaciones de Sierra Nevada realizadas por Joaquín Sorolla. Este proyecto no solo pone de manifiesto el vínculo de López con el paisaje, sino que también consolida su legado como uno de los grandes intérpretes del entorno natural y cultural en la pintura contemporánea[37].

Conclusiones

La mirada contemporánea hacia Sierra Nevada refleja una transformación significativa en la forma en que este paisaje emblemático ha sido percibido, representado y reinterpretado a lo largo de la historia. Desde su consolidación como símbolo identitario de Granada hasta su proyección como fuente de inspiración para artistas nacionales e internacionales, Sierra Nevada ha trascendido su dimensión geográfica para convertirse en un referente cultural, artístico y

[36] Véase: *Conversaciones con Antonio López. Sorolla en Granada*. (s. f.). Patronato de la Alhambra y Generalife. Recuperado el 27 de octubre de 2024, de https://www.alhambra-patronato.es/disfrutar/conversaciones-con-antonio-lopez-sorolla-en-granada.
[37] Véase: *Antonio López pinta el paisaje de la Alhambra en 360 grados*. (s. f.). *Ideal*. Recuperado el 27 de octubre de 2024, de https://www.ideal.es/culturas/antonio-lopez-pinta-paisaje-alhambra-20230527.html.

simbólico de extraordinaria riqueza. Este capítulo no solo documenta el impacto histórico de exposiciones y movimientos artísticos, sino que también explora cómo las perspectivas actuales continúan ampliando las posibilidades interpretativas del paisaje.

La exposición de 1960 organizada por Antonio Gallego Morell marcó un punto de inflexión en la valoración artística de Sierra Nevada, estableciendo un diálogo entre tradición y modernidad que aún perdura. En este espacio, se integraron las obras de artistas consagrados con las de jóvenes creadores que comenzaban a explorar nuevas formas de representación. Este evento no solo consolidó a Sierra Nevada como un tema central en el arte granadino, sino que también inauguró un periodo de renovación artística que permitió a las generaciones posteriores redefinir los límites estéticos del paisaje. Figuras como José Guerrero y Manuel Rivera ejemplifican esta transición, introduciendo lenguajes modernos que enriquecieron la narrativa visual de la montaña y subrayaron su potencial como objeto de exploración emocional y conceptual.

En las últimas décadas, Sierra Nevada ha continuado siendo un campo fértil para la experimentación artística. Exposiciones recientes, como las organizadas por el Centro Cultural Gran Capitán y la Fundación Agua de Granada, han promovido nuevas reflexiones sobre la relación entre arte, naturaleza y sostenibilidad. Estas iniciativas no solo han revitalizado el interés por el paisaje, sino que también han subrayado su relevancia en un contexto contemporáneo donde el cambio climático y la intervención humana exigen una revalorización crítica de nuestro entorno. Obras que destacan por su capacidad para articular una conexión profunda entre el patrimonio natural y las inquietudes culturales, integrando tradición, innovación y conciencia ecológica.

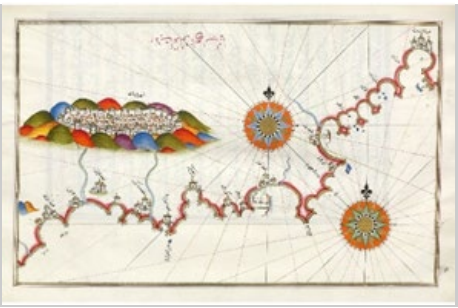
El diálogo con movimientos internacionales como el *land art* y las intervenciones *site-specific* ha ampliado las posibilidades interpretativas del paisaje serrano. Artistas como Richard Long y Perejaume han llevado la representación de Sierra Nevada más allá de la mera figuración, explorando su dimensión simbólica y su capacidad para establecer conexiones entre el espacio natural y el cultural. Sus obras, al integrar materiales del entorno y cuestionar los límites entre arte y naturaleza, invitan a una reflexión profunda sobre nuestra relación con el paisaje, destacando la importancia de una interacción respetuosa y sostenible con los ecosistemas.

La figura de Antonio López y su proyecto en torno a la Alhambra y Sierra Nevada consolidan esta línea de exploración contemporánea, vinculando la tradición pictórica con una sensibilidad moderna que busca capturar no solo la apariencia del paisaje, sino también su esencia espiritual y cultural. López, al igual que Sorolla en su momento, demuestra que el paisaje es un vehículo inagotable para la introspección y la conexión emocional, capaz de trascender su tiempo y contexto para resonar en generaciones futuras.

En este recorrido, Sierra Nevada emerge como un crisol de significados, donde convergen historia, arte, naturaleza y modernidad. La montaña, con su monumentalidad y su riqueza simbólica, se configura como un espacio de reflexión y creación que conecta a los artistas con su entorno y a las comunidades con su identidad. Este vínculo dinámico entre lo local y lo universal, entre lo tradicional y lo contemporáneo, garantiza que Sierra Nevada siga siendo un referente en la construcción cultural de Granada y más allá.

La reflexión final de este capítulo invita a considerar que la representación contemporánea de Sierra Nevada no es solo un acto de creación artística, sino también un ejercicio de preservación cultural y natural. En un momento en que los desafíos medioambientales amenazan los paisajes más icónicos del mundo, la labor de los artistas se torna esencial para sensibilizar y movilizar a las comunidades hacia una relación más armoniosa con la naturaleza. Sierra Nevada, como territorio simbólico y fuente de inspiración, sigue siendo un puente entre el pasado y el futuro, un testimonio vivo de la capacidad del arte para reinterpretar y enriquecer nuestra comprensión del mundo que habitamos. Este legado, en constante evolución, nos invita a seguir explorando, protegiendo y celebrando la riqueza inagotable de este paisaje único.

Índice y créditos de las Figuras





(Fig. 1) Piri Reis (c. 1526) (Fig. 2) Diego Homen (c. 1561)





(Fig. 3) Jan van Eyck (c. 1436-38) (Fig. 4) Petrus Christus II (1507-1530)





(Fig. 5) Pedro de Medina (1548) (Fig. 6) Sebastian Münster (c. 1545-1550)



(Fig. 7) Nicola Granello, Lazzaro Tavarone, Fabrizio Castello, Oracio Cambiaso (1585-1589)





(Fig. 8) Joris Hoefnagel (1572) (Fig. 9) Joris Hoefnagel (1572)





(Fig. 10) Joris Hoefnagel (1598) (Fig. 11) Joris Hoefnagel (1598)



(Fig. 12) Anton van den Wyngaerde (1567)







(Fig. 13) Francisco Heylan (1619) (Fig. 14) Ludocus Hondius (1606) (Fig. 15) Giacomo Cantelli (169



(Fig. 16) Pier María Baldi (1668)





(Fig. 17) Louis Meunier (c. 1668) (Fig. 18) Louis Meunier (c. 1668)







Fig. 19 Juan de Sabis (1636) Fig. 20 Juan de Sabis (1636) Fig. 21 Pedro de Raxis (atribuido, c. 1610)



Fig. 22 Mariano Ramón Sánchez (1799)






Fig. 23 Manuel de Rivera (1772) Fig. 24 S.N. (c. 1743) Fig. 25 S.N. (c. 1743)




Fig. 26 Francisco Fernández Navarrete (1730) Fig. 27 Francisco Fernández Navarrete (1732)



Fig. 28 Francisco Fernández Navarrete (1732)





Fig. 29 Croquis Chite (1752) Fig. 30 Croquis Dúrcal (1752) Fig. 31 Croquis Nigüelas (1752)




Fig. 32 Croquis cara norte de Sierra Nevada (1795) Fig. 33 Croquis de Jubiles (1779)

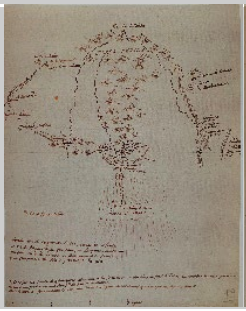
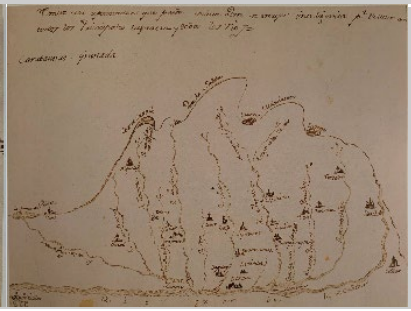



Fig. 34. Croquis de Carataunas y su entorno (1781) Fig. 35. Croquis de Carataunas (1781)

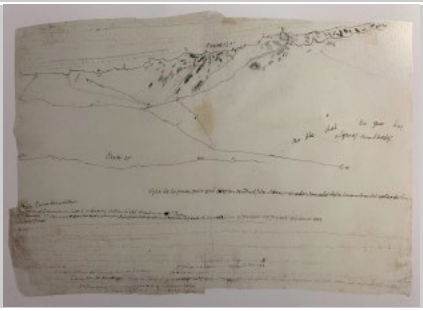
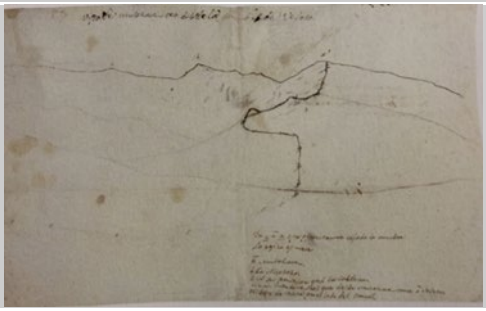



Fig. 36 y Fig. 37 Simón de Rojas Clemente y Rubio (1804-1805)

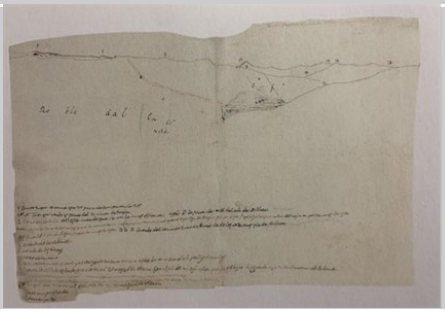
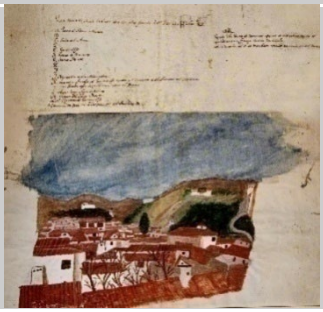



Fig. 38 y Fig. 39 Simón de Rojas Clemente y Rubio (1804-1805)

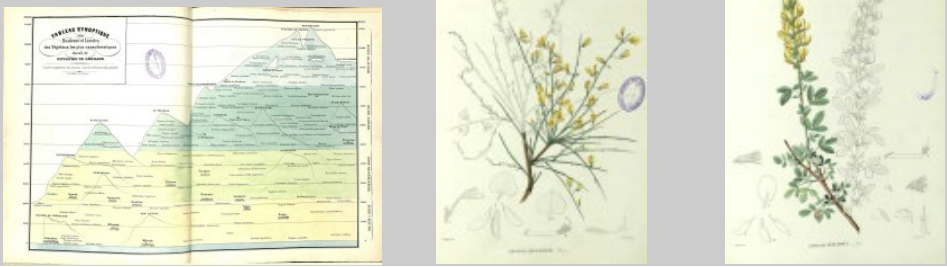


Fig. 40, 41 y 42 Charles Edmond Boissier (1839-1845)



Fig. 43, 44, 45 y 46 Charles Edmond Boissier (1839-1845)



Fig. 47 y 48 Heinrich Moritz Willkomm (1882)



Fig. 49, 50 y 51 Heinrich Moritz Willkomm (1856)

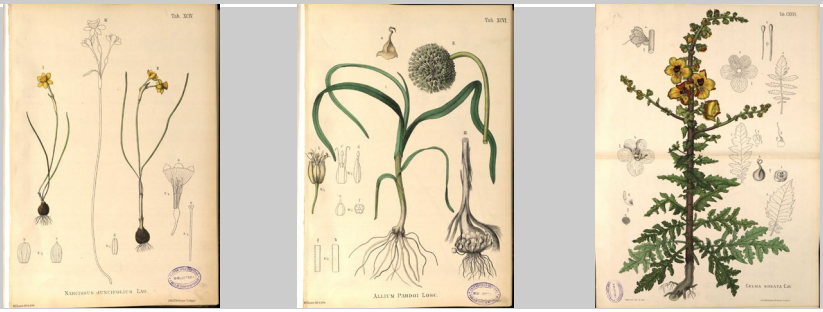


Fig. 52, 53 y 54 Heinrich Moritz Willkomm (1886-1892)



Fig. 55 Frank Pfendler d'Ottensheim (1848)





Fig. 56 Johann F. L. Hausmann (1842) Fig. 57 Luis de Rute (1889)

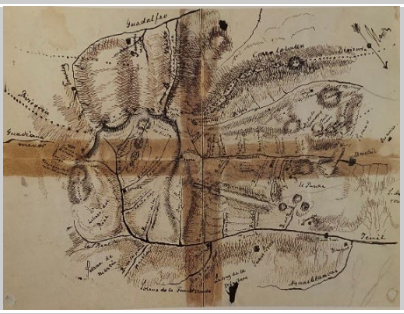
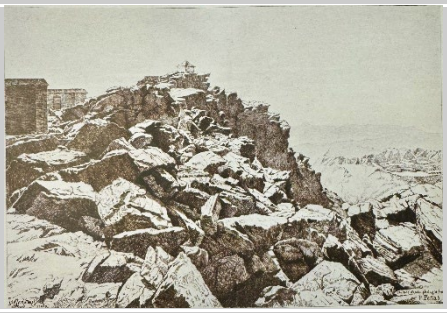




Fig. 58 Carl Voigt (1889) Fig. 59 Enlace geodésico entre los continentes europeo y africano (1880)



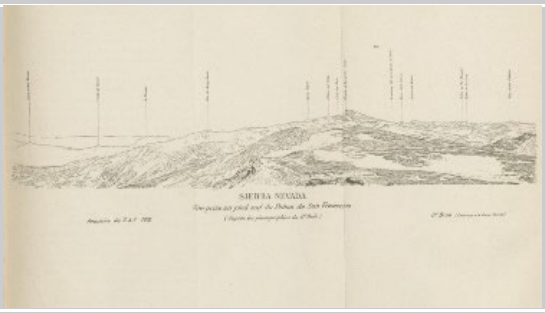
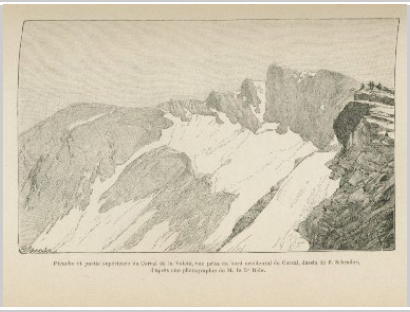


Fig. 60 P. Peñas (1886) Fig. 61 J. B. Bide y F. Prudent (1892)



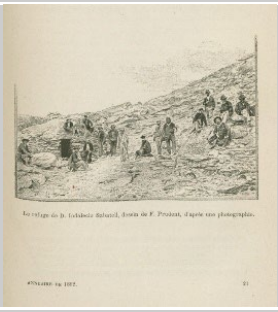
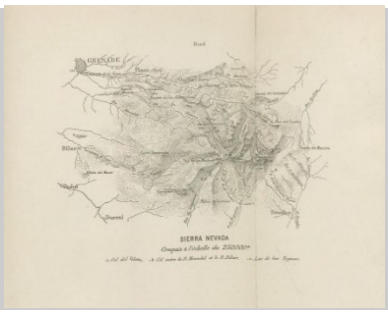


Fig. 62 F. Schrader y F. Prudent (1892) Fig. 63 J. B. Bide y F. Prudent (1892)



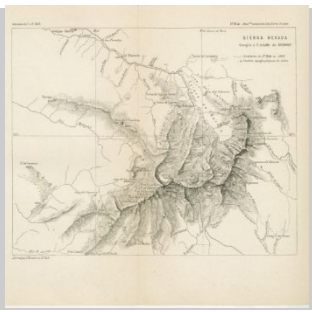
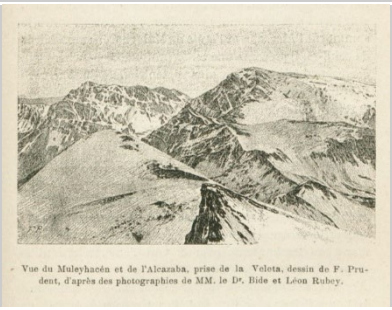
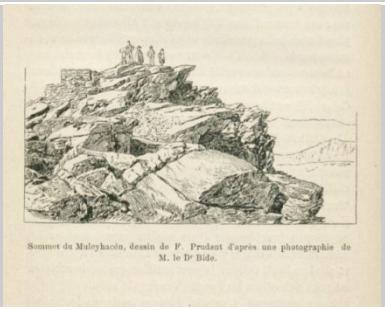


Fig. 64 J. B. Bide y F. Prudent (1892) Fig. 65 J. B. Bide y F. Prudent (1893)

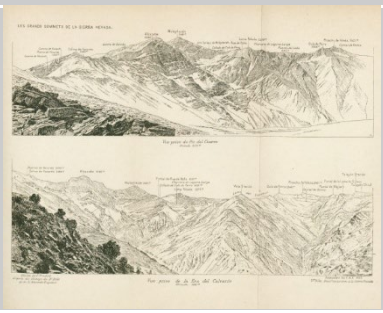


Vue du Muleyhacén et de l'Alcazaba, prise de la Veleta, dessin de F. Prudent, d'après des photographies de MM. le Dr. Bide et Léon Rubey.



Sommet du Muleyhacén, dessin de F. Prudent d'après une photographie de M. le Dr Bide.

Fig. 66 J. B. Bide, L. Rubey y F. Prudent (1893) Fig. 67 J. B. Bide y F. Prudent (1893)



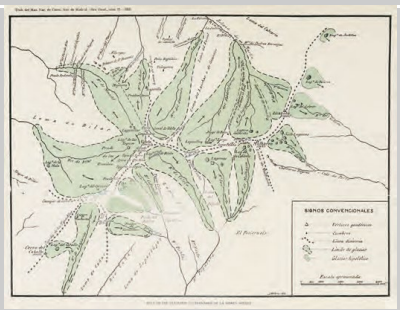


Fig. 68 J. B. Bide, A. Esquivel y F. Prudent (1893) Fig. 69 Juan Carandell Pericay (1916)

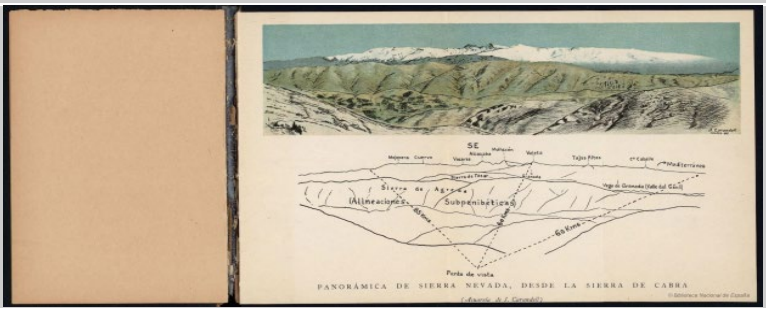
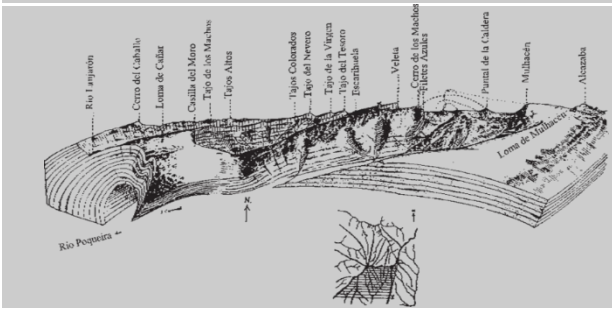


Fig. 70 Juan Carandell Pericay (1921)



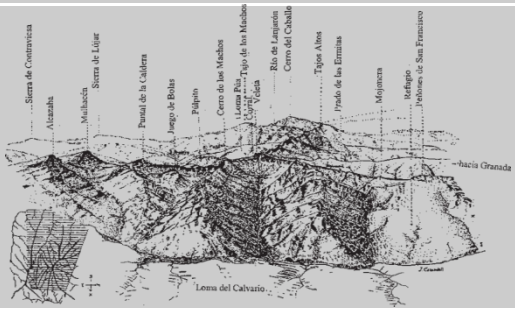


Fig. 71 y Fig. 72 Juan Carandell Pericay (1921)





Fig. 73 T.H.S. Bucknall Estcourt (1827) Fig. 74 Richard Ford (1830-1833)

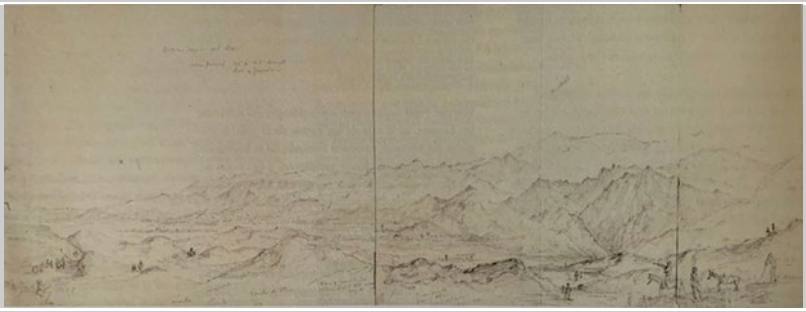


Fig. 75 Richard Ford (1831)



Fig. 76 Richard Ford (1830-1833)



Fig. 77 Richard Ford (1830-1833)

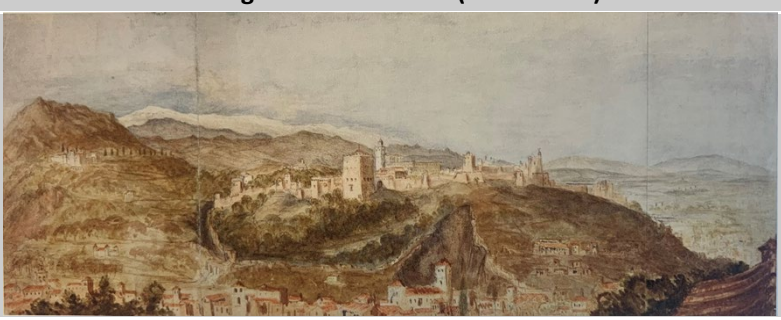


Fig. 78 Richard Ford (1830-1833)




Fig. 79 Richard Ford (1830-1833) Fig. 80 Richard Ford (1831)




Fig. 81 y Fig. 82 Richard Ford (1831)




Fig. 83 y Fig. 84 Richard Ford (1831)

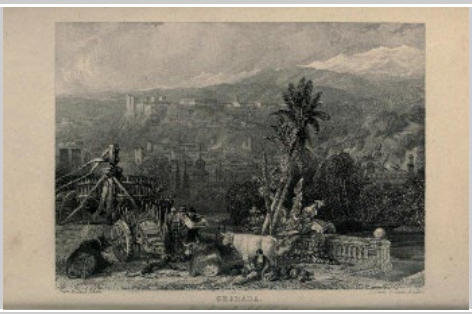



Fig. 85 y Fig. 86 David Roberts (1835)




Fig. 87 y Fig. 88 David Roberts (1835)





Fig. 89 y Fig. 90 John Frederick Lewis (1835) Fig. 91 John Frederick Lewis (1836)




Fig. 92 y Fig. 93 George Vivian (1838)




Fig. 94 George Vivian (1838) Fig. 95 George Vivian (1839)

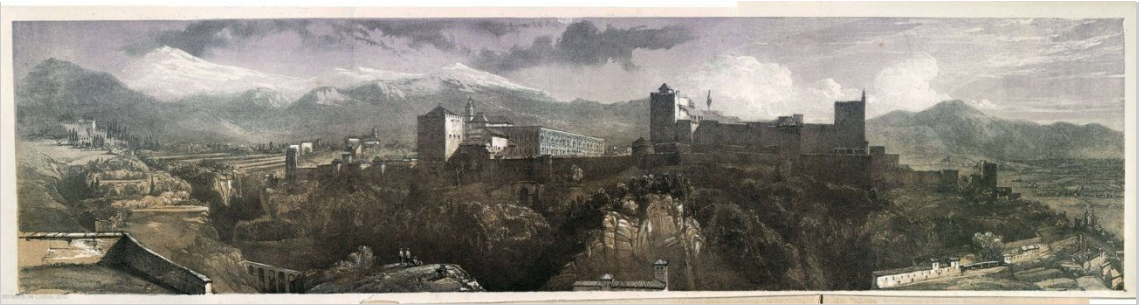


Fig. 96 Louisa Tenison (1853)




Fig. 97 y Fig. 98 Louisa Tenison (1853)

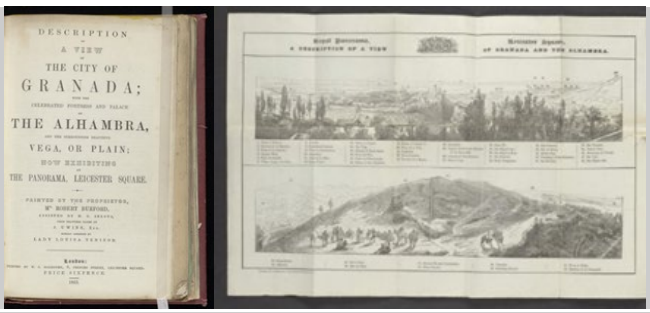


Fig. 99 J. Uwins- Louisa Tenison (1853)



Fig. 100 y Fig. 101 Philibert Joseph Girault de Prangey (1836)

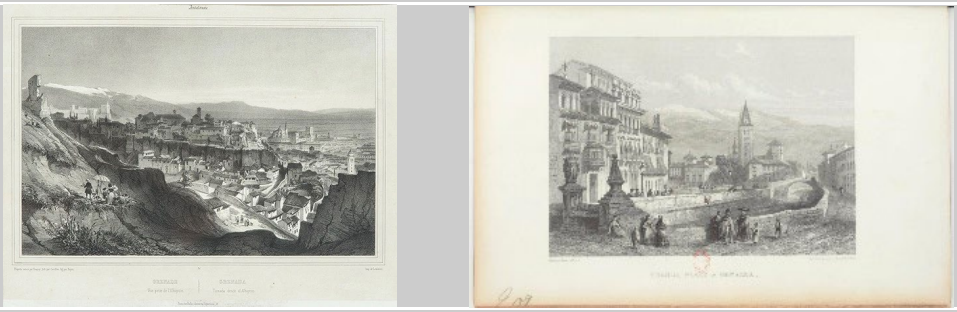


Fig. 102 Nicolas Chapuy (1832-1833) Fig. 103 Adolphe y Émile Rouargue (1852)



Fig. 104 y Fig. 105 Gustave Doré (1874) Fig. 106 y Fig. 107 Gustave Doré (1874)

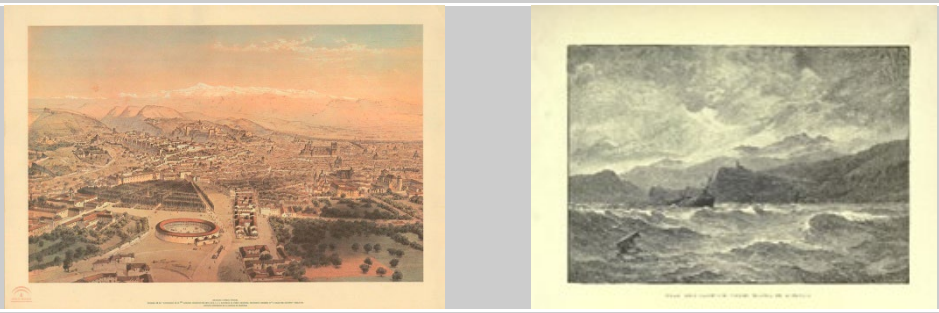


Fig. 108 Alfred Guesdon (1853) Fig. 109 Edward Theodore Compton (1890)



Fig. 110 David Roberts (c. 1835)





Fig. 111 David Roberts (1838) Fig. 112 David Roberts (1836)





Fig. 113 Eduard Gerhardt (1862) Fig. 114 Franz-Seraph von Lenbach (1868)





Fig. 115 Friedrich Eibner (1850) Fig. 116 Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1868)





Fig. 117 Edmund Wodick (1886) Fig. 118 Ernst Karl Eugen Koerner (1833-1901)




Fig. 119 Félix Possart (c.1880) Fig. 120 Hippolyte Victor Valentin Sebron (c. 1847)




Fig. 121 Samuel Colman (1865) Fig. 122 John Ferguson Weir (1901)




Fig. 123 Eugène Delacroix (1832) Fig. 124 Alfred Dehodencq (1869)




Fig. 125 Jean-Joseph-Benjamin Constant (c. 1882) Fig. 126 François Léopold Flameng (c. 1875-1899)




Fig. 127 George Bulteel Fisher (1811) Fig. 128 Gustav Friedrich Papperitz (1851)




Fig. 129 Heinrich von Reder (?1824-1909) Fig. 130 Heinrich von Reder (?1824-1909)




Fig. 131 Francisco de Orleans, Príncipe de Joinville (c. 1844-48) Fig. 132 Fritz Bamberger (1868)




Fig. 133 Fritz Bamberger (1863) Fig. 134. Fritz Bamberger (1870)




Fig. 135 Fritz Bamberger (c. 1870) Fig. 136 Marius Engalière (1853)

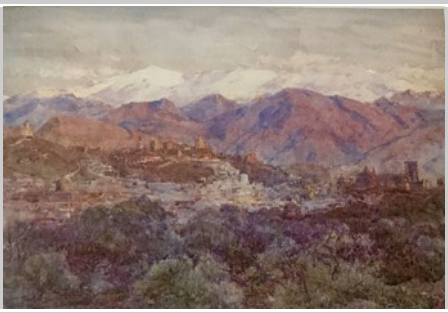



Fig. 137 Richard Ansdell (1880) Fig. 138 Henry Stainer (1875)





Fig. 139 Carl Goebel (c. 1864) Fig. 140 John Singer Sargent (1912)



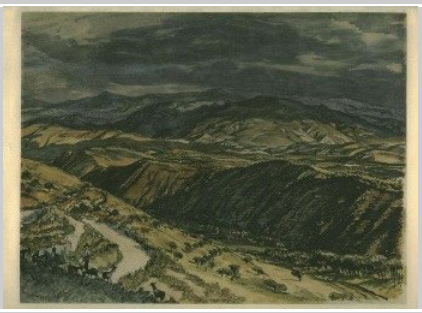


Fig. 141 Henry Charles Brewer (1908) Fig. 142 Muirhead Bone (1936)

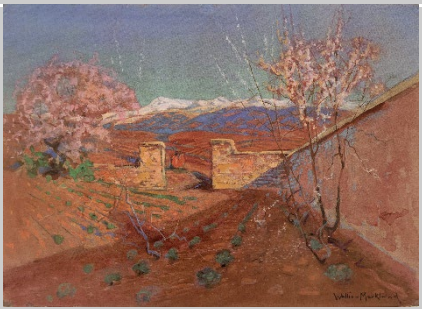




Fig. 143 Francis Wallis-Markland (c. 1908) Fig. 144 Francis Wallis-Markland (1907)





Fig. 145 Paul Sollmann (c. 1915) Fig. 146 Paul Sollmann (c. 1915)



Fig. 147 George Owen Wynne Apperley (1960)



Fig. 148 y Fig. 149 F. J. Parcerisa (c. 1850)



Fig. 150 Martín Rico y Ortega (1859) Fig. 151 Martín Rico y Ortega (1858)

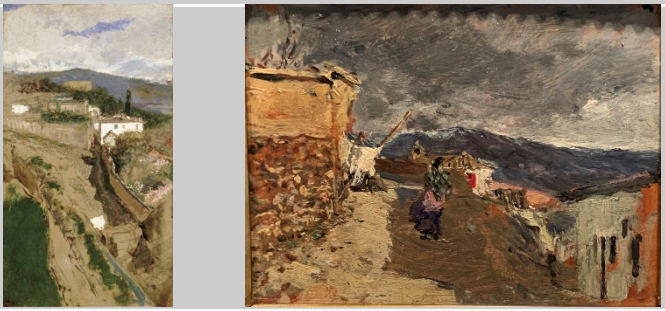


Fig. 152 Mariano Fortuny (c. 1871) Fig. 153 Mariano Fortuny (1870-1872)



Fig. 154 Francisco Pradilla y Ortiz (1882) Fig. 155 Francisco Pradilla y Ortiz (1879-1892)

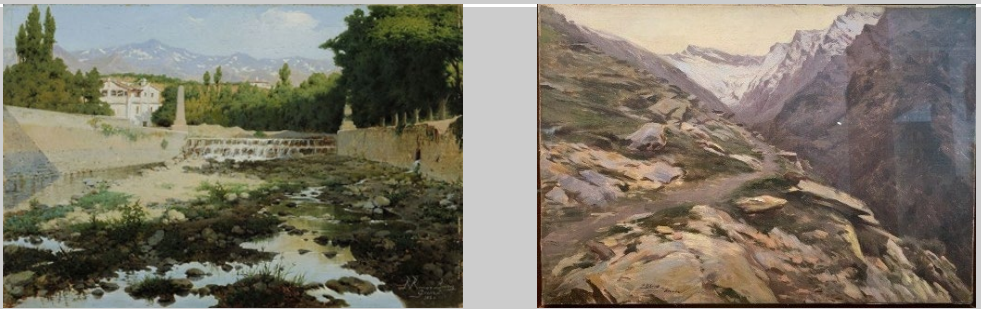


Fig. 156 Rafael Romero Barros (1888) Fig. 157 Pedro Ribera y Dutaste (¿1857-1949)

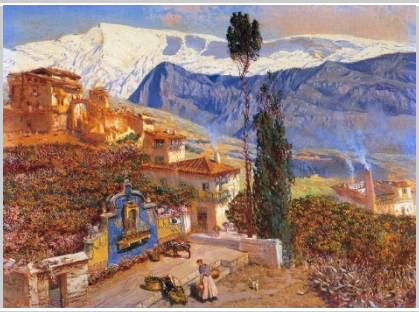


Fig. 158 Aureliano de Beruete (1895)





Fig. 159 Antonio Muñoz Degrain (1914) Fig. 160 Antonio Muñoz Degrain (c. 1915)





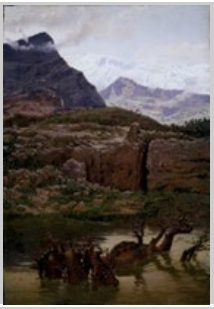


Fig. 161 Antonio Muñoz Degrain (1915) Fig. 162 (c. 1915) y Fig. 163 (1892) Antonio Muñoz Degrain





Fig. 164 Antonio Muñoz Degrain (1920) Fig. 165 Antonio Muñoz Degrain (1900)







Fig. 166 (1916) y Fig. 167 (1904) Antonio Muñoz Degrain Fig. 168 Antonio Muñoz Degrain (1900)





Fig. 169 Darío de Regoyos (1905) Fig. 170 Darío de Regoyos (1905)





Fig. 171 Darío de Regoyos (1905) Fig. 172 Darío de Regoyos (1911)





Fig. 173 Darío de Regoyos (1911) Fig. 174 Darío de Regoyos (1911)





Fig. 175 Darío de Regoyos (1911) Fig. 176 Darío de Regoyos (1911)





Fig. 177 Darío de Regoyos (1911) Fig. 178 Darío de Regoyos (1911)




Fig. 179 Joaquín Sorolla Bastida (1909) Fig. 180 Joaquín Sorolla Bastida (1909)




Fig. 181 Joaquín Sorolla Bastida (1909) Fig. 182 Joaquín Sorolla Bastida (1910)




Fig. 183 Joaquín Sorolla Bastida (1910) Fig. 184 Joaquín Sorolla Bastida (1910)




Fig. 185 Joaquín Sorolla Bastida (1910) Fig. 186 Joaquín Sorolla Bastida (1910)




Fig. 187 Joaquín Sorolla Bastida (1910) Fig. 188 Joaquín Sorolla Bastida (1917)



Fig. 189 Manuel Gómez-Moreno González (1885)



Fig. 190 Manuel Gómez-Moreno González (1885)



Fig. 191 Manuel Gómez-Moreno González (c. 1887)





Fig. 192 José de Larrocha González (1905-1915) Fig. 193 Salvador Abril y Blasco (1901)





Fig. 194 Isidoro Marín Garés (c. 1900) Fig. 195 Isidoro Marín Garés (1905)



Fig. 196 Isidoro Marín Garés (c. 1900)

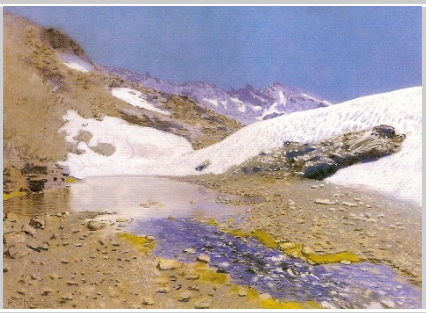




Fig. 197 y Fig. 198 José Ruiz de Almodóvar Burgos (¿1867-1942?)

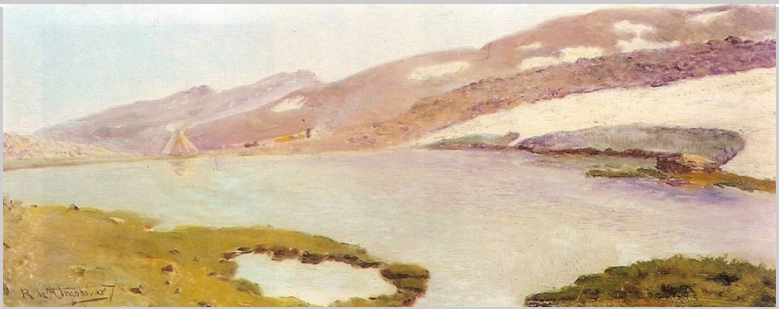


Fig. 199 José Ruiz de Almodóvar Burgos (1915)





Fig. 200 y Fig. 201 José Ruiz de Almodóvar Burgos (1902)





Fig. 202 y Fig. 203 José Ruiz de Almodóvar Burgos (1915)

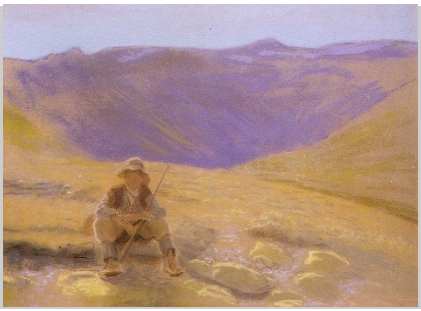
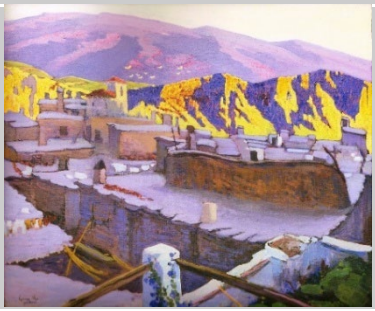


Fig. 204 José Ruiz de Almodóvar Burgos (1902)





Fig. 205 Eugenio Gómez Mir (1898) Fig. 206 Eugenio Gómez Mir (1920)



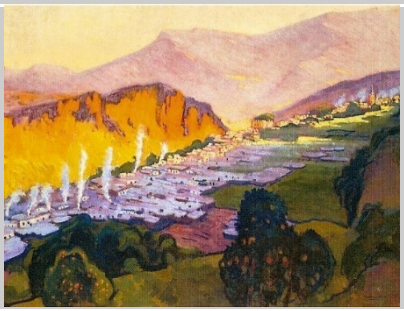


Fig. 207 Eugenio Gómez Mir (1920) Fig. 208 Eugenio Gómez Mir (¿1877-1938?)





Fig. 209 y Fig. 210 José María Rodríguez-Acosta (c. 1901-1903)







Fig. 211 y Fig. 212 José María Rodríguez-Acosta (1903-1904) Fig. 213 José María López Mezquita (1904)




Fig. 214 Aurelia Navarro Moreno (c. 1901) Fig. 215 Aurelia Navarro Moreno (c. 1901)




Fig. 216 Aurelia Navarro Moreno (c. 1906) Fig. 217 Aurelia Navarro Moreno (1906)

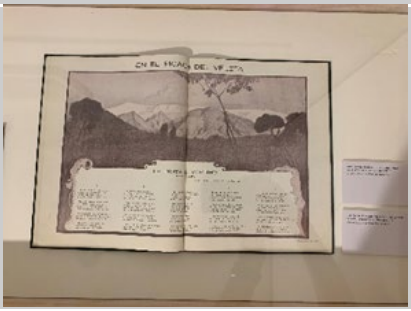




Fig. 218 Ismael González de la Serna (1915) Fig. 219 y Fig. 220 Ismael González de la Serna (1930)





Fig. 221 Richard Long (2016) Fig. 222 Perejaume (2003)



Fig. 223 Antonio López (2024)

(Fig. 1) Piri Reis (c. 1465–1553): *Mapa de Piri Reis* (c. 1526).
Técnica: Cartografía sobre pergamino.
Medidas: Desconocidas.
Fuente: Biblioteca Estatal de Berlín.

(Fig. 2) Diego Homen (activo c. 1558–1575): *Atlas Portulano del Mediterráneo* (c. 1561).
Técnica: Cartografía iluminada sobre pergamino.
Medidas: Desconocidas.
Fuente: Museo Naval, Madrid.

(Fig. 3) Jan van Eyck (ca. 1390–1441): *La Crucifixión; El Juicio Final* (c. 1436–1438).
Técnica: Óleo sobre lienzo, transferido de madera.
Medidas: 56,5 × 19,7 cm.
Fuente: Museo Metropolitano de Arte (MET), Nueva York.

(Fig. 4) Petrus Christus II (activo ca. 1500–1530): *La Virgen con el Niño* (1507–1530).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 54 × 78 cm.
Fuente: Colección Mateu, Museo del Castillo de Perelada, Barcelona.

(Fig. 5) Pedro de Medina (1492–1567): *Granada* (1548).
Técnica: Xilografía.
Fuente: *Libro de Grandezas y cosas memorables de España* (1548).

(Fig. 6) Sebastian Münster (1488–1552): *Granata* (c. 1545, 1550).
Técnica: Grabado. H. Holbein dib., S. Münster ed.
Medidas: 13,3 × 17,5 cm.
Fuente: Archivo y Biblioteca de la Casa de los Tiros, Granada.

(Fig. 7) Nicola Granello (1553-1593), Lazzaro Tavarone (1556-1641), Fabrizio Castello (1562-1617) y Oracio Cambiaso (activo c. 1583 y 1589): *La Batalla de la Higueruela* (1585–1589).
Técnica: Fresco.
Medidas: 550 x 600 cm.
Fuente: Monasterio del Escorial, San Lorenzo de El Escorial.

(Fig. 8) Joris Hoefnagel (1542–1601): *Granada* o *Vista de Granada desde la Vega* (1572).
Técnica: J. Hoefnagel (dib.) 1563, F. Hogenberg (grab.) 1572.
Medidas: 51,1 x 32,6 cm.
Fuente: En *Civitates Orbis Terrarum* (1572). Biblioteca de Andalucía.

(Fig. 9) Joris Hoefnagel *Granata* (1572).
Técnica: F. Hogenberg (grab.) 1572.
Fuente: En *Civitates Orbis Terrarum*, Tomo I (1572).

(Fig. 10) Joris Hoefnagel (1542–1601): *Vista de Granada desde el valle del Genil* (1598).
Técnica: J. Hoefnagel (dib.) 1565, F. Hogenberg (grab.) 1598.

Medidas: 50 x 37,3 cm.
Fuente: En *Civitates Orbis Terrarum*, Tomo V (1598).

(Fig. 11) Joris Hoefnagel (1542-1601): *Vista de Granada desde el valle del Darro* (1598).
Técnica: J. Hoefnagel (dib.) 1564, F. Hogenberg (grab.) 1598.
Fuente: En *Civitates Orbis Terrarum*, Tomo V (1598).

(Fig. 12) Anton van den Wyngaerde (1525-1571): *Vista de Granada* (1567).
Técnica: Dibujo a tinta y pluma sobre papel (dibujo final).
Medidas: 42 x 157,2 cm.
Fuente: Biblioteca Nacional de Austria, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Viena (ÖNB).

(Fig. 13) Francisco Heylan (c. 1584-1635), en Bartolomé del Valle: *Aparición de dos cometas sobre Sierra Nevada* (1619).
Técnica: Grabado.
Fuente:https://biblioteca.ugr.es/informacion/presentacion/bibliotesoros/exposiciones/apud-inclytam-garnatam#ygid=1ypid=12

(Fig. 14) Iudocus Hondius (1563-1612, editor): *Andaluziae nova descript* (1606).
Técnica: Cartografía.
Fuente: Biblioteca de Andalucía.

(Fig. 15) Giacomo Cantelli (1643-1695): *Li regni di Granata e d'Andalucia* (detalle) (1696).
Técnica: Cartografía.
Fuente: Biblioteca de Andalucía.

(Fig. 16) Pier Maria Baldi (1630-1686): *Vista panorámica de Granada desde la Vega* (dib. 1668).
Técnica: Dibujo.
Fuente: Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia (*ms. Laur. Med. Palat. 123, c. 84bis*).

(Fig. 17) Louis Meunier (c. 1630-1680): *Vista de Granada, de la Alhambra y de Torres Bermejas* (c. 1668).
Técnica: Grabado.
Medidas: 24, 2 x 12,8 cm.
Fuente: Biblioteca Nacional de España, Madrid.

(Fig. 18) Louis Meunier (c. 1630-1680): *Panorámica de Granada desde la Vega* o *Profil de la ville de Grenade capitalle du royaume de Granade en Espagne (*c. 1668).
Técnica: Grabado.
Medidas: 54,6 x 27,8 cm.
Fuente: Col. Particular.

(Fig. 19) Juan de Sabis: *Vistas de Genil* (1636).
Técnica: Óleo, copia del original perdido c. 1930.
Fuente: Casa de los Tiros, Granada.

(Fig. 20) Juan de Sabis: *Vistas del Darro* (1636).
Técnica: Óleo, copia del original perdido c. 1930.
Fuente: Casa de los Tiros, Granada.

(Fig. 21) Pedro de Raxis (1555-1626): *El martirio del Obispo de Jaén, don Gonzalo de Zúñiga* (atribuido, c. 1610).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Museo de Bellas Artes de Granada.

(Fig. 22) Mariano Ramón Sánchez (1740–1822): *Entrada de Granada por el puente de Deiso, hospital de San Lázaro, Albaicín hasta Sierra Nevada* (1781-1803).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 96 x 190 cm.
Fuente: Museo del Prado (Depósito en otra institución).

(Fig. 23) Manuel de Rivera: *Grabado de la Virgen de las Nieves* (1772).
Técnica: Grabado.
Fuente: Encuadernado en la obra de Manuel Núñez de Prado, *Relación auténtica de la creación de la renta de población del Reyno de Granada* (1753). Biblioteca Nacional Digital.

(**Fig. 24) Anónimo: *Descripción del Arzobispo de Granada* (c. 1743).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Arzobispado de Granada.

(**Fig. 25) *Descripción de los pueblos del Arzobispado y costa del Reyno de Granada* (c. 1750).**
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Arzobispado de Granada.

(Fig. 26) Francisco Fernández Navarrete (1680-1742): *País de Granada* (1730)
Técnica: Dibujo y acuarela.
Medidas: 37,9 x 26,7 cm.
Fuente: Archivo de la Provincia Franciscana de Catalunya.

(Fig. 27) Francisco Fernández Navarrete (1680-1742): *Mapa del Arzobispado de Granada* (1732)
Técnica: Dibujo y acuarela.
Medidas: 41,8 x 28,6 cm.
Fuente: Archivo de la Provincia Franciscana de Catalunya.

(Fig. 28) Francisco Fernández Navarrete (1680-1742): *La Sierra Nevada. Con los Sitios Notables, Población y Ríos, y Puertos, y Lagunas* (ca. 1732).
Técnica: Dibujo y acuarela.
Medidas: 38,4 x 41,2 cm.
Fuente: Archivo de la Provincia Franciscana de Catalunya.

(Fig. 29) Anónimo: *Vista general de Chite* (1752)
Técnica: Manuscrito a plumilla en tinta negra y coloreado.

Medidas: 17 × 14 cm.
Fuente: Catastro de Ensenada de 1752. Archivo Histórico Provincial de Granada.

(Fig. 30) Anónimo: *Vista del municipio de Dúrcal* (1752)
Técnica: Manuscrito a plumilla en tinta negra y coloreado.
Medidas: 18 × 16 cm.
Fuente: Catastro de Ensenada de 1752. Archivo Histórico Provincial de Granada.

(Fig. 31) Anónimo: *Vista del municipio de Nigüelas* (1752)
Técnica: Manuscrito a plumilla en tinta negra y coloreado.
Medidas: 18 × 16 cm.
Fuente: Catastro de Ensenada de 1752. Archivo Histórico Provincial de Granada.

(Fig. 32) Tomás López de Vargas Machuca (1730-1802): *Croquis de los municipios de la cara norte de Sierra Nevada* (1795).
Técnica: Manuscrito en tinta negra y acuarela.
Medidas: 53 × 73 cm.
Fuente: *Diccionario Geográfico*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sección de Manuscritos, MS 7303.

(Fig. 33) Tomás López de Vargas Machuca (1730-1802): *Croquis del municipio de Jubiles* (1779).
Técnica: Manuscrito a plumilla en tinta negra.
Medidas: 33 × 28 cm.
Fuente: *Diccionario Geográfico*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sección de Manuscritos, MS 7303.

(Fig. 34) Tomás López de Vargas Machuca (1730-1802): *Croquis de Carataunas y su entorno* (1781).
Técnica: Manuscrito a plumilla en tinta negra.
Medidas: 31 × 27 cm.
Fuente: *Diccionario Geográfico*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sección de Manuscritos, MS 7303.

(Fig. 35) Tomás López de Vargas Machuca (1730-1802): *Croquis del municipio de Carataunas* (1781).
Técnica: Manuscrito a plumilla en tinta negra.
Medidas: 31 × 27 cm.
Fuente: *Diccionario Geográfico*, Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sección de Manuscritos, MS 7303.

(Fig. 36) Simón de Rojas Clemente y Rubio (1777-1827): *Vista de la parte principal (septentrional) de Sierra Nevada, tomada desde la cumbre del Calar de Güejar* (1804–1805).
Técnica: 2 perfiles, manuscrito coloreado. Tinta negra y sepia sobre papel verjurado.
Medidas: 34,5 × 52,5 cm.
Fuente: *Historia Natural del Reino de Granada*.

(Fig. 37) Simón de Rojas Clemente y Rubio (1777-1827): *Vista de Mulhacén desde la cumbre del Veleta* (1805).
Técnica: 1 perfil, manuscrito coloreado. Tinta sepia y lápiz sobre papel verjurado.
Medidas: 29 × 48 cm.
Fuente: *Historia Natural del Reino de Granada*, Div. I, lám., S.R.C. 4.

(Fig. 38) Simón de Rojas Clemente y Rubio (1777-1827): Vista septentrional de Sierra Nevada: 3ª parte (1804-1805).
Técnica: 1 perfil, manuscrito coloreado. Tinta negra y sepia y lápiz sobre papel verjurado
Medidas: 35 × 49 cm.
Fuente: *Historia Natural del Reino de Granada*, Div. I, lám., S.R.C. 3.

(Fig. 39) Simón de Rojas Clemente y Rubio (1777-1827): *Vista de Granada tomada desde la Casa de Morales frente a S. José del Darro* (1804-805).
Técnica: Acuarela, lápiz y tinta sepia sobre papel verjurado.
Medidas: 48 × 60 cm.
Fuente: *Historia Natural del Reino de Granada*, Div. I, lám., S.R.C. 1.

(Fig. 40) Charles Edmond Boissier (1810-1885): Tableau synoptique des hauteurs et limites des végétaux les plus caractéristiques dans le Royaume de Grenade (1839-1845).
Técnica: Litografía.
Fuente: *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837* (Tome I). París. Recuperado el 27 de mayo de 2024, de https://archive.org/details/voyagebotaniqued00bois.

(Fig. 41) Charles Edmond Boissier (1810-1885): *Genista Haenseleri* (1839-1845).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837* (Tome I). París. Recuperado el 27 de mayo de 2024, en https://archive.org/details/voyagebotaniqued00bois.

(Fig. 42) Charles Edmond Boissier(1810-1885): *Ononis Speciosa* (1839-1845).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837.* (Tome I). París: Gide et Cie. Recuperado el 27 de mayo de 2024, en https://archive.org/details/voyagebotaniqued00bois.

(Fig. 43) Charles Edmond Boissier (1810-1885): *Crataegus Granatensis* (1839-1845).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837.* (Tome I). París: Gide et Cie. Recuperado el 28 de mayo de 2024, en https://archive.org/details/voyagebotaniqued00bois.

(Fig. 44) Charles Edmond Boissier (1810-1885): *Convolvulus Mauritanicus* (1839-1845).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837.* (Tome I). París: Gide et Cie. Recuperado el 28 de mayo de 2024, en https://archive.org/details/voyagebotaniqued00bois.

(Fig. 45) Charles Edmond Boissier (1810-1885): *Anchusa Calcarea* (1839-1845).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.

Fuente: *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837.* (Tome I).. París: Gide et Cie. Recuperado el 5 de diciembre de 2024, en https://archive.org/details/voyagebotaniqued00bois.

(Fig. 46) Charles Edmond Boissier (1810-1885): *Iris Filifolia* (1839-1845).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Voyage botanique dans le Midi de l'Espagne pendant l'année 1837.* (Tome I). París: Gide et Cie. Recuperado el 5 de diciembre de 2024, en https://archive.org/details/voyagebotaniqued00bois.

(Fig. 47) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Vista de Güéjar Sierra o Ansicht von Canton de Montesas bei Guejar (von der Nordseite der Hochgebirgskette)* (1882).
Técnica: Ilustración paisajística, Litografía.
Fuente: *Aus den Hochgebirgen von Granada: Naturschilderungen, Erlebnisse und Erinnerungen, nebst granadinischen Volkssagen und Märchen.* Leipzig: Wilhelm Engelmann. Recuperado el 29 de diciembre de 2023, en https://archive.org/details/ausdenhochgebirg00will.

(Fig. 48) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Vista del Collado de las Montesas en Güéjar o Ansicht von Guejar de la Sierra (vom südlichen Fusse des Cano Calat)* (1882).
Técnica: Ilustración paisajística, Litografía.
Fuente: *Aus den Hochgebirgen von Granada: Naturschilderungen, Erlebnisse und Erinnerungen, nebst granadinischen Volkssagen und Märchen.* Leipzig: Wilhelm Engelmann. Recuperado el 29 de diciembre de 2023, de https://archive.org/details/ausdenhochgebirg00will.

(Fig. 49) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Cistus albidus L.* (1856).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Icones et descriptiones plantarum novarum criticarum et rariorum Europae Austro-Occidentalis, vol. 2*. Leipzig: Wilhelm Engelmann. Recuperado el 29 de diciembre de 2023, de https://archive.org/details/iconesetdescript02will.

(Fig. 50) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Cistus hirsutus Lamk* (1856).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Icones et descriptiones plantarum novarum criticarum et rariorum Europae Austro-Occidentalis praecipue Hispaniae* (Vol. 2). Leipzig: Wilhelm Engelmann. Recuperado el 29 de diciembre de 2023, de https://archive.org/details/iconesetdescript02will.

(Fig. 51) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Halimium eriocephalum Willk* (1856).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Icones et descriptiones plantarum novarum criticarum et rariorum Europae Austro-Occidentalis praecipue Hispaniae* (Vol. 2). Leipzig: Wilhelm Engelmann. Recuperado el 29 de diciembre de 2023, de https://archive.org/details/iconesetdescript02will.

(Fig. 52) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Narcissus juncifolius Lag.* (1886-1892).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Illustrationes Florae Hispaniae Insularumque Balearium* (Tomo II). Leipzig: Wilhelm

Engelmann. Recuperado el 28 de diciembre de 2023, de https://bibdigital.rjb.csic.es/viewer/9782/

(Fig. 53) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Allium pardoi Losc.* (1886-1892).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Illustrationes Florae Hispaniae Insularumque Balearium* (Tomo II). Leipzig: Wilhelm Engelmann. Recuperado el 28 de diciembre de 2023, de https://bibdigital.rjb.csic.es/viewer/9782/

(Fig. 54) Heinrich Moritz Willkomm (1821-1895): *Celsia sinuata Cav.* (1886-1892).
Técnica: Ilustración botánica, Litografía.
Fuente: *Illustrationes Florae Hispaniae Insularumque Balearium* (Tomo II). Leipzig: Wilhelm Engelmann. Recuperado el 28 de diciembre de 2023, de https://bibdigital.rjb.csic.es/viewer/9782/

(Fig. 55) Frank Pfendler d'Ottensheim: *Nice, Andalucía, La Sierra Nevada y los Pirineos* (1848).
Técnica: Litografía.
Fuente: Sevilla, [s.n.] (Imp. de D. Carlos Santigosa). (s. f.). Biblioteca Digital Hispánica. Recuperado el 29 de diciembre de 2023, de https://www.bne.es/es/Colecciones/BibliotecaDigitalHispanica

(Fig. 56) Johann Friedrich Ludwig Hausmann (1782-1859): *Südliche Ansicht der Sierra Nevada* (1842).
Técnica: Ilustración paisajística. Litografía.
Fuente: Hausmann, J. F. L. (s. f.). *Ueber das Gebirgssystem der Sierra Nevada und das Gebirge von Jaen im südlichen Spanien*. Imagen 60 de 62. Biblioteca Digital de la Universidad de Múnich (MDZ). Recuperado el 20 de enero de 2024, de https://www.digitale-sammlungen.de/

(Fig. 57) Luis de Rute (1844-1889): *Sierra Nevada y sus alrededores* (1889)
Técnica: Cartografía. Escala 1: 675.000. 17 x 14 cm.
Fuente: Publicado en *La Sierra Nevada/Luis de Rute. -Paris: Imprimiere Charaire et fils*, 1889. Col. Particular.

(Fig. 58) Carl Voigt (1817-1895): *Neueste Karte der Sierra Nevada* (1889).
Técnica: Dibujo a plumilla en tinta negra sobre papel.
Medidas: 16 × 20 cm.
Fuente: Dedicado a Cienfuegos. Col. Particular.

(Fig. 59) Anónimo: *Enlace geodésico entre los continentes europeo y africano* (1880).
Técnica: Ilustración. Impreso en negro y coloreado a mano.
Medidas: 24 × 31 cm.
Fuente: *La Ilustración Española y Americana*, año XXIV, nº IX, 8 de marzo de 1880. Col. Particular.

(Fig. 60) P. Peñas (dibujado): *Station de Mulhacen (Sierra Nevada - Espagne)* (1886).
Técnica: Ilustración geodésica, grabado en el taller francés de *Teyffonnières Sculp*.

Fuente: *Jonction géodésique et astronomique de l'Algérie avec l'Espagne*, París: Imprimerie Nationale, 1886. Col. Particular.

(Fig. 61) J. B. Bide y F. Prudent: *Sierra Nevada. Vue prise au pied sud du Peñon de San Francisco* (1892).
Técnica: Ilustración geográfica, dibujo a plumilla.
Fuente: *Excursion à la Sierra Nevada et ascension du Picacho de la Veleta*, vol. XIX, París, pp. 299–321.

(Fig. 62) Franz Schrader y F. Prudent: *Picacho et partie supérieure du Corral de la Veleta vue prise du bord occidental du Corral* (1892).
Técnica: Ilustración geográfica, dibujo a plumilla.
Fuente: *Excursion à la Sierra Nevada et ascension du Picacho de la Veleta*, vol. XIX, París, pp. 299–321.

(Fig. 63) J. B. Bide y F. Prudent: *Le refuge de D. Indalecio Sabatell* (1892).
Técnica: Ilustración geográfica, dibujado a plumilla.
Fuente: *Excursion à la Sierra Nevada et ascension du Picacho de la Veleta*, vol. XIX, París, pp. 299–321.

(Fig. 64) J. B. Bide y F. Prudent: *Sierra Nevada: croquis à l'échelle du 250.000e.* (1892).
Técnica: Croquis cartográfico, 1:250.000.
Fuente: *Excursion à la Sierra Nevada et ascension du Picacho de la Veleta*, vol. XIX, París, pp. 299–321.

(Fig. 65) J. B. Bide y F. Prudent: *Croquis de Sierra Nevada. Les grands sommets de la Sierra* Nevada (1893).
Técnica: Croquis cartográfico, dibujado a plumilla.
Fuente: *Les grands sommets de la Sierra Nevada*, *Annuaire du Club Alpin Français*, vol. XX, París, pp. 276–305.

(Fig. 66) J. B. Bide, L. Rubey y F. Prudent: *Vue du Muleyhacén et de l'Alcazaba, prise de la Veleta* (1893).
Técnica: Ilustración geográfica, dibujado a plumilla.
Fuente: *Les grands sommets de la Sierra Nevada*, *Annuaire du Club Alpin Français*, vol. XX, París, pp. 276–305.

(Fig. 67) J.B. Bide y F. Prudent: *Sommet du Muleyhacén* (1893).
Técnica: Ilustración geográfica, dibujado a plumilla.
Fuente: *Les grands sommets de la Sierra Nevada*, *Annuaire du Club Alpin Français*, vol. XX, París, pp. 276–305.

(Fig. 68) J. B. Bide, A. Esquivel y F. Prudent: *Les grands sommets de la Sierra Nevada* (1893).
Técnica: Croquis e ilustración geográfica, dibujado a plumilla.
Fuente: *Les grands sommets de la Sierra Nevada*, *Annuaire du Club Alpin Français*, vol. XX, París, pp. 276–305.

(Fig. 69) Juan Carandell Pericay (1916): *Mapa de los glaciares cuaternarios de la Sierra Nevada* (1916)
Técnica: Cartografía. 1: 80.000, 20 x 26 cm.
Fuente: En Hugo Obermaier, *Los glaciares cuaternarios de Sierra Nevada*, Madrid, 1916. *Trabajos del Museo Español de Ciencias Naturales*. Biblioteca Universidad de Granada.

(Fig. 70) Juan Carandell Pericay (1893-1937): *Panorámica de Sierra Nevada, desde la Sierra de Cabra* (1921).
Técnica: Croquis panorámico. Reproducción impresa de una acuarela original del autor.
Medidas: 19 × 28 cm.
Fuente: Incluido en: *La morfología de Sierra Nevada: ensayo de su interpretación tectónica / Juan Carabndell*. – Madrid: Imprenta Clásica Española, 1921. Biblioteca Universidad de Granada.

(Fig. 71) Juan Carandell Pericay (1893-1937): *Panorama de la Sierra Nevada desde el S (Alpujarras): depresión del Poqueira* (1921).
Técnica: Croquis panorámico. Reproducción impresa de dibujo original del autor.
Medidas: 10 × 15 cm.
Fuente: Incluido en: *La morfología de Sierra Nevada: ensayo de su interpretación tectónica / Juan Carabndell*. – Madrid: Imprenta Clásica Española, 1921. Biblioteca Universidad de Granada.

(Fig. 72) Juan Carandell Pericay (1893-1937): *Panorama total de la Sierra Nevada* (1921).
Técnica: Croquis panorámico. Reproducción impresa de dibujo original del autor.
Medidas: 10 × 15 cm.
Fuente: Incluido en: *La morfología de Sierra Nevada: ensayo de su interpretación tectónica / Juan Carabndell*. – Madrid: Imprenta Clásica Española, 1921. Biblioteca Universidad de Granada.

(Fig. 73) T. H. S. Bucknall Estcourt (1801-1876): *The Sierra Nevada from the Alhambra* (1827).
Técnica: T.H.S. Bucknall Estcourt (dib.) W. Westall (grab.).
Fuente: T.H.S. Estcourt, *Alhambra*, 1827, London, 1832. Col. Particular. Catálogo exposición *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024.

(Fig. 74) Richard Ford (1796-1796): *Camino entre Jaén y Granada (Puerto de Arenas)* (1830-1833).
Técnica: Acuarela y gouaghe sobre papel.
Medidas: 158 × 240 mm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 75) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Paisaje desde el «Suspiro del Moro»* (1831).
Técnica: Lápiz sobre papel.
Medidas: 265 × 675 mm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 76) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Vista de la Alhambra desde el Albaicín* (1830-1833).
Técnica: Lápiz sobre papel.
Medidas: 38 × 10,4 cm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 77) Richard Ford (1796-1796): *Granada. La Alhambra desde la Torre de San Cristóbal* (1830-1833).
Técnica: Lápiz y aguada sobre papel.
Medidas: 33 × 54 cm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 78) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Vista de la Alhambra desde San Nicolás* (1830-1833).
Técnica: Lápiz y aguada sobre papel.
Medidas: 33 × 54 cm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 79) Richard Ford (1796-1796): *Granada. El río Darro ("Xenil" [sic]) y el antiguo castillo de Babataubin* (1830-1833).
Técnica: Lápiz sobre papel.
Medidas: 18,7 × 42 cm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 80) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Viajeros en Sierra Nevada* (1831).
Técnica: Lápiz sobre papel.
Medidas: 28,5 × 44 cm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 81) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Sierra Nevada (apunte I)* (1831)
Técnica: Lápiz sobre papel.
Medidas: sin determinar.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 82) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Sierra Nevada (apunte II)* (1831)
Técnica: Lápiz sobre papel.
Medidas: sin determinar.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 83) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Vista de Sierra Nevada ("desde el Peñón de San Francisco")* (1831).
Técnica: Lápiz sobre papel.

Medidas: 28,4 x 44 cm
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 84) Richard Ford (1796-1796): *Granada. Vista de Sierra Nevada con el Pico del Veleta ("Peñón de S. Francisco")* (1831).
Técnica: Lápiz sobre papel.
Medidas: 28,3 x 44,2 cm.
Fuente: Catálogo exposición *Richard Ford. Viajes por España (1830–1833)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Fundación Mapfre, Madrid, 2014–2015.

(Fig. 85) David Roberts (1796-1864): *The Alhambra from the Albaycin* (1835).
Técnica: Grabado sobre acero (dibujo de David Roberts, grabado por E. Goodman).
Fuente: Thomas Roscoe (1791–1871). *Tourist in Spain: Granada*. Recuperado de Internet Archive el 15 de marzo de 2023, de https://archive.org/details/touristinspaingr00rosc/page/n7/mode/2up.

(Fig. 86) David Roberts (1796-1864): *Granada from the Banks of the Xenil* (1835).
Técnica: Grabado sobre acero (dibujo de David Roberts, grabado por James B. Allen).
Fuente: Thomas Roscoe (1791–1871). *Tourist in Spain: Granada*. Recuperado de Internet Archive el 12 de julio de 2023, de [https://archive.org/details/touristinspaingr00rosc/page/n7/mode/2up](https://archive.org/details/tour

(Fig. 87) David Roberts (1796-1864): *Palace of the Genéralife* (1835).
Técnica: Grabado sobre acero (dibujo de David Roberts, grabado por J.H. Kernot).
Fuente: Thomas Roscoe (1791–1871). *Tourist in Spain: Granada*. Recuperado de Internet Archive el 15 de mayo de 2024, de https://archive.org/details/touristinspaingr00rosc/page/n7/mode/2up.

(Fig. 88) David Roberts (1796-1864): *Descent into the Plain of Granada* (1835).
Técnica: Grabado sobre acero (dibujo de David Roberts, grabado por J.C. Armytage).
Fuente: Thomas Roscoe (1791–1871). *Tourist in Spain: Granada*. Recuperado de Internet Archive el 12 de junio de 2024, de https://archive.org/details/touristinspaingr00rosc/page/n7/mode/2up.

(Fig. 89) John Frederick Lewis (1804-1876): *The Alhambra from the Albaycin* (1835).
Técnica: Litografía (J. F. Lewis, J. D. Harding).
Fuente: Lewis, J. F. (1835). *Lewis's sketches and drawings of Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833–4*. Londres. Recuperado el 15 de junio de 2024, de https://www.grupo.do.

(Fig. 90) John Frederick Lewis (1804–1876): *Sierra Nevada and part of the Alhambra from adarves* (1835).
Técnica: Litografía (J. F. Lewis).
Fuente: Lewis, J. F. (1835). *Lewis's sketches and drawings of Alhambra made during a residence in Granada in the years 1833–4*. Londres. Recuperado el 15 de junio de 2024, de https://www.grupo.do.

(Fig. 91) John Frederick Lewis (1804–1876): *Distant View of the Sierra Nevada* (1836).
Técnica: Litografía (dibujo y litografía de J.F. Lewis).
Fuente: Lewis, J. F. (1836). *Sketches of Spain and Spanish Character*. Londres: [s.n.]. Recuperado el 18 de junio de 2024, de https://fev-sv-gf-00032.pdf.

(Fig. 92) George Vivian (1798-1873*): Granada. Carmen of the Martyrs and the Sierra Nevada*.
Técnica: Litografía IV (G. Vivian (dib.), L. Haghe).
Fuente: Lewis, J. F. (1838). *Spanish Scenery*. Londres: P. y D. Colnaghi. Recuperado el 18 de junio de 2024, de https://archive.org/details/spanishscenery.

(Fig. 93) George Vivian (1798-1873): *Granada, Carrera del Darro* (1838).
Técnica: Litografía XXVI (G. Vivian (dib.), L. Haghe).
Fuente: *S* Vivian, G. (1838). *Spanish Scenery*. Londres: P. y D. Colnaghi. Recuperado el 18 de junio de 2024, de https://archive.org/details/spanishscenery.

(Fig. 94) George Vivian (1798-1873): *Part of the Alhambra, from the Tocador de la Reyna* (1838).
Técnica: Litografía XXVIII (G. Vivian (dib.), L. Haghe).
Fuente: Vivian, G. (1838). *Spanish Scenery.* Londres: P. y D. Colnaghi. Recuperado el 18 de junio de 2024, de https://archive.org/details/spanishscenery.

(Fig. 95) George Vivian (1798-1873): *View from San Cristóbal* (1839).
Técnica: Litografía XXXII (dibujo sobre piedra de L. Haghe, T. S. Boys y P. Gauci).
Fuente: Vivian, G. (1839). *Scenery of Portugal and Spain*. Londres: P. y D. Colnaghi and Co. Recuperado el 18 de junio de 2024, de https://archive.org/details/sceneryofportuga.

(Fig. 96) Louisa Tenison(1819/27-1882): *Vista panorámica de la Alhambra con la Sierra Nevada como telón de fondo* (1853).
Técnica: Litografía, Louisa Tenison - Egron Lundgren (dib.).
Fuente: Tenison, L. (1853). *Castile and Andalucía*. Londres: R. Bentley. Recuperado el 18 de junio de 2024, de grupo.do.

(Fig. 97) Louisa Tenison(1819/27-1882): *Noche en el Picacho* (1853).
Técnica: Litografía, Louisa Tenison - Egron Lundgren (dib.).
Fuente: Tenison, L. (1853). *Castile and Andalucía*. Londres: R. Bentley. Recuperado el 22 de junio de 2024, de https://grupo.do.

(Fig. 98) Louisa Tenison(1819/27-1882): *Lanjarón* (1853).
Técnica: Litografía, Louisa Tenison - Egron Lundgren (dib.).
Fuente: Tenison, L. (1853). *Castile and Andalucía*. Londres: R. Bentley. Recuperado el 15 de julio de 2024, de https://grupo.do.

(Fig. 99) J. Uwins (con el asesoramiento de Louisa Tenison): *Royal Panorama, Leicester Square* (1853).
Técnica: Litografía, Louisa Tenison - J. Uwins (dib.).
Fuente: Burford, R. (1853). *A Description of a View of Granada and the Alhambra: Now Exhibiting at the Panorama, Leicester Square; Painted by the Proprietor, Mr. Robert Burford;*

Assisted by H.C. Selous; From Drawings Taken by J. Uwins; Kindly Assisted by Lady Louisa Tenison. Recuperado el 16 de julio de 2024, de https://archive.org.

(Fig. 100) Philibert Joseph Girault de Prangey (1804-1893): *Vista de Granada y de Sierra Nevada* (1836).
Técnica: Litografía II realizada por Tirpenne, a partir de un dibujo original de Girault de Prangey.
Fuente: Girault de Prangey, J. (1833). *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade : dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Recuperado el 16 de julio de 2024, de https://archive.org.

(Fig. 101) Philibert Joseph Girault de Prangey (1804-1893): *Los Hornajos, Camino del pico Veleta* (1836).
Técnica: Litografía XIII realizada por Sabatier, con figuras añadidas por Bayot.
Fuente: Girault de Prangey, J. (1832–1833). *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade : dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. Recuperado el 18 de julio de 2024, de https://archive.org.

(Fig. 102) Nicolas Chapuy (1790-1858): *Vista de Granada desde el Albaicín* (c. 1840).
Técnica: Litografía realizada por Cuvillier, con figuras añadidas por Bayot. Chapuy (dib.) entre 1832 y 1833.
Fuente: *L´Espagne*, *Andalousie*, Paris, Bulla, 1844. Biblioteca Andalucía, Granada.

(Fig. 103) Adolphe Rouargue (1810-1870) y Émile Rouargue (1795-1865): *Grande Place à Grenade* (1852).
Técnica: Litografía.
Fuente: Museo Casa de los Tiros, Granada.

(Fig. 104) Gustave Doré (1832-1883): *Torres Bermejas et le Généralife (*1874).
Técnica: Xilografía, Gustave Doré (dib.) (1861-1862).
Fuente: Davillier, J. C. (1874). *L'Espagne*. Recuperado el 18 de julio de 2024, de https://archive.org.

(Fig. 105) Gustave Doré (1832-1883): Les Bords du Darro (1874).
Técnica: Xilografía, Gustave Doré (dib.) (1861-1862).
Fuente: Davillier, J. C. (1874). *L'Espagne*. Recuperado el 19 de julio de 2024, de https://archive.org/details/lespagne00davi.

(Fig. 106) Gustave Doré (1832-1883): *Le Panderón, dans la Sierra Nevada* (1874).
Técnica: Xilografía, Gustave Doré (dib.) (1861-1862).
Fuente: Davillier, J. C. (1874). *L'Espagne*. Recuperado el 15 de septiembre de 2024, de https://archive.org/details/lespagne00davi

(Fig. 107) Gustave Doré (1832-1883): *Le Barranco de Poqueira, dans les Alpujarras (*1874).
Técnica: Xilografía, Gustave Doré (dib.) (1861-1862).
Fuente: Davillier, J. C. (1874). *L'Espagne*. Recuperado el 10 de octubre de 2024, de https://archive.org/details/lespagne00davi

(Fig. 108) Alfred Guesdon (1808–1876): *Granada y Sierra Nevada. Vista desde encima del Generalife* (1853).
Técnica: Litografía, impreso a color, cartulina, 284x438 mm en hoja 344x494 mm.
Fuente: *L'Espagne à vol d'oiseau*, 1853. Recuperado el 10 de octubre de 2024, de https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/472

(Fig. 109) Edward Theodore Compton (1849–1921): *Near Cabo Sagratifi: Sierra Nevada in distance (*1890).
Técnica: Ilustración.
Fuente: *The Picturesque Mediterranean: Its Cities, Shores, and Islands*. (1890). Con ilustraciones de J. MacWhirter, J. Fulleylove, J. O'Connor, W. Simpson, W.H.J. Boot, C. Wyllie, E.T. Compton, y otros. Recuperado el 28 de diciembre de 2024, de https://archive.org/details/picturesquemediterranean.

(Fig. 110) David Roberts (1796-1864): *Vista panorámica de la Alhambra y el Generalife, con la Sierra Nevada al fondo* (c.1835).
Técnica: Acuarela y gouache sobre papel coloreado.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 111) David Roberts (1796-1864): *Fortaleza de la Alhambra en Granada* (1838).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 243,8 × 220,9 cm.
Fuente: Fundación CajaGranada.

(Fig. 112) David Roberts (1796-1864): *The Fortress of the Alhambra, Granada* (1836).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 46,3 × 112,8 cm.
Fuente: Fogg Art Museum, Universidad de Harvard.

(Fig. 113) Eduard Gerhardt (1813-1888): *Das Generalife bei Granada (El Generalife)* (1862).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 67,5 × 94,2 cm.
Fuente: Schack-Galerie, Múnich, 1862.

(Fig. 114) Franz-Seraph von Lenbach (1836-1904): *Die Alhambra in Granada (La Alhambra)* (1868).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 72,1 × 91,5 cm.
Fuente: Schack-Galerie, Múnich.

(Fig. 115) Friedrich Eibner (1825-1877): *Vista desde el templo de San Nicolás* (c. 1850).
Fuente: *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*. Moreno-Torres Herrera, C. (2016). Colección particular.

(Fig. 116) Heinrich Louis Theodor Gurlitt (1812-1897): *The Alhambra, Sierra Nevada province, Granada* (1868).
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 86,4 × 137,2 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 117) Edmund Wodick (1816-1886): *Granada* (1886).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 140 × 200 cm.
Fuente: Kulturhistorisches Museum, Magdeburg.

(Fig. 118) Ernst Karl Eugen Koerner (1846-1927): *Adarves, die Gärten der Alhambra mit Blick von Granada auf die Sierra Nevada* (1883-1901).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 119) Félix Possart (1837-1928): *Tower of Justice, Alhambra, Spain* (c. 1880).
Fuente: *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*. Moreno-Torres Herrera, C. (2016). Colección particular.

(Fig. 120) Hippolyte Victor Valentin Sebron (1801-1879): *Vista de Granada desde el Albaicín* (c. 1847).
Fuente: *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*. Moreno-Torres Herrera, C. (2016). Colección particular.

(Fig. 121) Samuel Colman (1832-1920): *Colina de la Alhambra* (1865).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 120,7 × 184,2 cm.
Fuente: The Met, Nueva York.

(Fig. 122) John Ferguson Weir (1841–1926): The Alhambra, Granada, Spain (1901).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 92,1 × 118,1 cm.
Fuente: The Met, Nueva York.

(Fig. 123) Eugène Delacroix (1798–1863): *La costa de España en Salobreña* (1832).
Fuente: *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*. Moreno-Torres Herrera, C. (2016). Colección particular.

(Fig. 124) Alfred Dehodencq (1822-1882): *El último adiós del rey Boabdil a Granada* (1869).
Fuente: *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*. Moreno-Torres Herrera, C. (2016). Colección particular.

(Fig. 125) Jean-Joseph-Benjamin Constant (1845-1902): *El tigre del sultán* (c.1882).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 205, 1 x 123,8 cm.
Fuente: The Met, Nueva York.

(Fig. 126) François Léopold Flameng (1856-1923): *Patio de la Alhambra* (1875–1899).
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 80,6 x 109,9 cm
Fuente: Museo de Bellas Artes, Canadá.

(Fig. 127) Sir George Bulteel Fisher (1764-1834): *Sierra Nevada* (1811).
Técnica: Acuarela.
Medidas: 24,5 × 25 cm.
Fuente: *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*. Moreno-Torres Herrera, C. (2016). Colección particular.

(Fig. 128) Gustav Friedrich Papperitz (1813-1861): *Dos alzadas de Sierra Nevada* (1851).
Técnica: Dibujo a lápiz sobre papel.
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 129) Heinrich von Reder (1824-1909): *Paisaje español con montaña nevada.*
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 28 × 42,5 cm.
Fuente: Städtische Galerie, Wurzburgo.

(Fig. 130) Heinrich von Reder (1824-1909): *Landscape.*
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 24,5 × 32,5 cm.
Fuente: Reder, H. von. (n.d.). *Auction prices and artworks by Heinrich von Reder*. Recuperado el 28 de diciembre de 2024, de https://www.invaluable.com/artist/reder-heinrich-von-1cxradw1fk/sold-at-auction-prices/.

(Fig. 131) Príncipe Francisco de Orleans, Príncipe de Joinville: Grenade y Sierra Nevada (ca. 1844-48)
Técnica: Acuarela sobre papel.
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 132) Fritz Bamberger (1814-1873): *Ansicht der Sierra Nevada* (1868).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 38,3 × 64,5 cm.
Fuente: München, Neue Pinakothek.

(Fig. 133) Fritz Bamberger (1814-1873): *Abendglühen in der Sierra Nevada* (Atardecer en Sierra Nevada) (1863).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 76,2 × 57,6 cm.
Fuente: München, Neue Pinakothek.

(Fig. 134) Fritz Bamberger (1814-1873): *Blick auf die Sierra Nevada* (1870).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 37 × 68 cm.
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 135) Fritz Bamberger (1814–1873): *Spanish Landscape with a View of the Alhambra* (c. 1870).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 45 × 73,5 cm.
Fuente: Bamberger, F. (n.d.). *Spanish Landscape with a View of the Alhambra*. Recuperado el 28 de diciembre de 2024, de https://www.artnet.com/.

(Fig. 136) Marius Engalière (1824-1857): *Vista de Granada desde el camino de Málaga* (1853).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Museo de Bellas Artes de Marsella.

(Fig. 137) Richard Ansdell (1815–1885): *La Vega de Granada Volviendo de los Pastos* (1875).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 107 x 153cm.
Fuente: Col. Particular.

(Fig. 138) Henry Stainer (1844–1920): *Vista de Sierra Nevada desde la Vega* (1875).
Fuente: Catálogo *El romántico errante. Pintores europeos en el sur* (2007). Galeria Ceferino Navarro. Colección particular.

(Fig. 139) Carl Goebel (1824–1899): Entrando en el mercado (c. 1864).
Fuente: *Palabras pintadas, escenas descritas. Granada vista por los artistas extranjeros*. Moreno-Torres Herrera, C. (2016). Colección particular.

(Fig. 140) John Singer Sargent (1856–1925): *Sierra Nevada* (1912).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 55,88 × 64,77 cm.
Fuente: National Museum of Wales. (n.d.). *Sierra Nevada*. Recuperado el 28 de diciembre de 2024, de https://museum.wales/collections/.

(Fig. 141) Henry Charles Brewer (1866–1943): *Vista de Granada desde la Vega* (1908).
Técnica: Acuarela sobre papel.
Medidas: 35,8 × 51,7 cm.
Fuente: Catálogo *El romántico errante. Pintores europeos en el sur* (2007). Galeria Ceferino Navarro. Colección particular.

(Fig. 142) Muirhead Bone (1876-1953): *Spring Storm in the Sierra Nevada* (1936).
Fuente: En Muirhead and Gertrude Bone, *Old Spain*. London: NacMilan and Co. Ltd. 1936. Biblioteca de Andalucía. Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 143) Francis Wallis-Markland (1860-1924?): *Springtime: Andalucía, Spain* (c. 1908).
Técnica: Acuarela y témpera sobre papel gris.
Medidas: 37,7 × 52,3 cm.
Fuente: Catálogo *Luces de Sulayr, cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*, 2009-2010. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2009). Colección particular.

(Fig. 144) Francis Wallis-Markland (¿1860-1924?): *First Snow, Sierra Nevada, Granada* (1907).
Técnica: Pastel sobre papel marrón.
Medidas: 26,2 × 31,8 cm.
Fuente: Catálogo *Luces de Sulayr, cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*, 2009-2010. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2009). Colección particular.

(Fig. 145) Paul Sollmann (1886-1950): *Paisaje de Sierra Nevada* (c. 1915).
Técnica: Acuarela sobre papel.
Fuente: Catálogo *Luces de Sulayr, cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*, 2009-2010. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2009). Colección particular.

(Fig. 146) Paul Sollmann (1886–1950): Sierra Nevada (c. 1915).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 147) George Owen Wynne Apperley (1884-1960): *Sierra Nevada* (1960).
Técnica: Acuarela sobre papel.
Fuente: Catálogo *Luces de Sulayr, cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*, 2009-2010. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2009). Colección particular.

(Fig. 148) Francisco Javier Parcerisa: *Chaparrales de Diezma (Camino de Guadix á Granada*) (c. 1850).
Técnica: Litografía coloreada a mano.
Fuente: *Recuerdos y Bellezas de España, Reino de Granada.* Archivo y Biblioteca de la Cas de los Tiros, Granada.

(Fig. 149) Francisco Javier Parcerisa: *Casas Naturales abiertas en las Terreras* (c. 1850).
Técnica: Litografía coloreada a mano.
Fuente: *Recuerdos y Bellezas de España, Reino de Granada.* Archivo y Biblioteca de la Cas de los Tiros, Granada.

(Fig. 150) Martín Rico y Ortega (1833–1908): *Un país, cercanías de Azañón* (1859).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 82 x 160,5 cm.
Fuente: Museo del Prado. Madrid.

(Fig. 151) Martín Rico y Ortega (1833–1908): *Monumentos celtas en la provincia de Granada* (1857).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 44 × 67 cm.
Fuente: Museo de la Memoria, CajaGranada.

(Fig. 152) Mariano Fortuny (1838–1874): *Paisaje de Granada* (1871)
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 80 × 45 cm.
Fuente: MNAC, Barcelona.

(Fig. 153) Mariano Fortuny (1838–1874): *Calle de Granada* (1870-1872).
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 9 × 12 cm.
Fuente: Fundazione Musei Civici di Venezia, Museo Fortuny.

(Fig. 154) Francisco Pradilla y Ortiz (1848–1921): *La rendición de Granada* (1882).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 330 x 550 cm.
Fuente: Palacio del Senado, Madrid.

(Fig. 155) Francisco Pradilla y Ortiz (1848–1921): *El suspiro del moro* (1892).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 55 x 101 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 156) Rafael Romero Barros (1838–1895): *El Genil por Granada* (1888).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 20 × 30 cm.
Fuente: Museo de Bellas Artes de Córdoba.

(Fig. 157) Pedro Ribera y Dutaste (1857–1949): *Sierra Nevada*.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Anticuario Ruiz Linares, Granada. Col. Particular.

(Fig. 158) Aureliano de Beruete (1845–1912): *La Alhambra, Granada* (1895).
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 14,8 × 27,5 cm.
Fuente: Museo Sorolla, Madrid.

(Fig. 159) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Vista de la Alhambra* (1914).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 125 × 83 cm.
Fuente: Museo de Málaga.

(Fig. 160) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Vista de Granada y Sierra Nevada* (c. 1915).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 50 × 67 cm.
Fuente: Museo del Prado, Madrid.

(Fig. 161) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Vista de Granada y Sierra Nevada* (1915).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Museo de Valencia, Círculo de Bellas Artes, Valencia.

(Fig. 162) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Vista de Granada y Sierra Nevada* (c. 1915).
Técnica: Óleo sobre tabla.

Medidas: 19,5 × 22,5 cm.
Fecha: Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

(Fig. 163) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Una umbría en Sierra Nevada* (1892).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 197 × 135 cm.
Fuente: Museo del Prado, Madrid.

(Fig. 164) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Sierra Nevada* (1920).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 83 × 125 cm.
Fuente: Museo de Bellas Artes, Granada.

(Fig. 165) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Drama en Sierra Nevada* (1921).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 196,5 × 118,5 cm.
Fuente: Museo de Bellas Artes, Granada.

(Fig. 166) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Drama en Sierra Nevada* (1916).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Museo de Bellas Artes, Málaga.

(Fig. 167) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Paisaje con buitres negros, un ciervo y lobos muertos* (1904).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 100 × 68,5 cm.
Fuente: Universidad Complutense, Madrid.

(Fig. 168) Antonio Muñoz Degrain (1840–1924): *Paisaje de Sierra Nevada* (1900).
Técnica: Óleo sobre lino.
Medidas: 69 × 99 cm.
Fuente: Colección particular

(Fig. 169) Darío de Regoyos (1857–1913): *La Sierra Nevada I* (1905).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 38 × 49,4 cm.
Fuente: Museo de la Abadía de Montserrat.

(Fig. 170) Darío de Regoyos (1857–1913): *La Sierra Nevada, El puente de las Angustias* (1905).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 32 × 40 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 171) Darío de Regoyos (1857–1913): *Plaza granadina* o *Castillo de Bibataubín* (1905).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 61 × 50 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 172) Darío de Regoyos (1857–1913): *Sierra Nevada, crepúsculo* (1911).
Técnica: Óleo sobre cartón.
Medidas: 24 × 40 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 173) Darío de Regoyos (1857–1913): *Luz naranja (calle granadina)* (1911).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 65 × 55 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 174) Darío de Regoyos (1857–1913): *Derribos en Granada* (1911).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 90 × 120 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 175) Darío de Regoyos (1857–1913): *Sierra del Mulhacén, El sol pálido* (1911).
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 26,6 × 35 cm.
Fuente: Museo de Bellas Artes, Bilbao.

(Fig. 176) Darío de Regoyos (1857–1913): *Vista de Sierra Nevada* (1911).
Técnica: Óleo sobre cartón.
Medidas: 22,5 × 41 cm.
Fuente: Colección particular.

Fig. 177) Darío de Regoyos (1857–1913): *Paisaje Andaluz* (1911)
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 32 x 40,5 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 178) Darío de Regoyos (1857–1913): *Camino de los Neveros* (1911)
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 90 × 120 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 179) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): *Sierra Nevada* (1909).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 83 × 106 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 180) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 81,5 × 106,5 cm.
Fuente: Museo Sorolla, Madrid.

(Fig. 181) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): *Granada* (1909).
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 82 × 106 cm.
Fuente: Museo Sorolla, Madrid.

(Fig. 182) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): *Torre de la Cautiva, Alhambra, Granada* (1909).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 82 × 106,5 cm.
Fuente: Museo Sorolla, Madrid.

(Fig. 183) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): *Sierra Nevada desde el cementerio, Granada* (1910).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 82 × 106 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 184) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): *Sierra Nevada, Granada* (1910).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 63,2 × 95,5 cm.
Fuente: Museo de Valencia.

(Fig. 185) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): *Sierra Nevada en invierno, Granada* (1910).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 81,5 × 105 cm.
Fuente: Museo Sorolla, Madrid.

(Fig. 186) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): Estudio de Sierra Nevada, Nube amarilla (1910).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 50 x 70 cm.
Fuente: 1910.

(Fig. 187) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): Sierra Nevada, Granada (1910).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 95 × 69 cm.
Fuente: Museo Sorolla, Madrid.

(Fig. 188) Joaquín Sorolla Bastida (1863–1923): Sierra Nevada, Granada (1917).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 65 × 95 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 189) Manuel Gómez-Moreno González (1834–1918*): Vista de La Alhambra y Torres Bermejas* (1885).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 35,5 × 89,5 cm.
Fuente: Museo de la Casa de los Tiros.

(Fig. 190) Manuel Gómez-Moreno González (1834–1918): *La Alhambra de madrugada* (c. 1885).

Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 35 × 120 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 191) Manuel Gómez-Moreno González (1834–1918): *Vista de Torres Bermejas* (c. 1887).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 192) José de Larrocha González (1905–1915): *Granada Nevada*.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 25 × 40 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 193) Salvador Abril y Blasco (1862–1924): Sierra Nevada (1901).
Medidas: No especificado.
Fuente: Paisajistas españoles del Siglo XIX y XX: Salvador Abril Blasco. (n.d.). Recuperado el 20 de diciembre de 2024, de https://pintorescatalanes.blogspot.com/search/label/Salvador%20Abril%20Blasco

(Fig. 194) Isidoro Marín Garés (1863–1926): La Sierra desde el jardín de los Adarves (c. 1900).
Técnica: Acuarela.
Medidas: 41 × 66 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 195) Isidoro Marín Garés (1863–1926): Vista de Granada desde la Vega (1905).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 48 × 80 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 196) Isidoro Marín Garés (1863–1926): *Granada desde la Vega* (c. 1900).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 200 × 90 cm.
Fuente: Archivo y Biblioteca de la Casa de los Tiros, Granada.

(Fig. 197) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867–1942): *Laguillo de la Virgen*.
Técnica: Pastel sobre papel.
Medidas: 50 × 38 cm.
Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 198) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867–1942): *Prados de la Ermita*. 1915.
Técnica: Pastel sobre papel.
Medidas: 55 × 33 cm.
Fuente: Colección particular. Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 199) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867-1942): *Laguna de Sierra Nevada*. 1902.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 40 × 76 cm.
Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 200) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867-1942): *Laguna de las Yeguas* (1915).
Técnica: Pastel sobre papel.
Medidas: 55 × 33 cm.
Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 201) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867–1942): *Laguna de las Yeguas*.
Técnica: Pastel sobre papel.
Medidas: 109 × 87 cm.
Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 202) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867–1942): *Sierra Nevada*.
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 20 × 17 cm.
Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 203) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867–1942): *Sierra Nevada*.
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 20 × 17 cm.
Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 204) José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867–1942): *Pastor de la Sierra*.
Técnica: Pastel sobre papel.
Medidas: 60 × 50 cm.
Fuente: Catálogo *Ruiz de Almodóvar (1867-1942).* Sala de exposiciones de Emasagra, 1992-1993. Colección particular.

(Fig. 205) Eugenio Gómez Mir (1877–1938): *Sierra Nevada desde los Alixares*.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 206) Eugenio Gómez Mir (1877–1938): Vereda de la Estrella (1920).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 207) Eugenio Gómez Mir (1877–1938): *Un pueblo de Granada (Lanjarón)* (1920).
Fuente: Museo de Bellas Artes, Granada.

(Fig. 208) Eugenio Gómez Mir (1877–1938): *Lanjarón* (c. 1920).
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 209) José María Rodríguez-Acosta (1878–1941): *Sierra Nevada* (c. 1900–1903).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 19 × 27,9 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 210) José María Rodríguez-Acosta (1878–1941): *Atardecer en Sierra Nevada* (c. 1901–1903).
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 20,3 × 35 cm.
Fuente: Colección particular.

(Fig. 211) José María Rodríguez-Acosta (1878–1941): *Muros de la Alhambra* (1903).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 121 × 81,1 cm.
Fuente: Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.

(Fig. 212) José María Rodríguez-Acosta (1878–1941): *Tejados de la Alhambra* (1903–1904).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 84,2 × 50 cm.
Fuente: Colección particular, Granada.

(Fig. 213) José María López Mezquita (1883–1954): *El embovedado* (1904).
Técnica: Óleo sobre tela.
Medidas: 50,5 × 71 cm.
Fuente: Colección Thyssen.

(Fig. 214) Aurelia Navarro Moreno (1882–1968): *Paisaje de Sierra Nevada* (c. 1901).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 23 × 31 cm.
Fuente: Colección particular, Granada.

(Fig. 215) Aurelia Navarro Moreno (1882–1968): *Paisaje de Sierra Nevada* (c. 1906).
Técnica: Óleo sobre tabla.
Medidas: 11 × 21 cm.
Fuente: Colección particular, Granada.

(Fig. 216) Aurelia Navarro Moreno (1882–1968): *Granado* (1906).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 95 × 50 cm.
Fuente: Colección particular, Granada.

(Fig. 217) Aurelia Navarro Moreno (1882–1968): *La Merienda* o *Muchacha con gallinas o Joven dando de comer a las gallinas en el Carmen* (1906).
Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 182 × 116 cm.
Fuente: Colección particular, Granada.

(Fig. 218) Ismael González de la Serna (1898–1968): *Ilustración El Picacho Veleta de la revista Granada* (1915).
Fuente: Museo Casa de los Tiros. Granada.

(Fig. 219) Ismael González de la Serna (1898–1968): *Vista de Sierra Nevada* (c. 1930).
Técnica: Óleo sobre cartón.
Fuente: Museo Casa de los Tiros. Granada.

(Fig. 220) Ismael González de la Serna (1898–1968): *La Sierra* (1930).
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Fuente: Catálogo *Montañas al sur, Sierra Nevada en la mirada europea*, 2024. Titos Martínez, M., y Piñar Samos, A. (2024). Colección particular.

(Fig. 221) Richard Long (1945): *COLD STONES. Un paseo de catorce días por Sierra Nevada* (2009).
Fuente: Anotaciones de Arte. (2016). *Richard Long en el CAC Málaga*. Recuperado el 28 de diciembre de 2023, de https://www.anotacionesdearte.com/2016/05/richard-long-en-el-cac-malaga.html.

(Fig. 222) Perejaume (1957): *Molturas* (2003).
Técnica: Papeles intervenidos.
Ubicación: Loma del Tío papeles, Sierra Nevada, 12 de mayo de 2003.
Fuente: Motllura | Arxiu Perejaume. (s.f.). Recuperado el 2 de diciembre de 2024, de https://perejaume.net.

(Fig. 223) Antonio López (1936): *[Sin título de la obra]* (2024).
Fuente: Antonio López pinta el paisaje de la Alhambra en 360 grados. (s. f.). *Ideal*. Recuperado el 27 de octubre de 2024, de https://www.ideal.es/culturas/antonio-lopez-pinta-paisaje-alhambra-20230527.html.

PARTE III: CREACIÓN ARTÍSTICA E INTERPRETACIÓN DEL PAISAJE





Capítulo X

Metodología del trabajo práctico

La experiencia de pintar como práctica estética

Introducción

La práctica artística, concebida como una experiencia de investigación sensorial y reflexiva, se presenta en esta tesis como un medio para analizar la relación entre paisaje, historia y representación contemporánea. Sierra Nevada, como objeto de estudio y creación, se configura no solo como un espacio natural singular, sino también como un laboratorio visual donde convergen tradiciones pictóricas y nuevas aproximaciones metodológicas. Esta investigación busca articular una comprensión renovada del paisaje mediante un enfoque que combina la observación directa, el análisis histórico y la producción pictórica.

El proceso creativo que sustenta esta parte práctica se estructura en diversas etapas que abarcan desde el trabajo *au plein air* hasta el desarrollo en estudio, permitiendo una exploración técnica y conceptual profunda del paisaje. Este enfoque se complementa con el análisis de referentes artísticos históricos, como Joaquín Sorolla, y la elaboración de cartografías pictóricas que integran perspectivas artísticas y científicas.

La producción de este corpus se ha visto enriquecida por su exhibición en espacios expositivos y la publicación de un catálogo que sintetiza las principales aportaciones de la investigación. Además, se incluyen cuatro anexos que desarrollan de manera exhaustiva los aspectos metodológicos, técnicos y reflexivos que sustentan esta práctica artística.

Estructura metodológica

La metodología de las obras pictóricas dedicadas a Sierra Nevada se desarrolla en diversas fases que permiten una comprensión profunda y matizada del territorio. Estas fases, que alternan el trabajo *au plein air* y el trabajo en estudio, están orientadas a establecer un marco integral de observación, análisis y creación que enriquezca la valorización estética y conceptual de este entorno natural. El proceso metodológico se articula en cuatro grandes apartados, cada uno de los cuales corresponde a una forma de trabajo específica, con miradas diferenciadas que se complementan y entrelazan a lo largo de la investigación.

Localización y selección de vistas clave

- Se inicia con la delimitación de puntos de observación en el Espacio Natural de Sierra Nevada, siguiendo criterios estéticos y paisajísticos que reflejan tanto la influencia de otros artistas como los valores geográficos y visuales del entorno.
- Se recurre a la exploración de colecciones de obras de artistas históricos y contemporáneos para seleccionar y, en ciertos casos, reinterpretar vistas que se consideran representativas o significativas.
- La ejecución de un programa sistemático de itinerarios en campo permite registrar el paisaje desde múltiples puntos de vista y establecer una base de datos con documentos

iconográficos y fichas técnicas de cada punto de observación. Estas fichas recogen detalles de la obra, ubicación y características relevantes.
- Monitorización pictórica de puntos fijos para analizar la evolución estacional y atmosférica del paisaje, ofreciendo una visión dinámica y temporal del territorio.

Exploración analítica y recreación pictórica del paisaje

- A partir del estudio de la imagen de Sierra Nevada en diferentes periodos históricos y procedimientos pictóricos, se plantea la recreación del paisaje desde tres perspectivas específicas: la ciudad, la Vega y la montaña. Este enfoque permite una visión global que integra la diversidad espacial y perceptual de Sierra Nevada, enriqueciendo el análisis y la experiencia estética.
- Referencias artísticas del siglo XIX y XX actúan como elementos de inspiración y comparación, permitiendo una reflexión sobre el desarrollo de las técnicas y estilos de representación del paisaje. Este proceso facilita la construcción de un discurso personal que se inscribe en la continuidad histórica de la pintura de paisaje.

Desarrollo práctico *au plein air* y en estudio

- Obras *au plein air*: estas obras se realizan en formatos reducidos, en óleo sobre lienzo o tabla, en sesiones de no más de dos horas, para capturar la luz y la atmósfera del momento. Este enfoque posibilita una práctica ágil y dinámica, que se ajusta a las características efímeras de la luz y el clima de Sierra Nevada.
- Trabajo en estudio: en esta fase, los formatos y los recursos técnicos son más amplios, permitiendo una mayor experimentación y un enfoque reflexivo. Las obras en estudio son generalmente de dimensiones mayores y se ejecutan con técnicas mixtas (óleo, acrílico) en sesiones prolongadas que facilitan el desarrollo de un lenguaje pictórico más complejo.

Selección y análisis de obras representativas

- La metodología incluye una selección amplia de obras representativas por cada perspectiva (ciudad, Vega y montaña). Estas obras reflejan una diversidad de condiciones estacionales (otoño, invierno y primavera para las vistas desde la ciudad y la Vega; verano para la alta montaña), capturando así una imagen cíclica de Sierra Nevada que abarca el ciclo anual.
- Estudio técnico detallado de cada obra: cada obra seleccionada es objeto de un análisis riguroso en cuanto a composición, uso del color, textura, tipos de aplicación y acabados. Este análisis permite comprender los recursos pictóricos empleados y la evolución técnica que caracteriza cada etapa de trabajo en las distintas zonas de Sierra Nevada.

La metodología propuesta se fundamenta en una investigación inductiva que combina la vivencia directa del paisaje con el análisis técnico y la reflexión pictórica. Este enfoque dinámico, basado en la observación y la práctica *au plein air*, permite una retroalimentación constante entre el proceso creativo y la exploración teórica, enriqueciendo la

representación pictórica de Sierra Nevada. A través de este diálogo entre experiencia sensorial y trabajo en estudio, se busca captar la identidad visual y el valor estético del paisaje de forma matizada y profunda.

Fichas técnicas de cada punto de observación

Para el proceso de selección y análisis de las obras creadas en distintos puntos de observación, se implementarán dos tipos de fichas técnicas que permitirán documentar de forma meticulosa las características esenciales de cada pieza y su contexto creativo:

Análisis sintético

Este nivel proporciona una visión general del procedimiento y los recursos empleados, estructurado en los siguientes apartados:

- Ficha: clasificación según el tipo y categoría del trabajo realizado.
- Datos básicos: incluye la ubicación (coordenadas, lugar, municipio), la fecha y la hora de realización.
- Información técnica: especificaciones sobre la técnica, materiales y dimensiones de la obra.
- Vista Cartográfica Google Earth Pro: contextualización geográfica mediante imágenes aéreas del punto de observación.
- Descripción e intencionalidad: resumen del desarrollo y propósito de la obra, destacando el enfoque conceptual detrás de su realización.

Análisis exhaustivo

Este nivel profundiza en cada fase del proceso creativo y pictórico, desglosado en los siguientes apartados:

- Ficha: clasificación detallada según el tipo y categoría de trabajo.
- Datos básicos: ubicación (coordenadas, lugar, municipio), fecha y hora de realización.
- Información técnica: detalles completos sobre los materiales, técnica empleada y dimensiones.
- Vista Cartográfica Google Earth Pro: referencia visual que conecta la obra con su entorno geográfico.
- Descripción e intencionalidad: resumen del desarrollo y propósito de la obra, destacando el enfoque conceptual detrás de su realización.
- Análisis compositivo y color: estudio en profundidad de la composición, incluyendo el encuadre, equilibrio, dinamismo, profundidad, iluminación, claroscuro y la paleta cromática utilizada.
- Recursos pictóricos y proceso técnico: documentación detallada de las etapas del proceso, evaluando el soporte, imprimación, dibujo inicial, aplicación del color y texturas.

- Conclusiones: reflexión final que sintetiza los recursos y técnicas empleados, estableciendo una comparación con otros trabajos del proyecto, explorando influencias artísticas y estilísticas que fundamentan la elección del paisaje.

Justificación del enfoque

Este modelo integral asegura un análisis técnico y estético riguroso, proporcionando una base sólida para contextualizar cada obra dentro del marco de la investigación artística. Además, la combinación de estos dos niveles de análisis permite abarcar tanto una comprensión general como una reflexión detallada de los procesos creativos, contribuyendo al objetivo de capturar y transmitir la identidad visual de los paisajes de Sierra Nevada.

Estudio teórico-práctico sobre un artista relevante: La Sierra Nevada de Joaquín Sorolla (ANEXO I)

El análisis de la obra de Joaquín Sorolla se presenta como un pilar fundamental dentro de la metodología de esta tesis, ya que su aproximación al paisaje redefine los límites entre la tradición y la modernidad, convirtiéndose en un referente indispensable para comprender la evolución del lenguaje pictórico aplicado a la representación de Sierra Nevada. Sorolla, con su capacidad para integrar influencias románticas y vanguardistas, ofrece una perspectiva única que trasciende la mera representación figurativa del paisaje y lo eleva a un campo de experimentación técnica, sensorial y conceptual.

Estudiar a Sorolla dentro de este marco metodológico resulta esencial por su capacidad para combinar el trabajo *au plein air* con una sensibilidad moderna, utilizando recursos técnicos innovadores que enfatizan la luz, el color y la atmósfera. Sus representaciones de Sierra Nevada desde el Jardín de los Adarves no solo reconfiguran la monumentalidad de este entorno natural, sino que también anticipan un enfoque más libre y subjetivo, conectando con los ideales de las vanguardias y estableciendo paralelismos con figuras como Cézanne.

La inclusión de Sorolla en esta investigación permite no solo contextualizar históricamente la representación de Sierra Nevada, sino también reflexionar sobre cómo su obra puede servir de inspiración para el desarrollo de un lenguaje pictórico contemporáneo. Su mirada, profundamente comprometida con la naturaleza y las condiciones lumínicas cambiantes, ofrece una metodología artística basada en la observación directa, la experimentación técnica y el diálogo entre tradición e innovación. Así, este estudio busca tender un puente entre la herencia artística del pasado y las nuevas perspectivas en la representación del paisaje, contribuyendo al desarrollo de un enfoque pictórico personal y renovado. Se destacan los siguientes aspectos:

- Nueva perspectiva del paisaje de alta montaña: Sorolla rompe con la tradición romántica que veía Sierra Nevada como un complemento visual de la ciudad y le otorga protagonismo como un espacio autónomo. Desde el Jardín de los Adarves, realiza cuatro

obras clave entre 1909 y 1917: *Sierra Nevada* (1909), *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909), *Sierra Nevada en invierno, Granada* (1910) y *Sierra Nevada, Granada* (1917).

- Trabajo *au plein air* y técnicas de vanguardia: Sorolla utiliza pinceladas rápidas y empastes que transmiten la fugacidad de la luz y la atmósfera, inspirándose en los encuadres fotográficos y en los efectos cromáticos de artistas como Monet y Cézanne. Los paisajes presentan una abstracción cercana a la modernidad, priorizando el gesto y el color sobre la representación figurativa.
- Paralelismos con Cézanne y los modelos de paisaje moderno: al igual que Cézanne con Sainte-Victoire, Sorolla observa la Sierra durante diferentes estaciones y horas del día, experimentando con la luz y el color como elementos estructurales. Ambos artistas comparten la obsesión por captar sensaciones visuales y emocionales directamente desde la naturaleza.
- Relevancia de los puntos de vista: desde el Jardín de los Adarves, Sorolla logra una mirada de «zoom fotográfico» hacia la Sierra, destacando los efectos atmosféricos y las texturas de la nieve. Este enfoque conecta su obra con los ideales de la modernidad, donde la representación se enfoca en lo esencial y la atmósfera.
- Relación entre arte, fotografía y pintura: Sorolla, perteneciente a la primera generación de pintores influenciados por la fotografía, adapta sus técnicas a los nuevos encuadres y perspectivas, incorporando un lenguaje pictórico más libre y subjetivo.

Este estudio posiciona a Sierra Nevada como un motivo fundamental en la evolución artística de Sorolla y como un referente en la historia del paisaje español. Su reinterpretación del paisaje desde el Jardín de los Adarves simboliza una ruptura con la tradición romántica, combinando elementos de lo sublime con un enfoque modernista basado en el color y la luz. Los conceptos explorados por Sorolla en su obra son esenciales para contextualizar la representación contemporánea de Sierra Nevada, constituyendo un pilar metodológico en el estudio de la pintura de paisaje. Esta perspectiva inspira a los artistas actuales, conectando el legado del pasado con la innovación del presente en la búsqueda de un lenguaje pictórico personal.

Cartografías pictóricas: estudio técnico y conceptual mediante fichas desde la ciudad, la Vega y la montaña (ANEXO II)

El presente apartado tiene como objetivo principal alcanzar un conocimiento integral de los procedimientos pictóricos y estéticos vinculados a la representación de Sierra Nevada, partiendo de su tradición artística y extendiéndose hacia su reinterpretación contemporánea. Este estudio se desarrolla en el marco de un diálogo entre la herencia del paisaje romántico y los discursos contemporáneos, que abordan el paisaje no solo como una representación visual, sino también como una experiencia cultural, simbólica y ecológica. Más allá de replicar los paradigmas de los grandes maestros del paisaje, este proyecto busca comprender y rearticular sus procesos creativos, desarrollando un lenguaje visual propio que permita explorar nuevas formas de interacción entre arte y naturaleza.

Desde una perspectiva metodológica, este proyecto se fundamenta en la práctica artística como herramienta de investigación. La combinación de sesiones realizadas *au plein air* con el trabajo de estudio posibilita captar la riqueza visual, atmosférica y simbólica del paisaje de Sierra Nevada en distintas estaciones del año y bajo condiciones lumínicas variables. Este enfoque dual permite la generación de un corpus de obras que integra la inmediatez de la experiencia directa con el análisis técnico y la reflexión crítica, proporcionando una visión integral sobre el paisaje como objeto de estudio y representación.

Las obras resultantes se estructuran en torno a tres ejes temáticos principales: los paisajes urbanos desde la ciudad, los entornos rurales y agrícolas de la Vega, y los paisajes de alta montaña. Cada uno de estos ámbitos ofrece una perspectiva diversa y complementaria del territorio, lo que permite un análisis amplio de sus características estéticas, culturales y simbólicas. Esta estructura temática facilita, además, una exploración más profunda de las dinámicas entre lo natural y lo cultural, evidenciando las múltiples capas de significado que conforman el paisaje de Sierra Nevada.

La organización de fichas técnicas desempeña un papel crucial en este proceso, no solo como una herramienta documental del desarrollo creativo, sino también como un medio analítico para profundizar en las perspectivas artísticas que sustentan el proyecto. Estas fichas consolidan un diálogo entre la tradición pictórica, marcada por el legado de los grandes maestros, y las sensibilidades contemporáneas que reflexionan sobre el paisaje como una construcción cultural y estética. Así, este apartado se configura como una aproximación interdisciplinar y crítica que permite reinterpretar el paisaje de Sierra Nevada desde la pintura como práctica investigativa y creativa.

Fichas desde la ciudad

Los trabajos realizados desde diversos puntos estratégicos de la ciudad de Granada, como el Albaicín, el Llano de la Perdiz y el Cementerio de San José constituyen un cuerpo de obra que explora tanto la monumentalidad del paisaje como los matices efímeros de su atmósfera. Estos enclaves urbanos y periurbanos permiten articular una representación que conecta el paisaje natural con los espacios habitados, subrayando la relación histórica y simbólica entre la ciudad y su entorno montañoso.

La experiencia *au plein air* ha sido fundamental para captar las interacciones dinámicas entre luz, atmósfera y forma, características esenciales del paisaje granadino. Este enfoque metodológico, que privilegia la inmediatez y la espontaneidad, retoma las prácticas pictóricas de los artistas románticos y postimpresionistas, quienes encontraban en el contacto directo con el entorno la clave para representar su esencia. La transición al trabajo de estudio, por su parte, permite un análisis más pausado y profundo, donde se integran las observaciones realizadas in situ con material fotográfico y esquemas compositivos.

El paisaje granadino ha sido históricamente representado por artistas de renombre que lo convirtieron en un símbolo de la pintura de paisaje en Andalucía. Joaquín Sorolla y John Singer Sargent capturaron la luminosidad y la atmósfera vibrante de la región, mientras que pintores

románticos como T. H. S. Bucknall Estcourt, Richard Ford y David Roberts establecieron un imaginario pictórico donde Granada y Sierra Nevada se erigen como motivos centrales del arte de paisaje. Este proyecto busca dialogar con estos referentes, revalorizando sus aportes técnicos y conceptuales desde una perspectiva contemporánea.

El método combina sesiones de observación directa, donde se desarrollan bocetos rápidos y estudios cromáticos, con el trabajo de taller, que permite experimentar con técnicas mixtas como la veladura y el empaste. Las composiciones finales reflejan un equilibrio entre la frescura del *plein air* y el rigor técnico del análisis en estudio, integrando elementos de la tradición paisajística con un enfoque experimental y personal.

Fichas desde la Vega

La Vega de Granada constituye un espacio privilegiado para explorar la relación entre naturaleza, agricultura y cultura. Este entorno, caracterizado por la simbiosis entre sistemas de riego históricos, campos de cultivo y núcleos urbanos, se presenta como un paisaje dinámico donde la interacción entre lo humano y lo natural genera un diálogo constante.

El trabajo al aire libre en la Vega permitió captar la atmósfera cambiante de sus campos, desde la sutileza de las luces del amanecer hasta los contrastes dramáticos de las tardes invernales. Este enfoque permitió una conexión sensorial con el entorno, donde la representación visual se enriquece con la vivencia directa del lugar. Estas sesiones se complementaron con un análisis detallado de los ciclos estacionales, que subrayan la temporalidad inherente a este paisaje.

Desde el Renacimiento, artistas como Anton van den Wyngaerde, Joris Hoefnagel y Louis Meunier han representado la Vega como un símbolo de fertilidad y equilibrio natural. En el siglo XIX, figuras como Mariano Ramón Sánchez, Marius Engalière y Richard Ansdell documentaron este entorno con un enfoque que combina sensibilidad artística y precisión descriptiva. Este legado se revitaliza en este proyecto, conectando las representaciones históricas con una visión contemporánea que aborda los desafíos ecológicos y culturales actuales.

El proceso creativo integró técnicas tradicionales, como el óleo y el dibujo a grafito, con enfoques contemporáneos, como el uso de la fotografía digital como herramienta auxiliar. La superposición de capas y el empleo de paletas cromáticas que oscilan entre lo naturalista y lo expresivo permitieron articular una visión del paisaje que transciende lo descriptivo para convertirse en una reflexión sobre su transformación histórica y su fragilidad contemporánea.

Fichas desde la montaña

La representación de Sierra Nevada, como paisaje de alta montaña, ocupa un lugar central en este proyecto. Sus cumbres nevadas, barrancos escarpados y lagunas glaciares no solo ofrecen un desafío técnico para el artista, sino que también plantean interrogantes filosóficos y estéticos sobre la relación entre el ser humano y lo sublime.

Desde la perspectiva romántica, la montaña ha sido vista como un espacio de trascendencia y conexión con lo absoluto, tal como se observa en las obras de Caspar David Friedrich y Gustave Doré. Este proyecto retoma estas nociones, reinterpretándolas a través de una sensibilidad contemporánea que subraya la dimensión ecológica y la fragilidad del paisaje de alta montaña.

El enfoque metodológico combina sesiones de observación directa en emplazamientos emblemáticos, como el Veleta y la laguna de la Caldera, con un análisis en el estudio que integra recursos científicos y artísticos. La documentación fotográfica, cuadernos de viaje y los estudios cromáticos iniciales se convierten en la base para obras más elaboradas, donde la combinación de técnicas mixtas, como la veladura y el empaste, permite explorar la tridimensionalidad y la atmósfera del paisaje montañoso.

El proyecto establece un diálogo entre arte y ciencia, integrando perspectivas de naturalistas como Heinrich Moritz Willkomm y Pierre Edmond Boissier. Este enfoque interdisciplinario subraya la relevancia del arte como medio para articular reflexiones estéticas, históricas y ecológicas, consolidando la representación de Sierra Nevada como un símbolo de la relación entre lo permanente y lo efímero.

Catálogo Sierra Nevada, mapa de un paisaje y los cinco Cosmos (ANEXO III)

El catálogo *Sierra Nevada, mapa de un paisaje* se erige como una herramienta fundamental para documentar, analizar y contextualizar las obras realizadas en el marco de este estudio. Su propósito principal es articular las tres perspectivas esenciales que estructuran la representación del paisaje de Sierra Nevada: la ciudad, la Vega y la montaña Estas dimensiones fueron previamente exploradas a través de fichas técnicas organizadas en dos niveles de análisis, incluidas en el ANEXO II. Este enfoque no solo ha permitido una comprensión profunda del desarrollo técnico y estético de las obras, sino que también ofrece una base sólida para interpretar la totalidad de las piezas del catálogo desde una perspectiva integradora y multidimensional.

El catálogo de la exposición, concebido para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la declaración de Sierra Nevada como Parque Nacional, adopta un enfoque integral que organiza este entorno natural en torno a cinco «Cosmos». Cada cosmos aborda una dimensión específica del paisaje, explorando aspectos estéticos, históricos y conceptuales, al tiempo que establece un diálogo continuo entre la representación artística y las interpretaciones científicas y culturales. Este planteamiento responde a un propósito dual: por un lado, capturar la esencia visual y emocional del territorio; por otro, enmarcarlo en las tradiciones artísticas y científicas que han consolidado a Sierra Nevada como un símbolo cultural y natural de gran relevancia.

Más allá de su función como registro de las obras, el catálogo trasciende su carácter documental para erigirse como un marco interpretativo. En él, se conecta la experiencia contemporánea del paisaje con los legados artísticos, históricos y científicos que han configurado su percepción a lo largo del tiempo. Los cinco «cosmos» estructuran esta

aproximación multidimensional al territorio, abordando elementos como la interacción entre la mirada artística y los valores científicos, la memoria cultural, los procesos de transformación natural y humana, y la riqueza estética y ecológica inherente a Sierra Nevada. Así, el catálogo se establece como un puente que une el pasado y el presente, invitando a una reflexión crítica sobre la representación y valoración de este paisaje único.

COSMOS I: Sierra Nevada *au plein air*

El primer cosmos se centra en la práctica pictórica directa *au plein air*, una metodología que permite capturar las sensaciones ópticas y lumínicas del paisaje mediante la observación y el trabajo *in situ*. Este enfoque sensorial resalta la luz, el color y la atmósfera como elementos esenciales de la composición, privilegiando una conexión directa y efímera con el entorno.

Trabajo *in situ*: las obras realizadas dentro de este cosmos se producen en formatos reducidos (8 y 14 paisaje) sobre lienzo o tabla, utilizando técnicas al óleo y en sesiones de no más de dos horas. Este formato ágil facilita una rápida respuesta a las transiciones lumínicas y atmosféricas propias del paisaje, destacando su carácter cambiante y efímero.

Influencia de la tradición plenairista: este cosmos encuentra su base en la tradición plenairista, donde la prioridad no recae en la fidelidad a las formas físicas, sino en captar las sensaciones ópticas generadas por el paisaje bajo diversas condiciones lumínicas. La pincelada suelta y la aplicación rápida del color se convierten en vehículos expresivos que buscan la esencia del instante. Este enfoque está profundamente relacionado con el trabajo de Cézanne, quien en sus ochenta y siete versiones de la montaña Sainte-Victoire exploró la variabilidad del paisaje a través de estaciones y horas del día. En España, Joaquín Sorolla representa una figura clave en esta sensibilidad plenairista, trasladando su interés por el paisaje de alta montaña a la Sierra Nevada. Desde el Jardín de los Adarves en la Alhambra, entre 1909 y 1917, Sorolla creó cuatro obras que consolidaron la representación de la Sierra como protagonista autónoma, alejándose de su tradicional rol como telón de fondo. Estas obras subvierten la visión romántica y presentan la montaña como un motivo pictórico exclusivo, explorado en distintas estaciones y condiciones lumínicas. Sorolla enriquece esta tradición al adoptar un enfoque moderno que combina gestos expresivos y experimentación cromática.

Recursos técnicos: el uso de pinceladas rápidas y fragmentadas, junto con la aplicación directa del color, enfatiza la fugacidad del momento y refuerza la conexión entre la percepción visual y la experiencia sensorial del artista. La elección de formatos pequeños potencia la inmediatez del proceso, permitiendo capturar con eficacia la atmósfera cambiante del paisaje.

Aportación conceptual: este cosmos no solo explora la representación del paisaje desde la inmediatez y la emoción, sino que también redefine la Sierra Nevada como un sujeto pictórico independiente. Se aleja de la representación literal para adentrarse en las cualidades ópticas y efímeras del entorno, proponiendo una aproximación contemporánea que conecta con las sensibilidades plenairistas históricas y las reinterpreta a la luz de la experiencia artística personal.

COSMOS II: Sierra Nevada y el *Locus horridus*

El segundo cosmos aborda el paisaje de alta montaña desde la perspectiva estética de lo sublime, definida por la interacción entre fascinación y temor ante la naturaleza en su estado más salvaje. Este enfoque se centra en elementos emblemáticos de Sierra Nevada, como el Mulhacén, el Veleta y la Alcazaba, destacando su majestuosidad y dramatismo a través de un tratamiento visual que explora su monumentalidad.

Estudio de referentes históricos: el Romanticismo introdujo el concepto del *locus horridus*, sustituyendo la serenidad idealizada del *locus amoenus* por una naturaleza salvaje y majestuosa. Este enfoque, centrado en lo sublime, evoca emociones contrapuestas de placer y temor, enfrentando al espectador con paisajes grandiosos que invitan a la contemplación y reflexión sobre la existencia humana. Artistas como Caspar David Friedrich, William Turner y John Ruskin encarnaron esta sensibilidad, transformando la naturaleza en un espacio introspectivo y trascendental. Inspirándome en esta tradición, mis obras sobre las cumbres y lagunas de Sierra Nevada exploran la intensidad emocional de la alta montaña, posicionándola como un escenario de contemplación y trascendencia.

Las representaciones pictóricas de Sierra Nevada desde sus cumbres han sido menos frecuentes que las vistas desde la ciudad o la Vega, pero han dejado antecedentes significativos. Entre ellos destacan los apuntes a lápiz de Richard Ford y las ilustraciones románticas de Louisa Tenison en *Castile and Andalucia* (1853). Asimismo, los grabados del *Viaje por España* (1862) de Charles Davillier, acompañados por los dibujos de Gustave Doré, enriquecieron la percepción visual de la Sierra como un espacio cargado de sublimidad y emoción estética.

Durante el siglo XIX, la mirada científica hacia Sierra Nevada se complementó con una creciente valoración estética, impulsada por los movimientos románticos. Aunque muchos naturalistas y geólogos no formaron parte directa de este movimiento, sus croquis y dibujos reflejan una fascinación compartida por lo sublime. Figuras como F. Prudent y Franz Schrader —cuyos trabajos aparecieron en publicaciones como el *Annuaire du Club Alpin Français*—, combinaron el rigor científico con una sensibilidad artística que dialoga con el Romanticismo.

En la pintura, artistas como Fritz Bamberger destacaron con obras que capturan la esencia del Romanticismo, donde la naturaleza se presenta como un símbolo de lo sublime e inmutable frente a la fragilidad humana. Piezas como *Abendglühen in der Sierra Nevada* (1863) y *Ansicht der Sierra Nevada* (1868) son ejemplos notables de esta sensibilidad.

En el contexto español, pintores como Martín Rico, Muñoz Degraín y José Ruiz Almodóvar, integrante del grupo *Diez Amigos Limited*, produjeron representaciones clave de Sierra Nevada. Obras como *Laguna de las Yeguas* (1915) de Ruiz Almodóvar o *Drama en Sierra Nevada* (1921) de Muñoz Degraín destacan en la limitada producción pictórica de las cumbres granadinas. Asimismo, Gómez Mir exploró las atmósferas y cromatismos de Sierra Nevada y las Alpujarras en piezas como *Vereda de la Estrella* (1920), abriendo nuevas posibilidades artísticas.

Estas contribuciones consolidaron a Sierra Nevada como un motivo central en la pintura romántica y post-romántica, no solo por su monumentalidad, sino también por su capacidad de evocar lo sublime. Este legado ha influido profundamente en mi aproximación artística, guiando mi exploración de la monumentalidad de Sierra Nevada y su reinterpretación contemporánea en un diálogo entre el Romanticismo y la modernidad.

Trabajo de campo: las obras se concentran en los accidentes geográficos más abruptos, como cimas, barrancos y lagunas, empleando composiciones que buscan transmitir la monumentalidad y el dramatismo del entorno. Estas representaciones destacan por su capacidad de captar la tensión emocional inherente al paisaje, estableciendo un diálogo entre la naturaleza y el espectador.

Exploración plástica: contrastes lumínicos pronunciados, texturas marcadas y composiciones dinámicas son recursos pictóricos esenciales para reflejar la intensidad y el dramatismo del paisaje. La interacción entre luz y sombra, así como el uso de pinceladas enérgicas, enfatiza las cualidades texturales y estructurales de los elementos geográficos, subrayando su carácter sublime.

Tipos de obras: el proyecto incluye una amplia gama de obras que combinan técnicas gráficas y pictóricas, desarrollando un enfoque que conecta el legado histórico del Romanticismo con una interpretación contemporánea del paisaje. Por un lado, se presentan grabados, litografías y cuadernos de dibujo que evocan el espíritu y la memoria de los viajeros románticos. Estas piezas, aunque inspiradas en la tradición, adoptan una perspectiva actual que reinterpreta los paisajes desde una mirada introspectiva y personal, resaltando la relación entre el territorio y la experiencia artística del creador. Por otro lado, el grueso del proyecto se compone de obras pictóricas de mediano y gran formato, realizadas principalmente en el estudio. Estas piezas emplean técnicas mixtas como acrílico y óleo, explorando las posibilidades expresivas de la pintura en términos de color, textura y composición. Este enfoque prioriza la monumentalidad del paisaje, integrando elementos simbólicos y estilísticos que trascienden la representación literal para transmitir una visión emocional y conceptual del entorno natural. Ambas tipologías se complementan, estableciendo un diálogo entre la delicadeza gráfica y la fuerza expresiva de la pintura, y ofrecen una narrativa visual que reinterpreta Sierra Nevada como un espacio de riqueza estética, histórica y cultural.

Aportación conceptual: bajo la noción de *locus horridus*, este cosmos propone la montaña como un espacio introspectivo que genera una reflexión existencial sobre el lugar del ser humano frente a la inmensidad natural. Al despojarse de cualquier intento de embellecimiento o idealización, las obras capturan la crudeza y la monumentalidad de Sierra Nevada, posicionándola no solo como un objeto de admiración estética, sino como un catalizador de experiencias emocionales profundas y contemplativas. Este enfoque sitúa el paisaje de alta montaña como un símbolo de lo sublime, que trasciende la mera representación para convertirse en un vehículo de exploración personal y artística.

COSMOS III: La mirada romántica y la del pintor

Este cosmos examina la percepción romántica de Sierra Nevada como telón de fondo en la representación de Granada, estableciendo un diálogo entre la ciudad, la Vega y la montaña. La sección explora cómo estas tres unidades paisajísticas han sido históricamente representadas como una totalidad complementaria, reflejando la interacción entre la monumentalidad natural y la identidad cultural de la región.

Revisión histórica: el estudio analiza cómo la naturaleza y el paisaje alcanzaron un papel central en el Romanticismo, particularmente en los relatos de viaje y las obras artísticas que consolidaron a Granada como un referente esencial de la imaginación romántica. Desde el siglo XVI, representaciones como el *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun destacaron la complementariedad entre la ciudad, la Vega y la Sierra. En el siglo XIX, artistas como T.H.S. Bucknall Estcourt y John Frederick Lewis expandieron esta tradición. Estcourt, en *The Sierra Nevada from the Alhambra* (1827), enfatizó el carácter alpino de Sierra Nevada, dándole protagonismo como un elemento sublime del paisaje. Lewis, en sus litografías de *Sketches* destacó la relación entre la Alhambra y Sierra Nevada como un telón de fondo imponente y cargado de simbolismo en obras como *Sierra Nevada y parte de la Alhambra desde los Adarves* (1835) o *Alhambra y Sierra Nevada desde el Peinador de la Reina* (1836).

Estas obras, junto con publicaciones como las vistas desde la Vega de Louis Meunier y Joris Hoefnagel, cimentaron a Sierra Nevada como un motivo romántico clave, interpretado mediante técnicas como el grabado, la litografía y la pintura. Estas representaciones renovaron la percepción de la monumentalidad del paisaje y su valor cultural.

Trabajo pictórico: inspirado por estas referencias históricas, este cosmos desarrolla composiciones que reinterpretan la conexión entre la ciudad, la Vega y la montaña desde una perspectiva contemporánea. Las obras buscan integrar la monumentalidad de Sierra Nevada con su significado simbólico en el imaginario colectivo de Granada, explorando su papel como un elemento visual y cultural unificador.

Exploración estética: las obras realizadas destacan la dualidad entre la presencia imponente y aislada de Sierra Nevada como símbolo sublime, y su integración armónica en el paisaje urbano y rural. A través de composiciones cuidadosas, se rescata esta interacción visual, resaltando tanto la autonomía de la montaña como su relación con el entorno cultural y natural que la rodea.

Aportación conceptual: este cosmos revisita la mirada romántica bajo un enfoque contemporáneo que reconoce a Sierra Nevada no solo como un telón de fondo, sino como un símbolo visual y cultural profundamente arraigado en la memoria colectiva de Granada. Este enfoque permite reinterpretar el paisaje desde una perspectiva actual, manteniendo el respeto por las tradiciones artísticas mientras se exploran nuevas maneras de representar la interacción entre lo natural, lo urbano y lo rural. Sierra Nevada emerge aquí como un puente entre pasado y presente, un elemento que conecta la historia del paisaje con las sensibilidades estéticas contemporáneas.

COSMOS IV: cielo y suelo Granadino: la mirada científica y la del pintor

El cuarto cosmos aborda la relación entre el conocimiento científico y la representación artística de Sierra Nevada, explorando cómo los estudios geológicos, botánicos y cartográficos han inspirado la creación plástica. Este enfoque combina datos científicos con la interpretación estética, destacando la riqueza natural y morfológica del macizo montañoso como objeto multidisciplinar de análisis y creación.

Referencias científicas: Sierra Nevada adquirió una relevancia científica significativa a partir del siglo XVIII, cuando los estudios pioneros de geógrafos y botánicos comenzaron a documentar y analizar su territorio. Obras como *Cielo y suelo granadino* (1732) de Francisco José Fernández Navarrete y el *Diccionario Geográfico* de Tomás López y Vargas Machuca marcaron un hito en la integración del paisaje como objeto de interés científico y artístico. Estas investigaciones se apoyaron en el uso de mapas y croquis detallados, destacando representaciones del municipio de Jubiles, Carataunas y su entorno. Asimismo, los trabajos promovidos por el Marqués de la Ensenada incluyeron mapas de interés artístico que representaban localidades como Dúrcal, Chite y Nigüelas, contribuyendo a una visión cartográfica avanzada para la época.

En el siglo XIX, autores españoles consolidaron esta tradición científica. Simón de Rojas Clemente y Rubio aportó dibujos y croquis que capturaron aspectos singulares del paisaje, mientras que Luis de Rute elaboró el primer mapa específicamente montañero de Sierra Nevada, abriendo nuevas perspectivas para su estudio. A principios del siglo XX, el geólogo y catedrático de Historia Natural Juan Carandell Pericay enriqueció el conocimiento del macizo con análisis sistemáticos que combinaban ciencia y estética. Entre sus aportaciones destacan la *Panorámica de Sierra Nevada desde la Sierra de Cabra* (1923) y dos croquis representativos: uno que ofrecía una visión total de Sierra Nevada y otro desde la cara sur de la Alpujarra. Estas obras fusionaron rigor científico y sensibilidad estética, empleando imágenes científicas que capturaban tanto la morfología como el simbolismo del paisaje de cumbres y valles.

Por su parte, científicos extranjeros también desempeñaron un papel crucial en la documentación de Sierra Nevada. El suizo Charles Edmond Boissier, en su obra *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837*, retrató el perfil del territorio granadino desde el nivel del mar hasta los casi 11.000 pies de altitud atribuidos al Mulhacén. El alemán Heinrich Moritz Willkomm contribuyó con ilustraciones botánicas de especies recogidas en las zonas de alta montaña, entre las que destaca su lámina titulada *Vista del Collado de las Montesas en Güéjar Sierra* (1882), que representaba con precisión los accidentes geográficos del macizo. Asimismo, Frank Pfendler D'Ottensheim, en su obra *Madera, Nice, Andalucía, Ia Sierra Nevada y los Pirineos*, ofreció en 1848 una representación estilizada del relieve del antiguo Reino de Granada, utilizando el color y la morfología para diferenciar los elementos del paisaje.

Trabajo en estudio: las obras realizadas reinterpretan elementos científicos como perfiles geográficos y esquemas botánicos desde una perspectiva plástica, integrando datos técnicos en composiciones visualmente evocadoras. Este enfoque permite establecer un diálogo

entre las formas naturales documentadas y su interpretación estética, generando una narrativa visual que enriquece ambos campos.

Técnicas mixtas: la utilización de técnicas que combinan recursos gráficos y pictóricos facilita la representación simultánea de la morfología del paisaje y su dimensión artística. Se emplean trazos precisos y texturas pictóricas para conectar la objetividad de los datos científicos con la expresividad visual del arte.

Aportación conceptual: este cosmos plantea una interacción entre arte y ciencia que va más allá de la mera documentación. Al integrar información científica en las representaciones pictóricas, se amplía la comprensión visual y conceptual de Sierra Nevada, destacando su riqueza estética y natural. La obra resultante se convierte en un puente que conecta el rigor técnico con la interpretación emocional, reforzando la percepción del paisaje como un símbolo que une conocimiento y sensibilidad artística.

COSMOS V: La mirada del pintor y el cartógrafo

El quinto cosmos explora la intersección entre las representaciones cartográficas y pictóricas de Sierra Nevada, destacando cómo ambas perspectivas, con sus diferencias técnicas y conceptuales, convergen en una visión integrada del paisaje. Inspirado por el libro *Sierra Nevada* (1971) del Padre Ferrer, este cosmos combina la precisión técnica de la cartografía con la sensibilidad subjetiva del arte.

Referencia cartográfica: las representaciones cartográficas y pictóricas han ofrecido, desde perspectivas complementarias, una aproximación profunda al paisaje de Sierra Nevada. Mientras los mapas, con sus convenciones gráficas y vistas aéreas, enfatizan la precisión y la objetividad, las obras pictóricas aportan la dimensión emocional y estética del espectador. El libro *Sierra Nevada* (1971) del Padre Manuel Ferrer Muñoz constituye una referencia clave para este cosmos. Esta obra multidisciplinar combina botánica, geología, geografía e historia con fotografías aéreas y mapas detallados, documentando los accidentes geográficos más significativos del macizo. Ferrer, sacerdote jesuita, montañero y naturalista, logró sintetizar el rigor técnico de la cartografía con una interpretación visual que transmite la grandeza y el carácter único de Sierra Nevada, consolidando un puente entre la ciencia y el arte.

Trabajo en estudio: las composiciones en este cosmos reinterpretan el paisaje desde una perspectiva amplia, integrando recursos plásticos con elementos cartográficos. Los accidentes geográficos, los patrones visuales y la morfología del terreno se presentan a través de una combinación de esquemas gráficos y técnicas pictóricas que destacan tanto la estructura del paisaje como su carácter emocional.

Innovación técnica: este cosmos emplea técnicas mixtas que incluyen superposiciones de líneas, gradaciones cromáticas y diagramas gráficos para fusionar la precisión de los mapas con la expresividad del arte. Estas innovaciones permiten construir una visión conceptual del paisaje, en la que las formas topográficas se reinterpretan con un enfoque artístico y poético.

Aportación conceptual: la convergencia entre la mirada del pintor y la del cartógrafo permite ofrecer una visión integrada y enriquecida del paisaje de Sierra Nevada. Este cosmos resalta cómo la precisión científica de la cartografía puede dialogar con la subjetividad artística, logrando una representación del territorio que no solo documenta, sino que también interpreta y transmite las emociones que despierta. Las obras producidas en este contexto subrayan la idea de que el paisaje es tanto un objeto de conocimiento como de contemplación, donde ciencia y arte se complementan para crear una narrativa visual que trasciende la mera representación.

Espacios expositivos (ANEXO IV)

La participación en exposiciones, tanto individuales como colectivas, ha constituido un eje esencial para la aplicación práctica de los conceptos teóricos que sustentan esta investigación doctoral. Estas experiencias expositivas no solo han facilitado una comprensión más profunda y matizada de las problemáticas abordadas, sino que también han abierto nuevas perspectivas sobre la interrelación entre la creación artística y la percepción del paisaje, con un enfoque particular en el contexto de Sierra Nevada. Este enfoque ha resultado igualmente valioso tanto para el público especializado como para el general, permitiendo un diálogo más amplio y plural.

Asimismo, las exposiciones han sido un medio eficaz para la difusión de este trabajo, al tiempo que han propiciado la recepción de valiosa retroalimentación crítica. Estas aportaciones han enriquecido significativamente el proceso investigativo, ofreciendo oportunidades para cuestionar y ampliar los planteamientos iniciales. Dentro del marco expositivo, se distinguen dos modalidades fundamentales: las exposiciones individuales, centradas en una visión autoral y específica, y las colectivas, que han fomentado un intercambio más amplio entre diferentes enfoques artísticos y conceptuales.

Exposiciones individuales

Dentro del periodo formativo de doctorando la primera exposición individual fue «Mirar Sierra Nevada», llevada a cabo del 28 de enero al 9 de marzo de 2022 en la Galería de Arte Cefe Navarro, en Granada. Esta muestra estuvo integrada por 25 obras realizadas en óleo sobre lienzo y acrílico, con diversos formatos, que ofrecían miradas distintas de Sierra Nevada desde sus tres cumbres más emblemáticas: el Mulhacén, el Veleta y la Alcazaba. La propuesta artística también incluía una pequeña selección sobre mi reflexión contemporánea inspirada en el libro del Padre Ferrer (1971). En esta serie, intenté intercalar estas dos perspectivas —la mirada aérea del cartógrafo y la mirada introspectiva del pintor— para abordar una representación renovada del paisaje.

Otra exposición individual destacada fue «Viaje a la montaña, un mapa de piedra y agua», realizada del 11 de abril al 15 de junio de 2024 en el Hotel *Gar Anat*, un edificio histórico de 1628, originariamente una posada para peregrinos del Camino de Santiago. Ubicado en el antiguo barrio judío del Realejo, el hotel combina un diseño exclusivo con una atmósfera única y alberga quince habitaciones, cada una con una decoración temática. Entre ellas destaca la

habitación *Viaje a la Alpujarra*, inspirada en el célebre libro de Pedro Antonio de Alarcón, que incluye un mural de siete metros, realizado por mí, representando su travesía por Sierra Nevada.

La exposición invitó al público a sumergirse en el imaginario romántico a través de las majestuosas cumbres de Sierra Nevada, evocando la perspectiva de Alarcón en *La Alpujarra*. Para el autor, estas montañas simbolizaban un «placer análogo al que experimentaba Aníbal al asomarse a Italia desde la cúspide de los Alpes». La narrativa expositiva recreó el viaje de Alarcón en la primavera de 1872, desde Granada hacia Motril, y su recorrido a caballo por un paisaje montañoso que entrelazaba tradiciones populares y herencias árabes.

Esta muestra amplificó el diálogo entre arte, naturaleza y literatura iniciado en la habitación *Viaje a la Alpujarra*, invitando al espectador a un recorrido simbólico a través del tiempo y el paisaje, y ofreciendo una nueva interpretación de la conexión entre Sierra Nevada y la sensibilidad romántica.

La tercera y más relevante exposición, «*Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje»*, tuvo lugar entre el 2 de febrero y el 3 de marzo de 2024 en el Centro Cultural Gran Capitán de Granada. Esta muestra constituyó un eje central en la práctica artística de esta investigación doctoral, consolidando el vínculo entre la creación artística y el marco conceptual desarrollado en los capítulos previos. Reunió un centenar de obras que exploraban la evolución de la percepción artística de Sierra Nevada, estableciendo un diálogo entre el romanticismo del siglo XIX y las perspectivas contemporáneas, marcadas por enfoques críticos y experimentales. La propuesta curatorial se organizó en cinco «Cosmos», desarrollados en detalle en el apartado anterior.

La exposición dio lugar a la publicación de un catálogo incluido en esta tesis, como parte de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de Sierra Nevada como Parque Nacional. Además, se llevaron a cabo visitas guiadas los martes, jueves y domingos, dirigidas al público general y a grupos escolares, artísticos y universitarios, con el objetivo de divulgar los aspectos prácticos de la tesis y fomentar un diálogo directo con la comunidad. Estas actividades complementarias han sido esenciales para el avance teórico y práctico de esta investigación, promoviendo una reflexión interdisciplinar sobre el paisaje de Sierra Nevada y su representación artística.

Exposiciones colectivas

A lo largo de mi trayectoria como doctorando, la participación en exposiciones colectivas ha desempeñado un papel complementario de gran relevancia para el desarrollo de esta investigación. Estas experiencias han proporcionado valiosas oportunidades para situar y contextualizar mi obra dentro de un diálogo artístico más amplio, facilitando la interacción con otros creadores y fomentando un intercambio de perspectivas en torno a la representación del paisaje, específicamente en el contexto de Sierra Nevada.

Además de actuar como plataformas para la difusión de mi trabajo, las exposiciones colectivas han generado espacios propicios para la reflexión crítica, tanto a través de la recepción por parte del público como del análisis compartido con otros artistas y especialistas.

Este intercambio ha resultado fundamental para el enriquecimiento de mi enfoque conceptual y metodológico, permitiendo una revisión constante y un refinamiento de las propuestas que articulan mi investigación.

Entre las primeras exposiciones colectivas destacadas, cabe mencionar el «XV Concurso de Pintura, Granada agua y duende», celebrado del 9 al 28 de noviembre de 2021 en el Centro Cultural Gran Capitán de Granada. En este certamen, donde se exhibieron 26 obras seleccionadas bajo el lema *Sierra Nevada, agua y duende*, obtuve el primer premio con una pintura que representaba una vista del Mulhacén y la Alcazaba cubiertos de nieve desde las posiciones del Veleta. Este reconocimiento marcó un hito inicial en mi trayectoria artística, destacando la calidad técnica de mi obra y la relevancia de mi enfoque temático vinculado a los fundamentos de esta investigación doctoral.

En el contexto de premios posteriores, fui galardonado nuevamente con el primer premio en el «XVIII Concurso de Pintura, Sierra Nevada el Origen del Agua», celebrado del 12 de noviembre al 5 de diciembre de 2024, también en el Centro Cultural Gran Capitán. Este certamen, organizado en colaboración con el 25.º aniversario del Parque Nacional de Sierra Nevada, reunió 26 obras que exploraban la relación simbólica entre Sierra Nevada y el agua. Mi pintura, *El viaje de Mortiz Willkomm a Sierra Nevada*, abordaba tanto el paisaje como la biodiversidad del macizo, conectando aspectos históricos y científicos desde una perspectiva artística.

Ambos reconocimientos no solo validan la calidad técnica y conceptual de mi trabajo, sino que también refuerzan la pertinencia de mi enfoque sobre la interrelación entre arte, agua y paisaje, un eje central de esta tesis doctoral.

En el marco del «Premio de Pintura Emilio Ollero», en sus ediciones XXXIV (2020) y XXXVII (2023), presenté dos piezas clave para mi investigación: *Cima del Mulhacén* y *Cima del Veleta*, respectivamente. Estas obras, centradas en la representación de las cimas más emblemáticas de Sierra Nevada, trascienden la mera descripción geográfica para explorar las dimensiones simbólica y estética del paisaje montañoso. A través de estas piezas, profundizo en la conexión entre la monumentalidad del entorno natural y su percepción artística, estableciendo un diálogo entre el paisaje físico y su interpretación conceptual, elementos fundamentales en los objetivos de esta tesis doctoral.

En un ámbito más temático, mi obra titulada *Serie Padre Ferrer, Integral* fue seleccionada en la categoría de Artes Visuales para los «Premios Alonso Cano de la Universidad de Granada a la Creación Artística», dirigidos a estudiantes de grado y posgrado. La obra formó parte de la exposición celebrada en el Palacio del Almirante, Granada, del 16 de diciembre de 2022 al 27 de enero de 2023. Este certamen, que reúne diversas disciplinas como Arquitectura, Cómic y Diseño Gráfico, destacó por su capacidad de fomentar el diálogo interdisciplinar entre jóvenes creadores, consolidándose como un espacio clave para la promoción del talento emergente en el ámbito artístico y académico.

Posteriormente, la obra *Serie Padre Ferrer* también fue incluida en la exposición «Encuentros Memorables», celebrada del 9 de marzo al 22 de abril de 2023 en la Galería Arte21,

Calle de las Tiendas, 29, Almería. Este evento reunió a una decena de artistas destacados que han contribuido significativamente a la renovación de las prácticas artísticas en Almería desde finales del siglo XX hasta la actualidad.

En esta muestra se presentaron obras pictóricas, escultóricas, fotográficas y gráficas que abarcan una diversidad estilística notable. Entre los participantes, destaca Javier Huecas, cuyas esculturas figurativas realizadas en barro refractario exploran los anhelos y las miserias humanas desde una perspectiva existencialista y expresionista. Por otro lado, Abraham Lacalle presentó una composición cargada de ironía y referencias múltiples, explorando lo primitivo del ser humano mediante una mirada personal al bosque. Ambos artistas reflejan la amplitud y profundidad del panorama artístico almeriense. Estos encuentros ofrecieron un espacio excepcional para el intercambio creativo y para dar visibilidad a artistas emergentes y consolidados, promoviendo un panorama artístico rico y diverso en el territorio almeriense.

La obra titulada *La mirada del Pintor y la del Cartógrafo* fue seleccionada para la exposición del «II Premio Granada de Fondo a la Creación Artística», celebrada del 29 de noviembre de 2022 al 15 de enero de 2023 en el Palacio de los Condes de Gabia, Granada. Esta pieza de grandes dimensiones (200 x 400 cm) explora la dualidad entre la percepción artística y cartográfica del paisaje de Sierra Nevada, contribuyendo a un diálogo sobre la riqueza de perspectivas en torno al territorio granadino. La muestra reunió obras de destacados artistas como Álvaro Albaladejo, Ángeles Cutillas, Pablo Trénor Allén y Roberto Urbano, entre otros, y destacó por ser un significativo muestrario de los intereses y praxis de los creadores que trabajan para dar forma a nuestro mundo y renovar, desde el presente histórico, el imaginario granadino. Los lenguajes predominantes en esta edición incluyeron la pintura, la fotografía y la escultura, demostrando la diversidad y riqueza técnica de la creación artística contemporánea.

Posteriormente, este enfoque fue ampliado en la exposición organizada como parte del «III Premio Granada de Fondo a la Creación Artística» y celebrada del 30 de noviembre de 2023 al 14 de enero de 2024, también en el Palacio de los Condes de Gabia. Mi contribución a esta muestra, *Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor*, un óleo sobre lienzo de gran formato (200 x 600 cm) sirvió como catalizador de un diálogo interdisciplinar entre ciencia y arte en la representación del paisaje granadino. En esta ocasión, la exposición conjunta volvió a destacar por la calidad y diversidad de las propuestas artísticas seleccionadas, ofreciendo una plataforma esencial para los artistas que reinterpretan Granada desde perspectivas contemporáneas.

Ambas exposiciones no solo reforzaron la conexión temática de mi obra con los objetivos de esta investigación, sino que también subrayaron la relevancia de estas iniciativas en la renovación del imaginario cultural y artístico de Granada. Estas convocatorias continúan siendo un rico espacio para la reflexión crítica y la exploración creativa, consolidándose como un referente para la creación artística actual.

Otro proyecto de gran relevancia fue la exposición colectiva «Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea», celebrada del 15 de abril al 30 de junio de 2024 en el Centro Cultural Caja Granada Memoria de Andalucía, y del 12 de julio al 29 de septiembre de 2024 en el Museo

de Almería. Esta muestra exploró la percepción de Sierra Nevada desde una perspectiva europea, proporcionando un marco comparativo que enriqueció la contextualización de mi obra en un análisis más amplio. Mi pieza *Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor* fue nuevamente presentada, consolidándose como un elemento clave dentro de mi investigación artística y teórica.

La itinerancia de esta exposición permitió llevar mi trabajo más allá del ámbito local, alcanzando públicos más amplios y diversificados, y abrió nuevas oportunidades para la reflexión crítica en un contexto regional. Además, la muestra presentó un recorrido exhaustivo por la mirada europea hacia Sierra Nevada, abarcando un rico conjunto de impresiones, relatos e imágenes generadas por viajeros, pintores y científicos extranjeros desde los inicios de la Modernidad. Estas primeras aproximaciones comenzaron con los relatos escritos y dibujos en los albores del reino nazarí, cobrando especial relevancia en el siglo XIX, cuando se consolidaron como parte del imaginario europeo a través de publicaciones y estudios científicos.

La exposición estuvo dividida en varios apartados temáticos:

1. *En los albores de la Modernidad*: presentaba cartografía y grabados anteriores al siglo XIX, con obras destacadas como las de Joris Hoefnagel (*Civitates Orbis Terrarum*) y Louis Meunier.
2. *El viaje y la memoria*: se centró en la literatura e iconografía de artistas como Girault de Prangey, David Roberts, Gustave Doré, Louisa Tenison y Friedrich Bamberger, entre otros, cuyos trabajos aportaron una visión cultural y estética del paisaje de Sierra Nevada.
3. *El legado científico*: incluyó estudios en botánica, zoología, geología y geografía, representados por autores como Heinrich Moritz Willkomm y Charles Edmond Boissier, destacando el valor investigativo de la región.
4. *Los montañeros*: abordó el desarrollo del alpinismo en Sierra Nevada, conocida como la «Suiza andaluza», con figuras relevantes como Ferdinand Prudent, John Ormsby y Charles Packe.
5. *Epígonos del siglo XX*: cerraba con literatura e iconografía de autores como Otto Quelle, Paul Voigt y pintores como James Ellis, Trevor Haddon y Paul Sollmann.

Esta exposición resultó especialmente valiosa para mi investigación, ya que permitió dialogar directamente con obras y conceptos previamente estudiados, integrando referentes históricos y científicos en un marco contemporáneo. Como indicó la organización, la exposición fue «un rico muestrario de los intereses y praxis de los artistas que trabajan para dar forma a nuestro mundo y renovar, desde este presente histórico, el imaginario granadino». Así, se puso en valor el esfuerzo colectivo por situar a Sierra Nevada como un espacio natural universal donde confluyen conocimiento, inspiración artística y el respeto por el paisaje.

Mi participación no solo amplió el alcance de mi trabajo, sino que también reforzó los objetivos de mi investigación doctoral, estableciendo conexiones interdisciplinarias entre arte, ciencia e historia, y consolidando a Sierra Nevada como un territorio de estudio y creación con resonancia internacional.

(ANEXO I)

La Sierra Nevada de Joaquín Sorolla: una nueva mirada desde el Jardín de los Adarves

La Sierra Nevada de Joaquín Sorolla: una nueva mirada desde el Jardín de los Adarves

Introducción

El presente estudio ofrece un enfoque renovador sobre Sierra Nevada, un paisaje de alta montaña cuya relevancia cultural y presencia constante en la iconografía artística no habían sido plenamente exploradas desde la perspectiva específica de la pintura de montaña. Históricamente, Sierra Nevada ha sido representada principalmente como un telón de fondo de la ciudad de Granada, enmarcada en una visión romántica que realza la conexión simbólica entre la montaña, la ciudad y la Vega. Sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX, ciertos artistas comenzaron a reinterpretar este territorio desde enfoques más contemporáneos, otorgándole a la montaña un protagonismo autónomo en sus composiciones.

Este análisis se centra en la mirada transformadora de Joaquín Sorolla, quien desde el emblemático Jardín de los Adarves reconfigura la representación de Sierra Nevada. Su visión se distancia del paradigma romántico para acercarse a las corrientes artísticas de la modernidad, estableciendo un diálogo estético que recuerda el tratamiento de Cézanne con la montaña Sainte-Victoire. A través de un lenguaje pictórico innovador, Sorolla no solo trasciende la función de la montaña como mero fondo visual, sino que la convierte en el motivo central de una narrativa paisajística impregnada de elementos lumínicos y cromáticos únicos.

La etapa granadina de Sorolla ha sido objeto de múltiples catálogos y exposiciones, como *Luces de Sulayr* y *Granada en Sorolla*, que han subrayado su fascinación por la montaña y su capacidad para integrar los valores del luminismo y el naturalismo en sus composiciones. No obstante, este estudio adopta una metodología que combina el análisis teórico con la práctica artística para profundizar en la evolución de su mirada. En particular, se examina cómo sus técnicas *au plein air* le permitieron captar de manera directa y precisa los matices lumínicos y atmosféricos de Sierra Nevada, destacando su habilidad para traducir las transformaciones efímeras del paisaje en un lenguaje pictórico innovador.

A partir de esta combinación de enfoques, el presente trabajo propone una nueva comprensión de Sierra Nevada en la obra de Sorolla, posicionándola como un hito en la construcción de una narrativa artística contemporánea. Este análisis no solo reivindica la importancia del legado del pintor, sino que subraya, asimismo, el papel de la montaña como un espacio de experimentación estética que conecta la tradición paisajística con las búsquedas de la modernidad.

Joaquín Sorolla y Sierra Nevada

El fenómeno pictórico más notable en el primer tercio del siglo XX fue Joaquín Sorolla, cuya luz y energía adquieren especial importancia en tres estancias: noviembre-diciembre de 1909, enero-febrero de 1910 y febrero de 1917. En conjunto, estas visitas representan uno de los ciclos creativos más complejos y evolucionados de la plástica española, en particular su visión colorista y enigmática de Sierra Nevada (Fernández Lacomba, 2007: 90; 2019: 511). Este estudio

examina cómo la mirada de Sorolla asimila y transforma el legado romántico, dándole un giro hacia una interpretación y representación más contemporánea. Si bien existen catálogos y estudios sobre su estancia en Granada, aún no se ha realizado un análisis teórico-práctico conjunto que refleje su percepción particular de Sierra Nevada.

En el catálogo de la exposición «Sorolla tierra adentro», Carmen Pena en uno de sus capítulos, ya nos descifra esa nueva mirada del pintor, donde «Las fantasías de Doré, los habitantes de la pintura e ilustraciones románticas, o más adelante de Fortuny y otros muchos artistas, desaparecen» (Pena, 2016: 121). Una visión romántica de Sierra Nevada como un gran fondo de paisaje íntimamente ligado a la ciudad y que se tuvo de la Sierra hasta bien entrado el siglo XIX y comienzos del XX.

Recientes estudios de Fernández Lacomba, González Castro y Quesada Dorador confirman una percepción diferente en la obra de Sorolla, en la que Sierra Nevada se representa conceptualmente dentro de los márgenes del Luminismo, el Naturalismo y la pintura *plein air* (Fernández Lacomba, 2019: 771). Estos autores subrayan la relevancia de su obra *Sierra Nevada* de 1909, realizada durante su primera estancia, en la que el pintor centra su atención en la montaña misma, desprovista de elementos monumentales y evocadores, enfocándose en los efectos de la luz sobre la nieve como motivo y esencia del cuadro (González Castro y Quesada Dorador, 2022b: 229; Fernández Lacomba, 2019: 514-515).

Sorolla inaugura una nueva línea de investigación en su enfoque de encuadre, siendo parte de la primera generación de artistas que no concibió el mundo sin la influencia de la fotografía (González Castro y Quesada Dorador, 2022b: 230). Inspirado en los encuadres fotográficos, con variaciones de puntos de vista y tomas subjetivas, Sorolla explora Sierra Nevada en distintas horas y condiciones atmosféricas (Fernández Lacomba, 2019: 771). Ejemplos de esta etapa son obras como *Estudio de Sierra Nevada, Nube amarilla* (1910), donde su estilo se aproxima a las visiones modernas de artistas como Monet, Mondrian o incluso expresionistas como Nolde (Fernández Lacomba, 2019: 771). También se observa en su método una pincelada rápida y esquemática, cercana a las vanguardias, evocando las aproximaciones de Cézanne (González Castro y Quesada Dorador, 2022b: 228).

El presente trabajo explora y amplía estos estudios recientes mediante un análisis teórico-práctico. En su búsqueda de espacios abiertos en Granada, Sorolla encontró en el Jardín de los Adarves un sitio ideal para sus exploraciones pictóricas (López Fernández, 2012: 139). Trabajando en un momento en que la fotografía alcanzaba gran auge, Sorolla asimila algunos de sus principios sin dejar de adaptar el lenguaje pictórico (Díaz Pena, 2006: 93). Con esta nueva percepción de Sierra Nevada, el pintor se distancia de la visión literaria tradicional y se centra en la montaña como entidad pictórica autónoma, capturando un encuadre abstracto y cercano mediante el color y la forma, en conexión con los modelos artísticos de vanguardia, similar al enfoque de Cézanne con Sainte-Victoire.

Sierra Nevada y la montaña de Sainte-Victorie: una aproximación a los nuevos modelos de la modernidad

El contexto histórico en el que Sorolla desarrolló sus obras sobre Sierra Nevada se enmarca en un proceso único de modernización de la pintura española, caracterizado por

elementos y procesos que divergían de los modelos de modernidad europeos. Entre estos factores, destaca la utilización de referentes de la tradición artística española, como El Greco, Velázquez o Goya, y la tensión creada por la interacción entre las identidades múltiples de España, plasmada en los constructos estéticos de nacionalismos y regionalismos propios de la época (Pena, 2012: 68).

Asimismo, en el ámbito español existió cierta distancia respecto a las vanguardias europeas, en las que el paisaje adquiría una dimensión autónoma en términos de construcción material y estructural. En las obras de Sierra Nevada, Sorolla recurre a encuadres seleccionados que enfatizan aspectos esenciales del paisaje (Fernández Lacomba, 2019: 771). Este enfoque puede aproximarse a los nuevos modelos de paisaje representados, por ejemplo, en la serie dedicada por Cézanne a la montaña de Sainte-Victoire, a la que el artista francés observó incansablemente durante las cuatro estaciones del año, desde diversos ángulos y distancias. Sainte-Victoire, una prominencia rocosa sin atractivo geológico evidente ni cualidades formales destacadas se convirtió en un símbolo de la noción de paisaje tal como se entendía en la Europa moderna (Maderuelo, 2020: 584).

Cézanne, en sus conversaciones con el poeta y amigo Joachim Gasquet, reflexionó sobre su relación con Sainte-Victoire, en términos que podrían aplicarse también a la percepción de Sorolla:

> Con campesinos, mire usted, he dudado a veces que sepan lo que es un paisaje, un árbol, sí. […] Saben lo que está sembrado aquí, allá, a lo largo del camino, el tiempo que hará mañana… pero que los árboles son verdes y que este verde es un árbol, que esta tierra es roja y que esos rojos desprendidos son colinas, no creo que la mayoría […] lo sienta, en realidad, lo sepa. Es necesario que, sin perder nada de mí mismo, alcance ese instinto y que esos colores en los campos dispersos me resulten significativos de una idea (Gasquet y Manzano, 2005: 173-174).

Esta afirmación encuentra eco en el rigor y la constancia que Sorolla demostró en su trabajo *au plein air*, una práctica que comparte con Cézanne y que queda reflejada en una carta de este último a su hijo Paul, fechada el 15 de octubre de 1906:

> El sábado y el domingo estuvo lloviendo con acompañamiento de tormenta; el tiempo ha refrescado mucho. Se puede decir incluso que hace frío… Yo sigo trabajando con dificultad, pero, en fin, algo se saca. Es importante creo yo. Las sensaciones constituyen el fondo de mi asunto; por eso creo ser impenetrable (Cézanne y Rewald, 1991: 412).

En los escritos de Cézanne se encuentra con frecuencia la palabra «sensación», término que utiliza para expresar la necesidad de redescubrir las sensaciones artísticas interiores a través del contacto directo con la naturaleza (Shiff, 2002: 244). Este concepto conecta con uno de los principios fundamentales de Sorolla: su obsesión por trabajar ante el natural, identificando en el paisaje lo pictórico y explorando los reflejos fugaces de la luz. Sus obras de Sierra Nevada representan su madurez artística, donde su fuerza y espontaneidad se manifiestan sin ideas preconcebidas (Menéndez Robles y Almarza Lorente-Sorolla, 2015: 51-73).

Durante sus estancias en Granada, Sorolla representó Sierra Nevada desde diversos ángulos, tanto desde la ciudad como desde el Jardín de los Adarves, un mirador en la Alhambra

que se convirtió en su principal punto de observación. Cézanne, por su parte, también desarrolló una plataforma de observación para Sainte-Victoire en las colinas de Les Lauves, cerca de su taller, donde pintó once óleos y varias acuarelas de la montaña, explorando el paisaje desde perspectivas ligeramente diferentes en cada obra. Estas pinturas capturan la luminosidad y atmósfera cambiantes, fusionando el mundo exterior con el estado anímico del pintor, en una experiencia centrada en la montaña, a la que Cézanne nunca abandonó en su carrera (Cachin y Rishel, 1995: 468).

La comparación entre las obras de Sorolla sobre Sierra Nevada y las representaciones de Sainte-Victoire de Cézanne pone de relieve el modo en que ambos artistas redefinieron el concepto de paisaje en sus contextos respectivos, adelantándose a los modelos artísticos de la modernidad. Cada uno, desde su entorno y con una sensibilidad particular, transformó la percepción de la montaña en un motivo central, revelando así la profundidad y el potencial expresivo del paisaje como reflejo de una experiencia estética íntima y duradera.

Estudio y análisis práctico desde el jardín de los Adarves

Para identificar el punto de vista desde el cual Sorolla realizó sus obras, se llevó a cabo un estudio comparativo utilizando fotografías antiguas de la época como la *Vista de los adarves y de la torre de la Vela* de J. Laurent [38]. Se constató que el entorno ha experimentado transformaciones significativas, especialmente en la disposición y densidad de árboles y vegetación, lo cual dificulta la vista original de Sierra Nevada que Sorolla pudo haber contemplado. No obstante, se eligió un punto cercano como la Torre de la Pólvora, desde el cual aún es posible disfrutar de una vista panorámica de Sierra Nevada, permitiendo así una conexión visual con las composiciones realizadas por el pintor desde el Jardín de los Adarves.

En busca de reproducir las condiciones materiales de Sorolla, se empleó la técnica de «pintura de caballete», con óleo sobre lienzo de 33 x 46 cm, y un fondo en tonos ocres y grises, manteniendo una coherencia en tamaño y técnica. Se utilizaron también herramientas adicionales, como la toma de fotografías y el registro en un cuaderno de campo, donde se anotaron impresiones y emociones para documentar de manera exhaustiva el proceso creativo.

El trabajo práctico consistió en la realización de dos estudios por día, cada uno con una duración máxima de una hora, con el fin de capturar la luz, el color y la atmósfera cambiante del paisaje. La franja horaria seleccionada fue de 16:00 a 18:00 horas, cuando la luz de la tarde favorece una representación óptima de Sierra Nevada. La elección de realizar estos estudios en invierno obedeció a la preferencia de Sorolla por esta estación y al deseo de representar los tonos de nieve en la montaña, un elemento fundamental en la obra del pintor. En total, se completaron doce estudios en los días 17, 19, 20, 22, 24 y 28 de febrero de 2020.

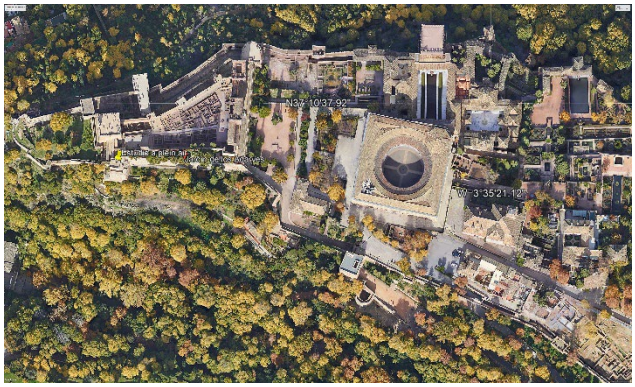
Durante la ejecución de estas obras, se aplicaron criterios analíticos para evaluar el paisaje en términos de encuadre, punto de vista, línea de horizonte, profundidad, iluminación

[38] J. Laurent. (1871). *Granada. 1103. Vista de los adarves y de la torre de la Vela (Alhambra)*. Fotografía, 340 x 245 mm. Archivo Biblioteca Alhambra. Recuperado el 27 de octubre de 2024, de https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/8480.

general y claroscuro, composición y color. Esta fase de estudio al natural culminó en la realización de una segunda obra en el estudio: un óleo sobre lienzo de 85 x 150 cm. En esta interpretación final se integraron no solo las observaciones directas del paisaje, sino también referencias a la geografía cultural, científica y artística de Sierra Nevada, la visión que tuvo Joaquín Sorolla sobre esta montaña y la experiencia personal como pintor, enriqueciendo así la obra con una perspectiva reflexiva y multidimensional.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 1







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 17/02/2020. Hora: 16:00 - 17:00 h.

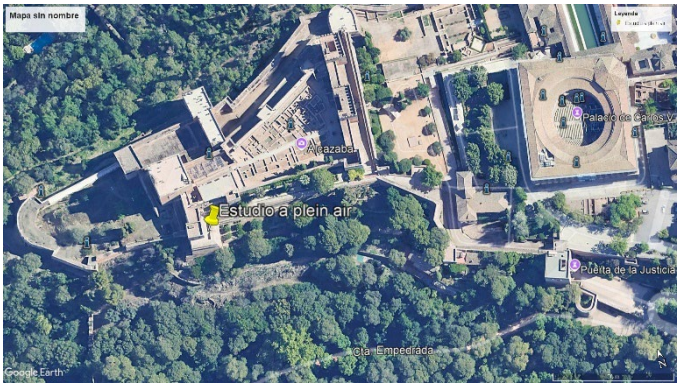
DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La composición de la obra sigue una estructura horizontal que dirige la mirada desde los elementos cercanos del Jardín de los Adarves, en el primer plano, hacia el horizonte dominado por la imponente Sierra Nevada. Este recorrido visual se logra mediante el uso de líneas diagonales presentes en los senderos y los muros del cementerio, los cuales aportan dinamismo y conducen la profundidad espacial, en contraste con la quietud y monumentalidad del paisaje nevado que domina el fondo. La distribución de luces y sombras ha sido cuidadosamente estudiada para resaltar la interacción entre los diferentes planos de la composición. El uso de la perspectiva atmosférica intensifica la sensación de profundidad, difuminando los colores y detalles en la lejanía.

Predomina una paleta de tonos cálidos en el primer plano, donde los ocres y verdes evocan la tierra y la vegetación, creando un contraste armónico con los azules y blancos fríos de las montañas nevadas. Este equilibrio cromático no solo define la distancia, sino que también enfatiza la transición entre los distintos planos y refuerza la coherencia visual de la escena. La iluminación general, propia de la luz de la tarde, envuelve la escena con matices cálidos que realzan los contrastes de claroscuro, otorgando volumen tanto a los elementos arquitectónicos como a los vegetales. La técnica empleada para esta obra combina una imprimación inicial con gesso ocre sobre el lienzo, que sirve de base tonal para unificar la atmósfera. Las capas sucesivas de pintura han sido aplicadas con un enfoque analítico, utilizando empastes para destacar las áreas de mayor protagonismo y veladuras para transiciones sutiles, lo que permite construir una textura rica y compleja.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 2







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 17/02/2020. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra destaca por su frescura y espontaneidad, fruto de una ejecución ágil y gestual que captura la esencia del paisaje mediante la técnica de pintura al aire libre. La composición, estructurada en planos superpuestos, dirige la mirada desde un primer plano vibrante y texturizado hacia el fondo, donde la Sierra Nevada emerge con tonos fríos y delicados matices. Este recorrido visual está definido por un contraste cromático entre los tonos cálidos —ocres, amarillos y naranjas— del primer plano, y los verdes apagados y azules de las montañas, logrando un equilibrio visual que potencia la profundidad espacial.

El cielo, tratado con una pincelada uniforme y empastada, aporta serenidad frente al dinamismo de las formas del paisaje. La luz natural, elemento central en la obra, acentúa los contrastes y dota de volumen a los diferentes planos a través de un tratamiento cuidadoso del claroscuro. El uso de un lienzo previamente imprimado con gesso ocre permite unificar la atmósfera desde las capas iniciales, favoreciendo la integración de los elementos pictóricos. La pintura se aplicó sin dibujo previo, en capas sucesivas que alternan empastes para las áreas más definidas y veladuras para las transiciones sutiles, enriqueciendo la textura general.

La obra representa el paisaje de forma inmediata y subjetiva, a la vez que reflexiona sobre la interacción entre la técnica y la percepción del entorno, transmitiendo una conexión directa con la atmósfera y el momento. El enfoque analítico aplicado en la elección del encuadre, el punto de vista y la distribución de la línea del horizonte refuerza la armonía visual de la escena.

FICHA: TRABAJOS A *PLEIN AIR*	ESTUDIO 3







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 19/02/2020. Hora: 16:00 - 17:00 h.

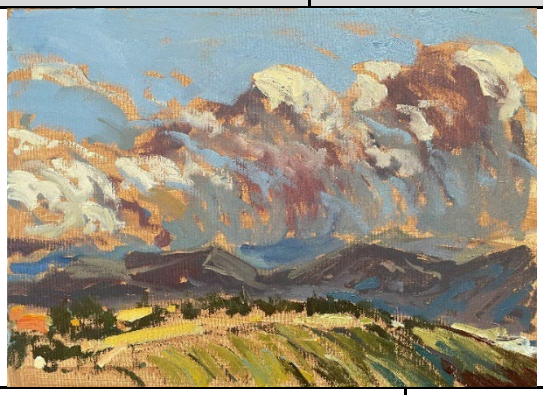
DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

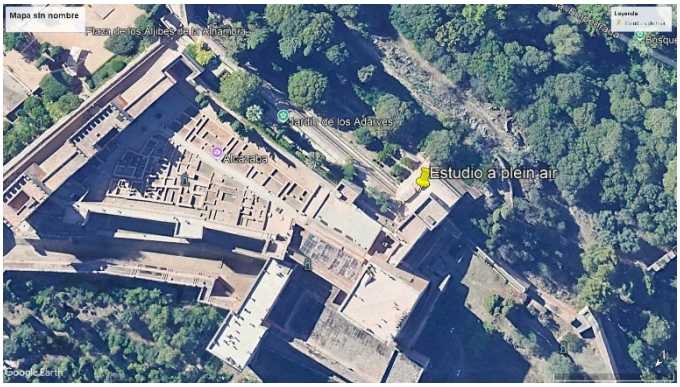
Esta obra se distingue por su enfoque atmosférico y la interacción entre la luz cambiante y el paisaje. La composición establece un contraste visual entre el primer plano, resuelto con pinceladas gestuales y un fondo montañoso envuelto en una atmósfera brumosa que difumina los contornos. El cielo, que domina la escena, está tratado con pinceladas amplias y fluidas que sugieren movimiento, combinando una gama cromática de tonos violáceos, grises y rosados que contrastan con los verdes apagados y ocres del terreno.

Este tratamiento cromático refuerza el diálogo entre las temperaturas cálidas del suelo y los matices fríos del cielo, creando un equilibrio visual que enfatiza la profundidad espacial y la transición tonal. La pincelada suelta y expresiva evidencia la inmediatez propia de la pintura al aire libre, logrando transmitir la atmósfera cambiante del paisaje granadino.

Desde el punto de vista técnico, se utilizó un lienzo imprimado en tonos naranjas, lo que proporciona una base cálida que unifica la composición. La pintura fue aplicada en capas sucesivas, combinando empastes en las áreas de mayor protagonismo y veladuras para las transiciones suaves, enriqueciendo la textura general de la obra. Este enfoque analítico, que integra encuadre, perspectiva y claroscuro, subraya la intención de capturar el paisaje físico, así como también su temporalidad y carácter efímero.

FICHA: TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 4







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm.
Lugar: Jardín de los Adarves.	Fecha de realización: 19/02/2020.
Municipio: Granada.	Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

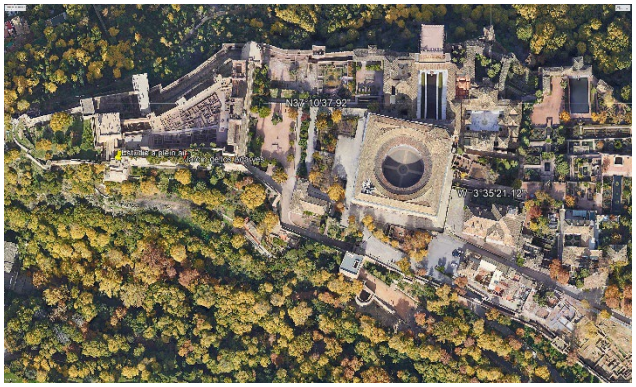
En esta obra, el cielo dinámico domina la composición, capturando el protagonismo con pinceladas amplias y enérgicas que representan la riqueza cromática de las nubes en tonos violáceos, rosados y azules. Estas tonalidades se contraponen a los verdes y ocres del terreno, estableciendo un diálogo cromático que refuerza la atmósfera y dota de unidad a la obra. La composición se organiza en planos que conducen la mirada desde el primer plano, con sus texturas marcadas, hacia las montañas lejanas, envueltas en una atmósfera que transmite profundidad espacial.

El tratamiento lumínico enfatiza el movimiento y la tridimensionalidad del paisaje, evidenciando una sensibilidad hacia los cambios atmosféricos. La pincelada vibrante y suelta aporta espontaneidad y dinamismo, priorizando una interpretación emocional del paisaje sobre una representación literal. Este enfoque transmite una conexión inmediata con el entorno, enfatizando la experiencia subjetiva del momento.

La técnica empleada se sustenta en un lienzo imprimado en ocre amarillo, que actúa como base tonal y cohesiona la paleta cromática. La pintura fue aplicada en capas sucesivas, combinando empastes para áreas de mayor protagonismo y veladuras para las transiciones suaves. Este método permite una integración armónica entre los distintos elementos, destacando tanto los detalles texturales como la atmósfera general de la escena.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 5







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 20/02/2020. Hora: 16:00 - 17:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

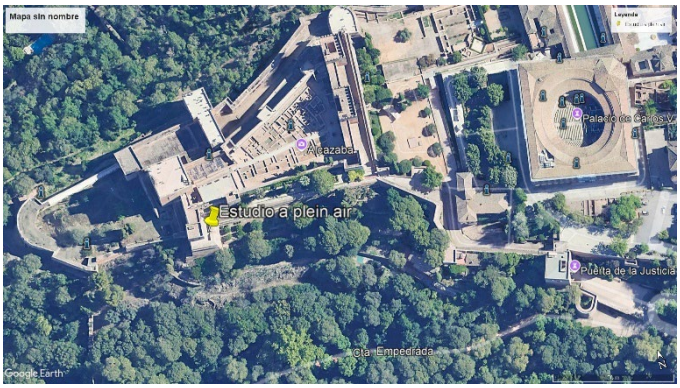
La obra presenta una interpretación vibrante y emocional del paisaje granadino, con Sierra Nevada como eje compositivo central. La disposición en planos superpuestos organiza la mirada desde el primer plano, definido por verdes intensos y ocres cálidos, hacia las montañas nevadas, donde predominan blancos luminosos que capturan la claridad de la luz en la altura. El cielo azul, dinámico y salpicado de nubes ligeras, introduce un contraste armónico con la textura gestual del terreno, equilibrando los elementos cromáticos y compositivos de la escena.

La composición explora la profundidad espacial mediante una línea de horizonte elevada que acentúa la majestuosidad de Sierra Nevada, mientras las pinceladas sueltas y expresivas evocan el movimiento de la atmósfera y la vibración de la luz en el paisaje. Este enfoque evidencia la interacción entre una observación directa y una sensibilidad artística que traduce la geografía del lugar en una experiencia visual inmediata, impregnada de dinamismo y frescura.

Desde un punto de vista técnico, se utilizó un lienzo imprimado en tonos ocres, que proporciona una base cálida y unifica la atmósfera general de la obra. La pintura se aplicó en capas sucesivas, alternando empastes para resaltar los detalles de mayor protagonismo y veladuras para crear transiciones suaves entre los planos. Este tratamiento técnico aporta volumen y profundidad, reforzando la tridimensionalidad del paisaje y enfatizando la atmósfera cambiante del entorno granadino.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 6







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 20/02/2020. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

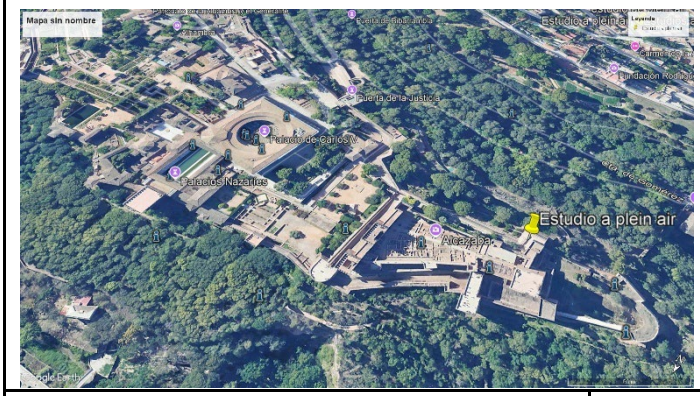
La obra se caracteriza por una composición que abarca la amplitud del paisaje, integrando en armonía elementos arquitectónicos y naturales. El primer plano, definido por tonos terrosos y verdes matizados, establece un recorrido visual que conduce hacia la Sierra Nevada, donde predominan tonos fríos que crean un marcado contraste cromático y lumínico. Esta transición entre el primer plano cálido y el fondo frío enfatiza la profundidad espacial y resalta la monumentalidad de las montañas.

El cielo, trabajado con pinceladas suaves y dinámicas, aporta equilibrio y serenidad a la escena, mientras la pincelada gestual utilizada en el conjunto refleja la inmediatez y subjetividad propias de la pintura al aire libre. Este tratamiento pictórico logra transmitir no solo una representación del paisaje, sino además una interpretación personal de su atmósfera y carácter.

Desde el punto de vista técnico, se empleó un lienzo imprimado en tonos grises, que actúa como base tonal y aporta cohesión a la composición. La pintura se aplicó en capas sucesivas, alternando empastes en las áreas de mayor protagonismo con veladuras que suavizan las transiciones, logrando una textura rica y variada. Este enfoque permite equilibrar la precisión en los detalles con la expresividad general, reforzando la interacción entre los elementos del paisaje y la luz cambiante del entorno granadino.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 7







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 22/02/2020. Hora: 16:00 - 17:00 h.

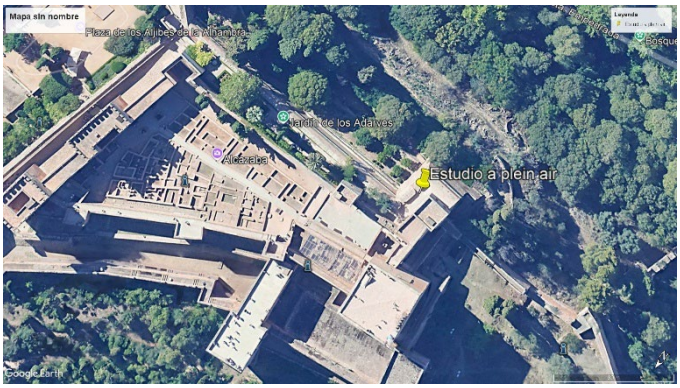
DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra logra un equilibrio compositivo entre elementos arquitectónicos y naturales, destacando la interacción visual entre la Alhambra y Sierra Nevada como telón de fondo. El primer plano, dominado por la arquitectura y la vegetación, se resuelve con pinceladas densas y vibrantes que aportan textura y dinamismo. Este tratamiento contrasta con las montañas nevadas del fondo, representadas con tonos fríos y suaves que generan profundidad y serenidad, acentuando la perspectiva atmosférica. La composición de esta obra recuerda los trabajos realizados por Joaquín Sorolla, en los que la Torre de la Justicia y la Sierra Nevada dialogan de manera armónica en la escena pictórica. Este enfoque establece un vínculo entre el patrimonio arquitectónico y el paisaje natural, creando una relación simbólica entre la monumentalidad histórica de la Alhambra y la majestuosidad de las montañas. Este tipo de disposición, presente en las obras de Sorolla, refuerza la idea de un paisaje que trasciende lo físico y se convierte en una representación identitaria de la región.

La paleta cromática se articula mediante la combinación de verdes intensos y ocres cálidos en el primer plano, en contraste con los azules y blancos luminosos de la Sierra Nevada. Esta gradación de temperaturas cromáticas refuerza la sensación de distancia y volumen. El cielo despejado, trabajado con pinceladas sutiles, introduce una luminosidad uniforme que unifica y equilibra la composición. Se utilizó un lienzo imprimado en un tono ocre anaranjado, que actúa como base cálida para cohesionar los distintos planos. La pintura se aplicó en capas sucesivas, empleando empastes en las áreas más destacadas para dar volumen y textura, y veladuras para lograr transiciones suaves y una integración armónica de los elementos pictóricos.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 8







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 22/02/2020. Hora: 17:00 - 18:00 h.

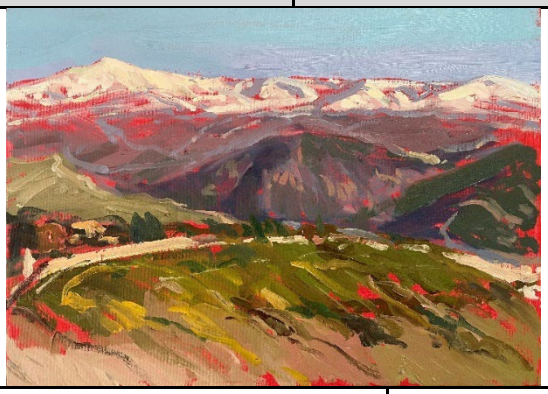
DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

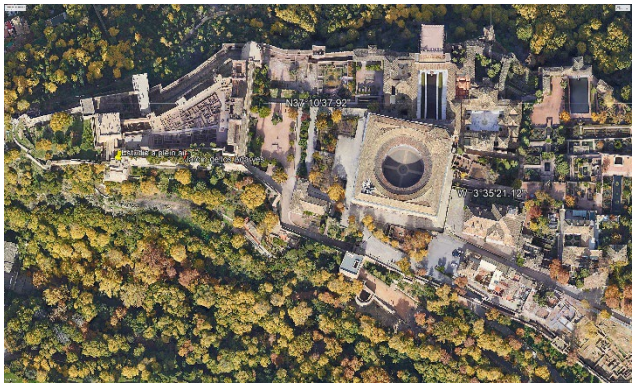
Esta obra, concebida como una segunda versión de la anterior, profundiza en la interacción entre los elementos arquitectónicos y naturales del paisaje granadino, con Sierra Nevada como protagonista en diálogo con la Torre de la Justicia. Inspirada en trabajos de Joaquín Sorolla, también enfocados en la relación entre la Alhambra y las montañas, la composición integra arquitectura y naturaleza en una armonía visual que resalta la monumentalidad y carácter identitario del paisaje.

La escena se organiza en planos que guían la mirada desde un primer plano de pinceladas densas y gestuales en tonos cálidos (ocres, rosas y verdes intensos) hacia un fondo de montañas nevadas en tonos fríos y suaves. Este contraste cromático y lumínico acentúa la profundidad espacial y refuerza la conexión simbólica entre historia y naturaleza. El cielo, tratado con pinceladas amplias y uniformes, aporta luminosidad y equilibra la composición, unificando los distintos planos.

La perspectiva atmosférica, lograda mediante variaciones tonales y contrastes cromáticos entre temperaturas cálidas y frías, potencia la tridimensionalidad y amplitud del paisaje. Técnicamente, el lienzo imprimado en ocre unifica la atmósfera desde las primeras capas. La pintura combina empastes en áreas destacadas y veladuras en las transiciones, suavizando límites y generando texturas ricas. Este enfoque evidencia un análisis cuidadoso de encuadre, profundidad y composición, mientras que la pincelada suelta y gestual capta la atmósfera cambiante y vibrante del paisaje granadino

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 9







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 24/02/2020. Hora: 16:00 - 17:00 h.

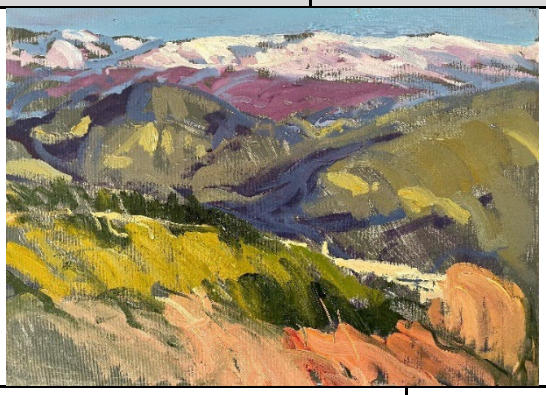
DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

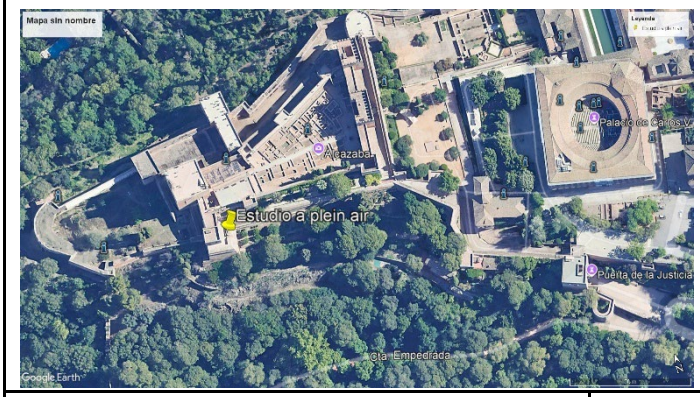
Esta obra se distingue por su expresividad cromática y la fuerza de su pincelada, que captura la intensidad del paisaje bajo una luz clara y directa. La composición está centrada en las cumbres nevadas de Sierra Nevada, cuya blancura contrasta con las sombras profundas y los tonos cálidos de las laderas intermedias. Este contraste refuerza la monumentalidad del paisaje y transmite una atmósfera vibrante y dinámica.

La paleta cromática destaca por la combinación de tonos rojizos y violetas en las montañas, que se integran armónicamente con los verdes intensos y matizados del primer plano. El cielo azul puro, trabajado con pinceladas suaves, enmarca la escena y aporta serenidad, estableciendo un contraste de temperatura cromática que equilibra la composición. Las pinceladas rápidas y sueltas imprimen dinamismo al conjunto, priorizando una interpretación gestual y emocional sobre el detalle minucioso.

El juego entre las masas de color y la pincelada resalta el dinamismo del paisaje, capturando su energía y esencia lumínica. Técnicamente, se utilizó un lienzo imprimado en tonos rojizos, que unifica la atmósfera y refuerza la calidez de la obra. La pintura se trabajó en capas, aplicando empastes en las zonas principales y veladuras en las transiciones para enriquecer las texturas y lograr una integración cromática armoniosa. La luz, el color y la pincelada se combinan para reflejar la apariencia del paisaje, a la vez que su naturaleza cambiante y su resonancia emocional.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 10







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 24/02/2020. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra presenta una interpretación vibrante y expresiva del paisaje de Sierra Nevada, donde el color y la pincelada gestual se erigen como los principales recursos pictóricos. La composición adopta un encuadre íntimo que selecciona un fragmento de las montañas, dejando de lado la vista panorámica completa que podría ofrecer el Jardín de los Adarves. Este enfoque, reminiscente de la obra de Joaquín Sorolla, enfatiza la fragmentación del paisaje y pone en relieve los matices cromáticos y la interacción de los planos. En el primer plano, una paleta cálida y dinámica de ocres, verdes intensos y rosados contrasta con las laderas intermedias, trabajadas en violetas fríos y azulados. Este juego cromático culmina en las cumbres nevadas, donde los blancos luminosos, enriquecidos con matices violetas, aportan serenidad y profundidad. Las transiciones entre planos están cuidadosamente equilibradas, estableciendo un diálogo cromático que captura la atmósfera cambiante y la vibración de la luz característica del paisaje. El tratamiento de la luz refuerza la tridimensionalidad del conjunto, mientras que las pinceladas sueltas y gestuales aportan dinamismo y vitalidad, priorizando una interpretación emocional del entorno sobre un detallismo descriptivo. Este enfoque establece un equilibrio entre la precisión de los elementos clave y la espontaneidad de la ejecución, evocando una conexión inmediata con la esencia del paisaje natural. Desde un punto de vista técnico, la obra se desarrolla sobre un lienzo imprimado en tonos grises, que proporciona una base neutra para unificar la composición y potenciar los contrastes cromáticos. La pintura se aplicó en capas sucesivas, utilizando empastes en las zonas de mayor protagonismo para destacar texturas, y veladuras en las transiciones para lograr una integración cromática fluida.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 11







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 28/02/2020. Hora: 16:00 - 17:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

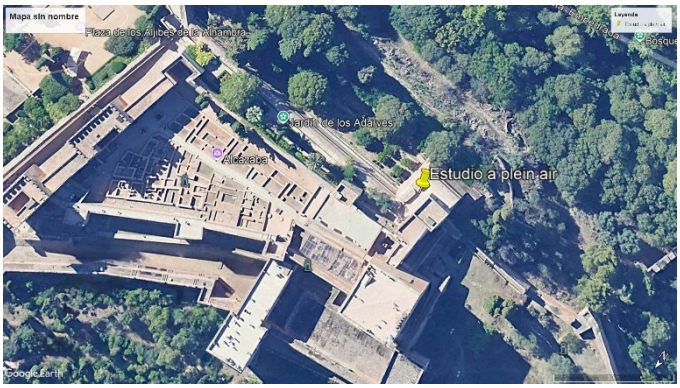
La obra, realizada sobre un lienzo imprimado en ocre amarillo, interpreta el paisaje granadino con Sierra Nevada como eje central. La composición se estructura en planos superpuestos que dirigen la mirada desde un primer término de vegetación y terrenos ondulados, pasando por las colinas intermedias, hasta las cumbres nevadas en el fondo, logrando una sensación de amplitud y profundidad cuidadosamente elaborada.

La paleta cromática emplea ocres y verdes en el primer plano, integrados con marrones oscuros y violetas en las colinas, culminando en blancos luminosos en las montañas. La pincelada, suelta y expresiva, aporta dinamismo y textura, capturando tanto la forma como la atmósfera cambiante del paisaje.

La luz juega un papel central, definiendo volúmenes y topografía mediante contrastes entre luces y sombras que equilibran áreas iluminadas y oscuras, destacando detalles y reforzando la monumentalidad del paisaje. La obra sintetiza la grandeza natural y la atmósfera efímera mediante una interacción entre la observación directa y la expresividad subjetiva, logrando una visión rica en color, textura y emoción.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 12







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 28/02/2020. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

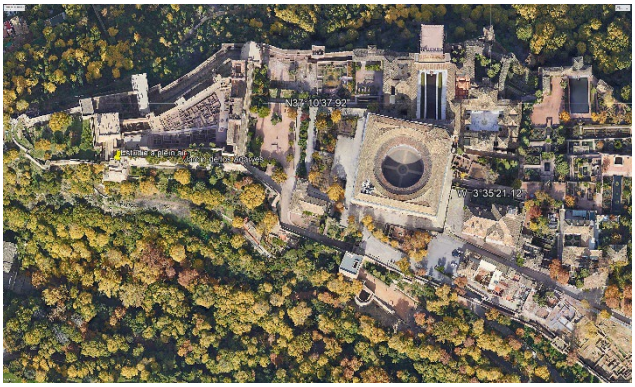
La obra, ejecutada sobre un lienzo imprimado en tonos rojizos, interpreta de manera vibrante el paisaje granadino con Sierra Nevada como eje central. La composición, estructurada en planos superpuestos, guía la mirada desde un primer plano cálido y dinámico hacia las colinas intermedias y las cumbres nevadas, que se erigen como el punto focal. La paleta cromática integra tonos ocres, rosados y verdes intensos en el primer término, combinados con violetas y blancos luminosos en las montañas, logrando un contraste que acentúa la profundidad y el dinamismo de la escena.

La pincelada, suelta y enérgica, añade movimiento e inmediatez, mientras que la luz modela los volúmenes y define la topografía del terreno. Las sombras en las colinas refuerzan la sensación de tridimensionalidad, mientras que los reflejos sobre la nieve aportan contraste y brillantez.

La intención de la obra no se limita a representar la geografía del lugar, sino que busca capturar la atmósfera cambiante y transmitir la conexión emocional del artista con el entorno. El uso expresivo del color y la gestualidad pictórica enlaza la monumentalidad de Sierra Nevada con la vitalidad del paisaje, ofreciendo una interpretación personal y evocadora que va más allá de lo meramente descriptivo.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 1



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37°10'36.53"N; 3°35'32.04"O. Lugar: Jardín de los Adarves. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Jardín de los Adarves. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2021.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra, realizada en el estudio tras múltiples sesiones de trabajo, representa de manera detallada y analítica el paisaje visto desde el Jardín de los Adarves, con Sierra Nevada como telón de fondo. Basada en estudios previos al aire libre, integra detalles específicos capturados in situ en una composición amplia y elaborada. A diferencia de trabajos anteriores, centrados en aproximaciones fragmentarias al estilo de Joaquín Sorolla, esta obra busca capturar la monumentalidad de la vista desde los Adarves. Combina la riqueza natural del paisaje granadino con elementos arquitectónicos y vegetales del entorno, como las torres y murallas de la Alhambra, cipreses y palmeras en el primer plano, que enmarcan y contrastan con las suaves colinas y cumbres nevadas al fondo.

El objetivo principal es equilibrar lo descriptivo con lo evocador, conectando la observación directa con una interpretación subjetiva del paisaje. Así, la obra transmite no solo la belleza monumental del entorno, sino también la conexión emocional y la admiración del artista hacia la relación entre naturaleza, historia y arte en este emblemático rincón de Granada.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 1

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se estructura en torno a elementos clave como la Torre de la Justicia, la vegetación circundante y, especialmente, un ciprés que actúa como eje fundamental en la disposición espacial. La Torre de la Justicia se erige como punto focal, mientras que la vegetación y el ciprés aportan equilibrio y profundidad a la escena. La paleta cromática refleja los tonos invernales característicos del paisaje granadino, con predominio de verdes oscuros en la vegetación, ocres y sienas en la arquitectura, y blancos y azules fríos en las cumbres nevadas de la Sierra Nevada. Estos colores se combinan para transmitir la atmósfera fría y serena propia de la estación.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

En la ejecución de la obra se emplearon diversas técnicas para lograr una riqueza textural y visual. El uso de la espátula permitió la aplicación de capas de pintura con diferentes grosores, generando texturas que aportan volumen y realismo, especialmente en la representación de la nieve y la vegetación. Se alternaron pinceladas líquidas, que dejan entrever el color ocre de la preparación del lienzo, con áreas de mayor carga matérica, donde el óleo se aplica de manera más densa. Esta combinación de técnicas busca reflejar la diversidad de superficies y materiales presentes en el paisaje, desde la suavidad de la nieve hasta la rugosidad de la piedra y la frondosidad de la vegetación.

CONCLUSIONES

La obra expone un diálogo fluido entre la tradición artística y una interpretación contemporánea del paisaje granadino. Inspirada en el legado de artistas que han explorado la relación entre naturaleza, arquitectura y arte, esta pintura toma como punto de partida la riqueza de influencias históricas y las traduce en una visión personal y única del paisaje de Granada y Sierra Nevada durante el invierno.

El detallismo y la precisión que caracterizan la obra de Frederick Lewis se perciben en la cuidadosa representación de los elementos arquitectónicos y naturales. Asimismo, las vistas desde los jardines de los Adarves evocan el trabajo del alemán Ernst Karl Eugen Koerner, especialmente en su obra *Adarves, die Gärten der Alhambra mit Blick von Granada auf die Sierra Nevada* (1883-1901). De igual modo, la atmósfera vibrante que envuelve las estructuras históricas encuentra una conexión con el estilo de Félix Possart en su pintura *Tower of Justice, Alhambra, Spain* (c. 1880).

El uso expresivo del color y la sensibilidad hacia la luz, cualidades esenciales en la obra de Joaquín Sorolla, están presentes en esta creación, aportando vitalidad y dinamismo. La pincelada fresca y espontánea que recuerda a Aureliano de Beruete se combina con la delicadeza técnica de Isidoro Marín, perceptible en la interpretación de los matices propios del paisaje invernal. El resultado es una composición que equilibra elementos naturales y culturales: los cipreses, las palmeras, los almeces y los aligustres, entre otros, se entrelazan con las construcciones históricas de la Alhambra, todo ello enmarcado por el majestuoso telón de fondo de Sierra Nevada.

Más allá de las referencias artísticas, la experiencia directa del autor trabajando al aire libre aporta autenticidad y profundidad a la obra, capturando la atmósfera y el carácter único del invierno en este icónico paisaje granadino.

En síntesis, la pintura no solo busca transmitir la majestuosidad y serenidad del entorno, sino que también construye un puente entre la historia pictórica del paisaje y una interpretación contemporánea. De este modo, exalta la belleza atemporal de Sierra Nevada y su entorno, reinterpretada a través de una sensibilidad artística que fusiona tradición e innovación.

Conclusiones

En la obra de Joaquín Sorolla, la montaña adquiere un protagonismo singular en la representación del paisaje desde sus primeras etapas artísticas. La Sierra de Guadarrama, clave en sus inicios, se convierte en un referente para su exploración de los paisajes de nieve y alta montaña. Esta experiencia inicial le permite desarrollar un interés continuo por los efectos de luz y atmósfera, plasmados a través de visiones distantes que capturan la fugacidad del momento. Este enfoque alcanza su máxima expresión en su serie sobre Sierra Nevada, donde la montaña no solo se convierte en un motivo pictórico, sino también en un valor paisajístico que el pintor integra de manera fundamental en la imagen cultural y artística de Granada. Desde diversos puntos de la ciudad, Sorolla supera la concepción tradicional de la montaña como fondo estático, situándola en el centro de su exploración visual y emocional.

Nuestros estudios *au plein air*, junto con las obras realizadas en el estudio, confirman que la luz y el color en Sierra Nevada son elementos dinámicos y nunca constantes. Este carácter efímero genera la necesidad de trabajar repetidamente en el mismo lugar, explorando cada vez nuevas posibilidades expresivas. La mirada de Sorolla, con un enfoque que recuerda a un encuadre fotográfico, aproxima la montaña al espectador mediante un «zoom», visual que transforma el paisaje en una experiencia íntima y a veces abstracta, estableciendo una conexión emocional única. Este recurso es particularmente evidente en obras como *Sierra Nevada* (1909), *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909), *Sierra Nevada en invierno, Granada* (1910) y *Sierra Nevada, Granada* (1917), donde la montaña deja de ser un fondo para convertirse en protagonista autónoma, en diálogo continuo con los jardines y los espacios urbanos de Granada.

Los estudios realizados comparten este enfoque, destacando el Jardín de los Adarves como un lugar privilegiado para la representación de Sierra Nevada. Este punto de vista permite tanto vistas amplias y monumentales como encuadres íntimos y fragmentados, enfatizando la relación entre la Alhambra y la montaña. La base técnica de los estudios, con imprimaciones cálidas en tonos ocres y grises, contribuye a cohesionar la atmósfera cromática, mientras que las pinceladas gestuales y dinámicas capturan el carácter cambiante de la luz y la atmósfera. Estas técnicas reflejan una conexión entre el paisajismo romántico y las tendencias vanguardistas que priorizan la abstracción y la expresividad gestual.

La luz emerge como el principal elemento estructurador, modelando los volúmenes y destacando las transiciones entre planos. Las variaciones lumínicas refuerzan la tridimensionalidad y la atmósfera efímera del paisaje, en una línea que conecta los estudios con la tradición luminista de Sorolla. Esta atención a la luz y la atmósfera se vincula con Sorolla, a la vez que establece paralelismos con artistas modernos como Cézanne, cuya representación de la montaña Sainte-Victoire comparte similitudes conceptuales. Al igual que Cézanne, estos estudios no buscan la reproducción literal del paisaje, sino su reinterpretación como una experiencia sensorial y emocional.

Más allá de su valor pictórico, estos estudios constituyen una reflexión intelectual sobre el paisaje como construcción cultural. Sierra Nevada no es solo un motivo visual, sino un símbolo cargado de significados culturales, artísticos y emocionales que trascienden lo físico. Este enfoque une lo pictórico y lo filosófico, invitando al espectador a contemplar el paisaje desde una perspectiva tanto estética como introspectiva.

En conjunto, estos doce estudios y el trabajo en el estudio de Sierra Nevada representan una síntesis entre tradición, técnica e innovación. Conectan el legado de Sorolla con un enfoque contemporáneo que explora la montaña como símbolo identitario y espacio de experimentación artística. Estas obras capturan la esencia visual del paisaje granadino y, asimismo, su carácter cambiante, emocional y profundamente evocador.

(ANEXO II)

Fichas técnicas: La ciudad

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 13







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'26.91"N; 3°35'31.89"O. Lugar: Realejo. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 30/01/2021. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra captura una vista del barrio del Realejo, enmarcada por el cielo despejado y Sierra Nevada como telón de fondo. Realizada al aire libre en un entorno elevado, el proceso creativo refleja la interacción directa del artista con el paisaje, destacando el carácter inmediato y dinámico de la pintura *au plein air*.

La composición se estructura en planos bien definidos, comenzando con el primer término protagonizado por los tejados de tejas rojizas y la barandilla que enmarca el lienzo en proceso, lo cual refuerza el carácter procesual de la obra. Este primer plano contrasta con las colinas intermedias, trabajadas en tonos cálidos y ricos, y culmina en las cumbres nevadas que destacan con blancos brillantes y matices azulados, enfatizando la profundidad y monumentalidad del paisaje.

La perspectiva se acentúa mediante el uso de líneas diagonales creadas por los tejados y las colinas, que conducen la mirada hacia el horizonte. La luz juega un papel crucial, con el sol iluminando los tejados y las montañas, creando contrastes vibrantes entre las áreas iluminadas y las sombras. La pincelada gestual y suelta aporta vitalidad, capturando no solo la forma, sino también la atmósfera viva del lugar.

El enfoque *plein air* permite una representación fresca y auténtica, donde el artista equilibra la observación directa con su interpretación personal. Este método subraya la conexión emocional con el paisaje, transformando una escena cotidiana en una obra que transmite la interacción entre el entorno urbano, la naturaleza y la luz cambiante del día.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 14







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'26.91"N; 3°35'31.89"O. Lugar: Realejo. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 31/01/2021. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra retrata con sensibilidad la atmósfera cambiante del paisaje granadino al atardecer, con las colinas y Sierra Nevada como protagonistas. La composición, organizada en planos superpuestos, conduce la mirada desde un primer término apenas esbozado, donde se sugieren formas arquitectónicas, hacia las colinas intermedias y un cielo dinámico y en transformación, cargado de tonos cálidos y fríos que capturan la fugacidad del crepúsculo.

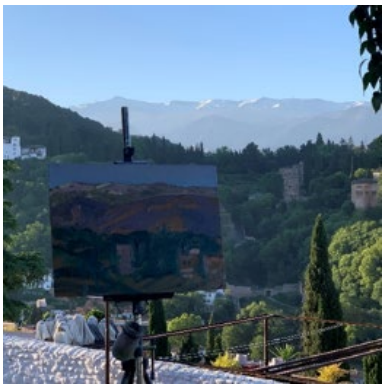
La pincelada suelta y expresiva aporta dinamismo y espontaneidad. Las colinas se definen con trazos rápidos y texturizados, mientras el cielo se construye mediante capas de color superpuestas que reflejan la complejidad cromática del atardecer, dominado por violetas, rosados y azulados en contraste con los verdes y ocres del terreno. Este contraste refuerza la profundidad y envuelve la escena en una atmósfera efímera.

Desde el punto de vista técnico, la obra se desarrolla sobre un lienzo imprimado en azul, que unifica y enriquece la paleta cromática. La pintura al óleo, aplicada en capas sucesivas con empastes en áreas clave y veladuras en transiciones, genera texturas variadas y un acabado fluido. El tratamiento detallado de luces y sombras modela los volúmenes del terreno y las nubes, logrando una tridimensionalidad que refuerza la monumentalidad de Sierra Nevada y su interacción con el cielo.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 15







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'51.94"N; 3°35'32.93"O. Lugar: Mirador de San Nicolás. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 26/05/2021. Hora: 7:30 - 8:30 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra retrata una vista matutina de la Alhambra enmarcada por la majestuosidad de Sierra Nevada, destacando la armonía entre la arquitectura histórica y el paisaje natural bajo la luz cambiante del amanecer. La composición, organizada en planos superpuestos, guía la mirada desde la vegetación y los elementos arquitectónicos del primer plano hacia las colinas intermedias y las cumbres nevadas, creando profundidad y monumentalidad.

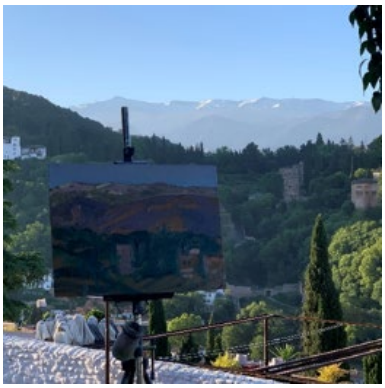
La pincelada suelta y expresiva aporta dinamismo y textura, capturando la atmósfera efímera del momento. La perspectiva atmosférica, lograda mediante la disminución de saturación en los planos lejanos, genera una sensación de vastedad. La paleta cromática combina tonos cálidos y terrosos en las colinas con verdes intensos en el primer plano y blancos y rosados en las montañas, mientras un cielo en tonos suaves refuerza la serenidad de la escena.

Desde el punto de vista técnico, la obra se realizó sobre un lienzo imprimado en siena, que unifica y aporta calidez al conjunto. La pintura al óleo, aplicada sin dibujo previo, alterna empastes en áreas destacadas con veladuras en las transiciones, enriqueciendo la textura y profundidad. Este enfoque técnico y expresivo sintetiza la complejidad geográfica y emocional del paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 16







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'51.94"N; 3°35'32.93"O. Lugar: Mirador de San Nicolás. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 23/05/2021. Hora: 7:30 - 8:30 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra interpreta con dinamismo y expresividad el amanecer sobre Sierra Nevada, destacando su monumentalidad mediante una composición en planos diferenciados. La mirada se dirige desde un primer plano de formas abstractas y enérgicas que sugieren vegetación, hacia las colinas intermedias y las cumbres nevadas, iluminadas por una luz matutina que equilibra tonos cálidos y fríos.

La paleta cromática, cuidadosamente estudiada, combina verdes y ocres en el primer plano, con rojos, violetas y rosados en las colinas, mientras los blancos y azules de las montañas aportan frescura y serenidad. El cielo, en lilas y rosados, cohesiona la composición y refuerza la atmósfera matutina.

Un elemento técnico distintivo es la inclusión deliberada de áreas visibles de la imprimación anaranjada, que aporta calidez, intensifica los contrastes y unifica los planos, enriqueciendo la textura pictórica. La luz del amanecer genera contrastes tonales que realzan la topografía y monumentalidad de Sierra Nevada, mientras la perspectiva atmosférica, lograda mediante la disminución progresiva de la saturación en los planos más alejados, refuerza la profundidad y vastedad del paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 17







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'14.97"N; 3°34'33.65"O. Lugar: Cementerio de San José. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 02/02/2021. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra ofrece una interpretación sintética y abstracta de un fragmento de Sierra Nevada, capturando la esencia del paisaje montañoso mediante un tratamiento gestual y fluido. La composición se organiza en planos ondulantes que dirigen la mirada desde un primer término de tonos terrosos hacia las cumbres nevadas, bañadas en blancos luminosos y sombras frías.

La técnica destaca por el uso de pintura fluida y pinceladas rápidas que dejan visible el tono violeta de la imprimación, aportando dinamismo y espontaneidad. Este recurso integra la superficie del lienzo como un elemento activo, reforzando la sensación de inmediatez. La simplificación formal y la economía de detalles acentúan el carácter abstracto, priorizando los elementos esenciales del paisaje.

La paleta cromática combina tonos cálidos como ocres y amarillos en las laderas iluminadas con violetas y azules en las sombras y zonas distantes, estableciendo un contraste entre temperaturas que resalta volúmenes y texturas. La luz modela los planos montañosos mediante un juego de claroscuro que acentúa las ondulaciones del terreno y refleja la atmósfera cambiante.

El enfoque elimina elementos superfluos para concentrarse en un fragmento reducido de Sierra Nevada, destacando su monumentalidad mientras refleja la subjetividad del artista. La interacción entre abstracción y emoción, mediada por el color y la gestualidad, convierte la obra en una experiencia estética y sensorial que trasciende la descripción geográfica.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 18







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'14.97"N; 3°34'33.65"O. Lugar: Cementerio de San José. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 21/05/2020. Hora: 20:00 - 21:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

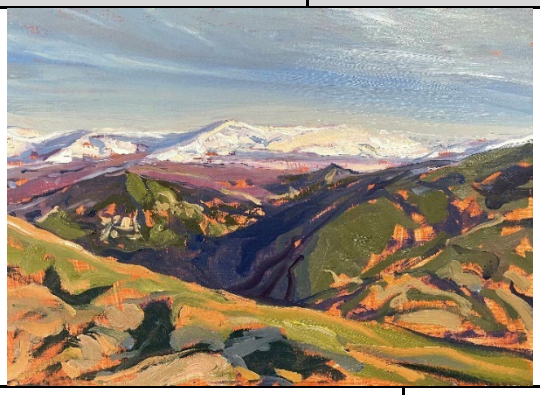
La obra ofrece una interpretación expresiva y vibrante de Sierra Nevada al atardecer, capturando la atmósfera cálida y efímera del momento. La composición, estructurada en planos superpuestos, guía la mirada desde laderas ondulantes en el primer término hacia las cumbres nevadas en el horizonte.

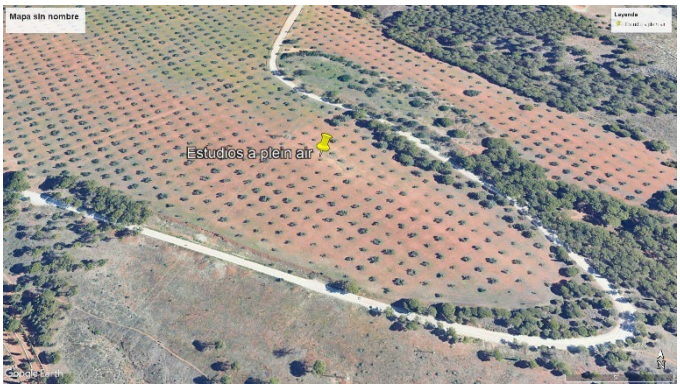
Un rasgo distintivo es la imprimación roja visible, que aporta calidez y dinamismo, intensificando los tonos cálidos de las laderas y contrastando con los verdes luminosos del terreno y los blancos y rosados de las cumbres. Este contraste cromático refuerza la profundidad y energía de la escena, equilibrando las tonalidades cálidas y frías para amplificar la atmósfera del atardecer.

La paleta cromática combina rojos y verdes intensos en el terreno con blancos y rosados en las montañas, mientras el cielo azul claro actúa como telón de fondo, unificando y serenando la composición. La pincelada gestual y fluida recorre el lienzo con trazos ondulantes, evocando la vitalidad y topografía dinámica del paisaje.

La obra sintetiza la monumentalidad de Sierra Nevada con una percepción subjetiva, yendo más allá de la representación literal. Este enfoque conjuga expresividad, emoción y riqueza cromática, ofreciendo una interpretación evocadora que refleja tanto la geografía como la atmósfera emocional del entorno granadino.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 19







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 28/02/2020. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

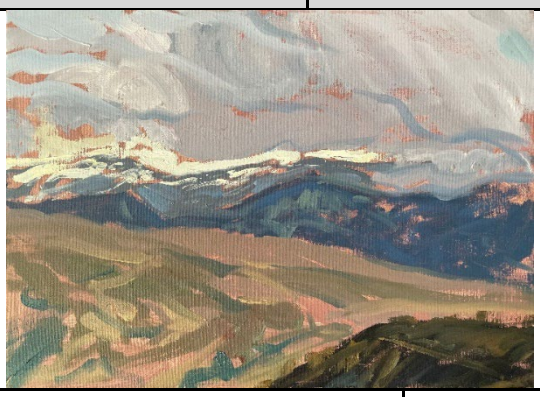
La obra retrata con intensidad y dinamismo el paisaje montañoso de Sierra Nevada, destacando su grandeza bajo una atmósfera despejada y luminosa. La composición se organiza en planos que guían la mirada desde las colinas del primer término, cubiertas de verdes y tonos cálidos, hasta las cumbres nevadas que dominan el horizonte como punto focal.

La pincelada, suelta y gestual, se adapta a las características de cada elemento del paisaje, aportando movimiento y profundidad. El cielo, trabajado con trazos ligeros, presenta una transición cromática fluida entre azules y cálidos tonos del horizonte, mientras que las cumbres nevadas, con texturas más densas, enfatizan su luminosidad frente a las sombras violetas de las montañas.

El tono anaranjado del lienzo imprimado emerge en zonas clave, aportando calidez y energía al conjunto, además de reforzar la espontaneidad del trabajo al aire libre. La paleta cromática combina verdes vibrantes, ocres, violetas profundos y blancos luminosos, logrando un contraste que realza los volúmenes y refleja la atmósfera cambiante.

La obra equilibra observación directa y sensibilidad artística, capturando la monumentalidad del paisaje y su conexión emocional, ofreciendo una síntesis armónica entre naturaleza y expresión personal.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 20







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 05/03/2020. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra captura un instante fugaz de Sierra Nevada en medio de la atmósfera inestable y cambiante de una tormenta, destacando el dramatismo de la luz y las condiciones climáticas. La composición se organiza en planos superpuestos que dirigen la mirada desde las laderas del primer plano hacia las cumbres nevadas, parcialmente ocultas por densas nubes. El cielo domina la escena, trabajado con pinceladas rápidas y gestuales que aportan textura y dinamismo. Las nubes, en degradaciones de blancos, grises, rosados y tonos pastel, reflejan la luz difusa propia de un momento previo o posterior a la tormenta, creando una tensión visual con la solidez del terreno.

Las cumbres nevadas, con una aplicación de óleo más densa, destacan como puntos de luminosidad efímera frente a los tonos oscuros de las montañas circundantes, subrayando la fragilidad y monumentalidad de la nieve bajo la tormenta. Las laderas y zonas intermedias, en contraste, presentan pinceladas más fluidas y abiertas, que dejan entrever el lienzo imprimado en tonos pastel. Este recurso técnico aporta cohesión cromática y refuerza la espontaneidad del proceso pictórico.

La paleta cromática combina verdes y marrones en las laderas con violetas y azules oscuros en las montañas, mientras que los tonos claros y deslavados del cielo unifican la escena. Esta interacción entre zonas iluminadas y sombreadas capta la atmósfera cambiante, dotando a la obra de un dinamismo que refleja la transitoriedad y el dramatismo del paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 21







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 20/05/2020. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

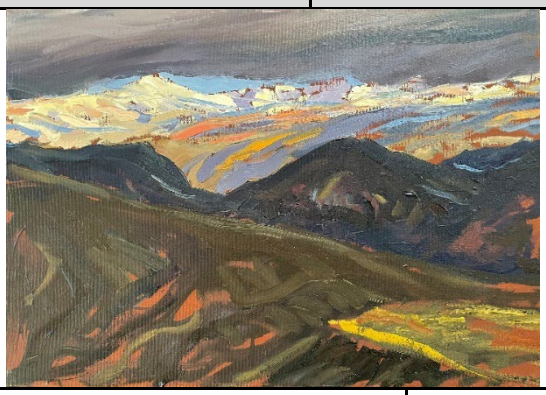
La obra presenta una interpretación abstracta y expresiva de un fragmento de Sierra Nevada, alejándose de la representación literal para explorar un lenguaje pictórico dinámico y subjetivo. La composición organiza el espacio en planos ondulantes que guían la mirada desde las laderas del primer plano hacia las cumbres nevadas, enmarcadas por un cielo vibrante y en constante movimiento. Este enfoque resalta la monumentalidad del terreno y la inestabilidad atmosférica del momento.

El cielo, trabajado con pinceladas rápidas y gestuales, muestra transiciones cromáticas entre blancos, rosados, violetas y azul celeste, creando una atmósfera envolvente y cambiante. Estas gradaciones, junto con el trazo suelto, aportan profundidad y dinamismo, reforzando el diálogo visual entre el cielo y la tierra.

La densidad del óleo varía, destacándose en las cumbres nevadas con una aplicación espesa que enfatiza la luminosidad y materialidad de la nieve. En las laderas, ciertas áreas presentan texturas marcadas, mientras otras muestran capas más ligeras que dejan visible la imprimación rojiza del lienzo. Este recurso añade cohesión cromática y refuerza la espontaneidad gestual de la obra.

La paleta cromática, libre y vibrante, combina verdes, ocres, amarillos y violetas en las laderas, con rojos intensos que emergen como un nexo visual. Los colores, lejos de describir fielmente el entorno, evocan una percepción subjetiva que prioriza la emoción sobre la literalidad. La obra enfatiza la interacción entre formas, colores y texturas, ofreciendo una interpretación sensorial del paisaje que trasciende lo descriptivo para centrarse en lo emocional.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 22







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 03/03/2020. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra representa un paisaje de Sierra Nevada bajo una atmósfera de dramatismo y melancolía, capturando la tensión entre la oscuridad de una tormenta inminente y los tonos dorados que iluminan el terreno. Compositivamente, se organiza en planos superpuestos que conducen la mirada desde las laderas sombrías del primer término hasta las cumbres nevadas, enmarcadas por un cielo cargado de movimiento.

El cielo, trabajado con pinceladas rápidas y gestuales, refleja la fugacidad de la tormenta mediante una paleta que combina grises, azulados y violetas, añadiendo dinamismo y tensión a la escena. Este dramatismo se contrapone a los tonos dorados que iluminan fragmentos del paisaje, generando un contraste significativo con las sombras profundas de las laderas.

La densidad del óleo destaca especialmente en las cumbres nevadas, donde pinceladas pastosas capturan la textura y luminosidad de la nieve, otorgándole un protagonismo visual que refuerza su monumentalidad. En contraste, las laderas se trabajan con trazos más fluidos y transparencias que dejan entrever el tono siena del lienzo imprimado, aportando cohesión cromática y espontaneidad.

La paleta cromática combina tonos oscuros y terrosos con dorados y ocres que iluminan el terreno, intensificando la atmósfera romántica y la monumentalidad del paisaje. La aplicación libre del color y la gestualidad del trazo dotan a la obra de una dimensión expresiva que trasciende la representación literal, evocando tanto la fragilidad como la grandeza del paisaje bajo la tormenta.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 23







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 19/02/2021. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra se centra en la representación del Pico del Veleta en Sierra Nevada, destacando su majestuosidad bajo una atmósfera serena y luminosa. La composición, organizada en planos ondulantes, dirige la mirada desde las laderas cálidas del primer término hasta el Veleta, que domina la escena como foco visual principal gracias a su luminosidad y textura. Este enfoque jerárquico resalta la monumentalidad del paisaje y crea una transición fluida entre los elementos.

El cielo despejado, trabajado con pinceladas suaves y degradaciones cromáticas, transita de azules intensos en las alturas a matices cálidos en el horizonte, reforzando la armonía entre cielo y tierra. La nieve del Veleta, tratada con óleo denso, capta la luz de manera precisa, generando un contraste con las sombras violetas y los ocres de las laderas, que realza el volumen y monumentalidad de la montaña.

Las laderas, representadas con pinceladas fluidas y expresivas, dejan entrever el tono anaranjado del lienzo imprimado, aportando calidez y energía a la composición. La paleta cromática combina ocres, naranjas y rosados con sombras violetas y azules profundos, logrando un equilibrio entre tonalidades cálidas y frías que define la topografía y otorga profundidad a la escena.

La obra equilibra precisión y expresividad, utilizando la materialidad del óleo y la inmediatez del gesto pictórico para transmitir la frescura del momento. Las texturas y transparencias refuerzan la vitalidad del paisaje, mientras que la interacción entre luz y color envuelve la escena en una atmósfera vibrante y envolvente.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 24







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 17/02/2021. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra captura la monumentalidad del Cerro Huenes bajo la cálida luz del atardecer, destacando un entorno de quietud y serenidad. La composición, centrada en las ondulaciones y texturas de la colina, organiza la escena con el cielo como telón de fondo. Este, trabajado con pinceladas suaves y degradados cromáticos, transita de tonos cálidos cercanos al horizonte a matices fríos en las alturas, enmarcando armoniosamente la montaña y aportando profundidad visual.

El Cerro Huenes se representa con trazos dinámicos que reflejan la interacción entre el terreno y la luz solar en su declive. La paleta cromática combina marrones, violetas y ocres cálidos con reflejos anaranjados del sol poniente, transmitiendo tanto la calidez del momento como la monumentalidad del paisaje. Las cumbres nevadas al fondo, tratadas con óleo más denso, destacan por su textura y luminosidad, contrastando con las sombras que modelan las laderas.

En las áreas inferiores, las pinceladas más sueltas permiten entrever el tono anaranjado del lienzo imprimado, introduciendo una vibración cromática que refuerza la calidez y la inmediatez gestual de la obra. Este contraste entre densidad y fluidez en la aplicación del óleo, junto con la interacción entre anaranjados, violetas y ocres, captura la riqueza lumínica del atardecer y otorga dinamismo y vitalidad a la composición.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 25







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Fecha de realización: 28/04/2022. Hora: 18:30 - 20:30 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra ofrece una interpretación vibrante del Pico del Veleta y su entorno, destacando la interacción de luces y sombras bajo un cielo dinámico y cambiante. La composición se caracteriza por el contraste entre el terreno ondulado y un cielo trabajado con pinceladas rápidas y gestuales que aportan energía y profundidad. Las nubes, en transiciones cromáticas de grises, violetas y matices cálidos, refuerzan la vitalidad y dramatismo de la atmósfera.

El Pico del Veleta, punto focal de la escena, se representa con una nieve tratada mediante óleo denso que realza su textura y luminosidad. Las sombras violetas y rosadas modelan su topografía, subrayando tanto su monumentalidad como su tridimensionalidad, mientras los reflejos de luz en las cumbres añaden un carácter táctil y vibrante.

Las laderas y valles se trabajan con pinceladas fluidas y expresivas que integran verdes, ocres y amarillos vibrantes, reflejando la incidencia de la luz en el terreno. Fragmentos del lienzo imprimado en siena oscuro quedan visibles, aportando calidez, cohesión cromática y una sensación de inmediatez y espontaneidad.

La atmósfera lumínica domina la composición, equilibrando cuidadosamente las áreas iluminadas y sombreadas. Las luces, concentradas en las cumbres nevadas y algunos prados, resaltan con tonos amarillos intensos que capturan la fuerza del sol, mientras que las sombras profundas y los tonos violetas en montañas y valles refuerzan el contraste, el volumen y la profundidad del paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 26







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'20.87"N; 3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 100 x 73 cm. Fecha de realización: 26/04/2022. Hora: 16:30 - 18:30 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra representa el Cerro Huenes bajo un dinamismo atmosférico que combina luces y sombras para modelar el paisaje, enmarcado por un cielo vibrante y en constante movimiento. La composición guía la mirada desde las ondulaciones realizadas con pincel del primer plano hasta el cerro central, cuya imponente presencia se define por variaciones cromáticas sutiles y transiciones de luz. Al fondo, las cumbres nevadas emergen como una línea luminosa que aporta equilibrio y profundidad.

El cielo, trabajado con pinceladas gestuales, refleja el dinamismo de las nubes en movimiento mediante degradaciones de blancos, grises y rosados cálidos, reforzando la naturaleza cambiante de la atmósfera. Este tratamiento enmarca al Cerro Huenes y crea un diálogo visual armónico entre cielo y tierra.

Las cumbres nevadas, tratadas con óleo denso, destacan por su textura y luminosidad, contrastando con las sombras profundas de las montañas circundantes. En las laderas del Cerro Huenes, tonos verdes, ocres y violetas interactúan con las luces y sombras para generar una atmósfera rica en matices. Fragmentos visibles del lienzo imprimado en siena claro introducen calidez y cohesión cromática, además de reforzar la espontaneidad del gesto pictórico.

La distribución de la luz resalta estratégicamente las áreas nevadas y los prados iluminados, mientras las sombras profundas modelan el volumen y añaden dramatismo al terreno. Las pinceladas rápidas y dinámicas capturan tanto la materialidad del paisaje como su energía efímera, evocando las condiciones atmosféricas cambiantes del momento.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 2



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37°10'42.98"N; 3°35'48.30"O. Lugar: Albaicín. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Vista de Torres Bermejas. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La presente obra, concebida en el estudio y desarrollada a lo largo de múltiples sesiones, tiene como objetivo capturar la esencia visual y emocional del amplio panorama observado desde el barrio del Albaicín en Granada. Este proyecto se fundamenta en un enfoque analítico, apoyado por la experiencia acumulada en trabajos previos realizados al aire libre, donde se exploraron fragmentos específicos del entorno. A diferencia de dichas aproximaciones parciales, esta obra pretende abarcar de manera integrada y coherente la totalidad del paisaje visible desde esta ubicación privilegiada, destacando la interacción entre los elementos arquitectónicos, naturales y atmosféricos.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 2

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en torno a elementos centrales que estructuran el paisaje, como la imponente Sierra Nevada en el horizonte, la Torre de la Vela, las Torres Bermejas y la ciudad de Granada en el plano inferior. Desde un mirador del Albaicín, la perspectiva permite incorporar edificios en primer término, bañados por la cálida luz del atardecer en un día otoñal cercano al invierno. Este uso de la iluminación otorga unidad a la escena, acentuando los contrastes entre los tonos cálidos de las edificaciones y los fríos de las montañas y el cielo.

La paleta cromática está cuidadosamente seleccionada para reflejar la atmósfera estacional, destacando ocres, sienas y tierras en las arquitecturas y tejados; verdes y marrones en la vegetación, y un cielo que transita entre tonos verdes amarillentos, azules profundos y violetas suaves. Este tratamiento cromático genera una atmósfera de serenidad y majestuosa contemplación, donde los colores cálidos y fríos dialogan armónicamente.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La ejecución de la obra combina técnicas variadas para lograr una riqueza visual y textural. La espátula se utilizó para aplicar capas de pintura con diferentes grosores, enfatizando volúmenes y texturas en la nieve de las montañas, los tejados y las paredes de los edificios en primer plano. Las pinceladas líquidas dejan entrever el color siena del fondo del lienzo, mientras que en otras áreas la pintura se aplica con mayor carga, generando un contraste matérico que otorga profundidad y dinamismo.

El cielo, elemento clave de la composición, se trabajó con transiciones cromáticas suaves que van desde el verde amarillento al azul y violeta, utilizando técnicas de veladura y degradación para crear un efecto atmosférico que aporta monumentalidad al conjunto. Este tratamiento, junto con la atención al claroscuro, refuerza la tridimensionalidad del paisaje.

CONCLUSIONES

La obra se enmarca en una tradición pictórica que encuentra sus raíces en la representación romántica del paisaje granadino, influenciada por artistas extranjeros como Richard Ford, J. F. Lewis, Nicolás Chapuy, Edmond Wodick y Samuel Colman. Sin embargo, destaca especialmente la influencia del pintor granadino Manuel Gómez-Moreno González, cuyas interpretaciones del paisaje de la ciudad, como *La Alcazaba y Torres Bermejas, Granada* (1885) y *Vista de Torres Bermejas, Granada* (1887), constituyen referentes directos para este trabajo.

A través de esta obra, se busca rendir homenaje a dicha tradición y construir también un lenguaje pictórico propio que equilibre precisión técnica y expresividad subjetiva. La integración de elementos arquitectónicos y naturales, junto con la cuidadosa atención al color, la luz y las texturas, permite transmitir la majestuosidad y serenidad del paisaje granadino en otoño. Este diálogo entre las técnicas tradicionales y un enfoque contemporáneo reafirma la vigencia del paisaje como medio de exploración estética y emocional.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 3



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas:37°9'57.85"N;3°32'0.09"O. Lugar: Cementerio de San José. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Cementerio de San José. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

Esta obra realizada en el estudio tras un exhaustivo proceso de observación y análisis tiene como objetivo capturar la esencia del paisaje visible desde el Cementerio de San José en Granada, con la Sierra Nevada y el Cerro Huenes dominando el horizonte. Este proyecto surge de un enfoque más amplio y detallado en comparación con los trabajos al aire libre, que permitieron explorar fragmentos específicos del entorno. Aquí se busca integrar todos los elementos del paisaje en una representación coherente, resaltando las cualidades estéticas y emocionales del lugar bajo la luz cálida de un atardecer primaveral.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 3

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en varios planos que guían la mirada desde el primer término, donde destacan pinos iluminados por la cálida luz del atardecer, hacia el barranco que divide la escena y finalmente hacia la imponente Sierra Nevada en el fondo. En la esquina inferior derecha, las viviendas contemporáneas ofrecen un contraste temporal con los elementos naturales, evocando un diálogo entre la tradición romántica y la modernidad.

La paleta cromática está cuidadosamente seleccionada para reflejar la atmósfera del atardecer, con predominio de tonos ocres, sienas y anaranjados en las colinas y el terreno, equilibrados con verdes vibrantes en la vegetación y azules suaves en el cielo. Las cumbres nevadas, trabajadas en blancos luminosos y toques azulados, aportan frescura y serenidad al conjunto. Este equilibrio entre colores cálidos y fríos crea una atmósfera de majestuosidad y armonía, enfatizando la monumentalidad del paisaje.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La obra combina diversas técnicas pictóricas para lograr una riqueza visual y textural que refuerza su carácter analítico y expresivo. El uso de la espátula permitió generar capas de pintura con diferentes grosores, aportando textura y realismo en áreas clave, como las superficies nevadas y la vegetación. Las pinceladas líquidas, en contraste, dejan entrever el color anaranjado del fondo del lienzo, añadiendo calidez y cohesión cromática.

El cielo se trabajó con transiciones suaves mediante veladuras y degradaciones que combinan grises cálidos, azules y violetas, capturando el dinamismo de las nubes y la atmósfera cambiante del atardecer. Las áreas de mayor carga matérica refuerzan la tridimensionalidad y la monumentalidad de los elementos representados, como las cumbres nevadas y las colinas iluminadas.

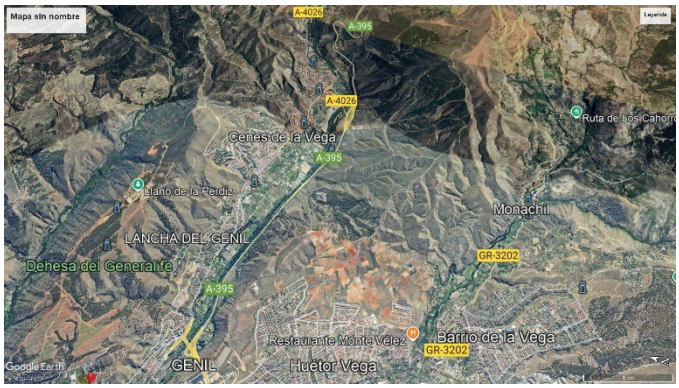
CONCLUSIONES

Esta obra se inserta en una tradición pictórica que rinde homenaje a los grandes maestros que han interpretado el paisaje granadino, destacando la influencia de Joaquín Sorolla y su capacidad para capturar la luz y el color, especialmente en obras como *Sierra Nevada desde el Cementerio, Granada* (1909-1910). Asimismo, el detallismo atmosférico de Muirhead Bone en piezas como *Tormenta de primavera en Sierra Nevada* (c. 1932) o la acuarela de George Apperley, *Sierra Nevada* (1960) ha servido como referencia en el desarrollo técnico y compositivo de esta pintura.

A través de esta obra, se busca consolidar un lenguaje pictórico propio, que combina la observación directa del paisaje con una interpretación emocional y subjetiva. La interacción entre técnicas tradicionales y un enfoque contemporáneo permite transmitir la monumentalidad, la serenidad y la fugacidad del paisaje granadino en primavera. La riqueza cromática, la variación textural y la integración de elementos naturales y arquitectónicos refuerzan el carácter evocador y atemporal de esta obra.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 4



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas:37°10'20.87"N;3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Llano de la Perdiz I. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La presente obra, desarrollada en el estudio a lo largo de múltiples sesiones, se propone capturar con precisión y profundidad el panorama visible desde el Llano de la Perdiz en Granada. Este paisaje se caracteriza por la majestuosidad de la Sierra Nevada y el imponente Cerro Huenes que se alzan en el horizonte, enmarcados por una serie de olivos que estructuran el primer plano. A partir de experiencias previas al aire libre, que permitieron estudiar fragmentos específicos del entorno, esta obra busca integrar de manera armónica la totalidad de los elementos que componen la escena. El resultado es una representación compleja que combina una observación detallada con una interpretación personal del paisaje granadino.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 4

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se estructura en planos que guían la mirada desde los olivos en el primer término, cuya disposición piramidal dirige la atención hacia el montículo central, hasta culminar en las cumbres nevadas de la Sierra Nevada y el Cerro Huenes. La línea del horizonte, ligeramente elevada, acentúa la profundidad y enfatiza la monumentalidad de las montañas.

La paleta cromática refleja la transición estacional entre invierno y primavera. Los verdes de la vegetación y los tonos ocres y sienas del terreno contrastan con los blancos luminosos de la nieve en las cumbres y los matices azulados del cielo, generando un equilibrio cromático que transmite serenidad y monumentalidad. Los degradados en el cielo, que van de tonos suaves a colores más saturados cerca del horizonte, refuerzan la atmósfera apacible y enmarcan el paisaje de forma armónica.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La ejecución de la obra combina diversas técnicas que enriquecen su calidad textural y visual. La utilización de la espátula para la nieve y las zonas montañosas aporta volumen y realismo, mientras que las pinceladas líquidas, aplicadas en las áreas del terreno, dejan entrever el tono ocre verdoso de la imprimación del lienzo, aportando cohesión cromática y calidez.

Se alternaron capas de pintura más densas en las cumbres nevadas y los troncos de los olivos, logrando mayor textura y profundidad, con áreas de veladuras y transparencias en las transiciones entre planos, enfatizando la atmósfera cambiante y la interacción de luces y sombras. Las pinceladas gestuales y dinámicas capturan la frondosidad de los olivos y la rugosidad del terreno, mientras que el cielo, trabajado con pinceladas suaves y degradados, aporta un contraste sereno que refuerza la sensación de amplitud y monumentalidad.

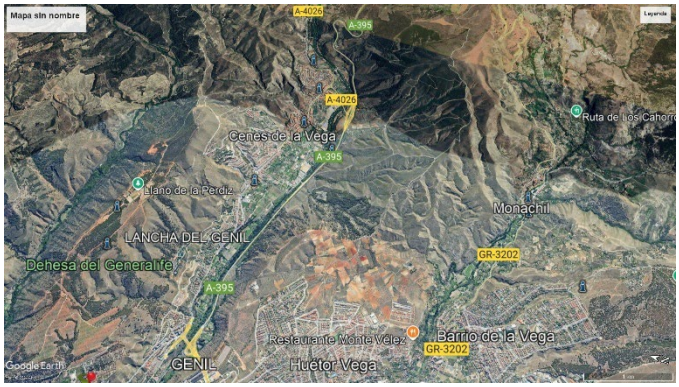
CONCLUSIONES

La obra dialoga con la tradición pictórica de paisajistas que han plasmado la Sierra Nevada desde enfoques únicos. Destaca la influencia de Joaquín Sorolla en su representación de la luz y el color, especialmente en *Sierra Nevada desde el Cementerio, Granada* (1909-1910), y de John Singer Sargent en *Sierra Nevada* (1912), cuyo detallismo y capacidad para capturar la atmósfera también han inspirado el desarrollo técnico y compositivo de esta obra.

Además, la experiencia adquirida en estudios al aire libre ha enriquecido la construcción de un lenguaje pictórico propio que combina la observación precisa con una interpretación subjetiva. A través de la integración de técnicas tradicionales y modernas, esta obra logra transmitir la monumentalidad y serenidad del paisaje granadino, destacando su carácter efímero y cambiante en la transición entre estaciones. El resultado es una pieza que celebra tanto la riqueza visual como la conexión emocional del artista con su entorno, consolidándose como una síntesis entre la tradición romántica y las sensibilidades contemporáneas.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 5



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas:37°10'20.87"N;3°34'17.36"O. Lugar: Llano de la Perdiz. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Llano de la Perdiz II. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

Este trabajo, concebido como una segunda versión de un trabajo anterior y desarrollado en el estudio a lo largo de múltiples sesiones, se propone capturar de manera detallada y analítica el amplio panorama visible desde el Llano de la Perdiz, destacando la majestuosidad de la Sierra Nevada y el Cerro Huenes en el horizonte. Esta propuesta se fundamenta en la experiencia previa adquirida en estudios al aire libre, en los que se abordaron fragmentos específicos del entorno. A diferencia de estas aproximaciones parciales, este proyecto se centra en la integración armónica de todos los elementos que configuran el paisaje, logrando una composición que combina una visión amplia y una interpretación profunda de la escena.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 5

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en una serie de planos que guían la mirada desde los olivos en el primer término, dispuestos de forma piramidal, hacia el montículo central y finalmente hacia las cumbres nevadas de la Sierra Nevada. Este orden compositivo establece una lectura visual fluida, en la que cada elemento del paisaje contribuye a acentuar la profundidad y la monumentalidad de la escena.

La paleta cromática está cuidadosamente diseñada para reflejar la transición estacional entre el invierno y la primavera. Los verdes variados de la vegetación, los tonos ocres y sienas de la tierra, y los blancos y azules fríos de las montañas nevadas se combinan para crear una atmósfera equilibrada y evocadora. En el cielo, los degradados suaves entre tonos cálidos y fríos aportan serenidad y enmarcan el paisaje con un sentido de amplitud y armonía.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La ejecución de la obra combina técnicas diversas que enriquecen su textura y profundidad visual. El uso de la espátula en las cumbres nevadas y áreas montañosas añade volumen y materialidad, destacando la incidencia de la luz sobre la nieve. En contraste, las pinceladas líquidas aplicadas en las laderas y el terreno permiten entrever el ocre verdoso del lienzo imprimado, aportando calidez y cohesión cromática a la obra.

Se trabajaron las áreas de mayor densidad matérica, como los troncos de los olivos y las zonas nevadas, con óleo espeso, creando texturas táctiles que contrastan con las áreas más suaves y fluidas del terreno y el cielo. Esta alternancia técnica refuerza la diversidad visual del paisaje, desde la delicadeza de la nieve hasta la rugosidad de la vegetación y el terreno.

La iluminación desempeña un papel crucial en la composición, con un claroscuro que modela los volúmenes del terreno y las montañas, creando una atmósfera envolvente. Las sombras violetas en las laderas y los reflejos dorados de la luz en los olivos enfatizan la interacción entre luz y color, mientras que las pinceladas gestuales capturan la energía y la vitalidad del paisaje.

CONCLUSIONES

La obra se nutre de una rica tradición pictórica, incorporando influencias de artistas románticos como T. H. S. Bucknall Estcourt, cuyo enfoque monumental resuena en la representación de la Sierra Nevada. Asimismo, la precisión y la sensibilidad cromática de Joaquín Sorolla, especialmente en su obra *Sierra Nevada desde el Cementerio, Granada* (1909-1910), y la habilidad de John Singer Sargent para captar la esencia del paisaje en *Sierra Nevada* (1912), han sido referentes clave en este proceso creativo.

Estas influencias, junto con la experiencia adquirida en estudios al aire libre, han contribuido a la consolidación de un lenguaje pictórico propio, que busca sintetizar la monumentalidad y la serenidad del paisaje granadino en un momento de transición estacional. La obra logra un equilibrio entre la representación precisa del entorno y una interpretación subjetiva, transmitiendo tanto la grandeza visual como la conexión emocional del artista con el paisaje. Este enfoque refuerza la importancia del Llano de la Perdiz como un punto privilegiado para contemplar y reinterpretar la riqueza paisajística de Granada.

(ANEXO II)

Fichas técnicas: La Vega

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 27







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'25.35"N; 3°36'58.11"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 14/03/2021. Tiempo duración de la obra: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

En el primer plano de la obra, las palmeras y el ciprés se presentan con pinceladas rápidas y gestuales que capturan la vitalidad y dinamismo de la vegetación sin perder su esencia formal. Estas pinceladas, enérgicas y vibrantes, se combinan con áreas transparentes que dejan visible el lienzo base en tonos ocres, aportando cohesión cromática y un dinamismo sutil, especialmente en las zonas de sombra del terreno. La interacción de luces y sombras es clave en la composición, destacando elementos como los contornos del camino y las hojas de las palmeras, mientras que las zonas iluminadas aportan detalles vibrantes y las sombras añaden profundidad y volumen.

La paleta cromática, dominada por tonos cálidos de verdes, amarillos y ocres, contrasta con los matices fríos de las montañas al fondo. Este contraste de temperaturas cromáticas refuerza la percepción de profundidad y distancia, situando al Veleta en el horizonte como punto de fuga que organiza la mirada del espectador y dota a la escena de un significado simbólico.

La composición equilibra detalles minuciosos con una gestualidad pictórica expresiva, evocando tanto la materialidad del paisaje como la conexión emocional del artista con el entorno. Este enfoque celebrativo resalta la riqueza visual y cultural de la Vega granadina, enmarcada por la imponente presencia de Sierra Nevada. La obra se configura, así como un homenaje tanto a la naturaleza como al imaginario cultural de la región, sintetizando la observación analítica y la expresión poética del paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 28







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'17.51"N; 3°37'2.11"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 12/03/2021. Tiempo duración de la obra: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra presenta una visión serena y equilibrada del Veleta, enmarcado por la arquitectura de la Vega granadina y un cielo diáfano que aporta profundidad y calma a la composición. Destaca la interacción armónica entre los elementos naturales y urbanos, que realza la monumentalidad de Sierra Nevada frente a los volúmenes construidos del primer plano.

El cielo, en tonos azulados degradados hacia matices cálidos en el horizonte, sirve como fondo armónico que enmarca tanto las cumbres nevadas como las formas arquitectónicas. La nieve del Veleta, tratada con óleo de densidad precisa, resalta su luminosidad y textura, en contraste con sombras violetas y tonos cálidos en las montañas cercanas.

La arquitectura de la Vega, representada con pinceladas precisas pero dinámicas, utiliza una paleta de ocres, rosados y terrosos que dialoga con los verdes y violetas del entorno, creando una continuidad cromática entre lo urbano y lo natural. Las luces aportan vibración y riqueza cromática, mientras que las sombras equilibran la composición y añaden profundidad.

La visibilidad del lienzo imprimado en anaranjado introduce calidez y vitalidad, integrando las transparencias con las áreas más elaboradas. Las luces en la nieve y las fachadas destacan los puntos de interés, mientras las sombras refuerzan el volumen del paisaje. La pincelada combina gestualidad suelta en el cielo y la montaña con mayor precisión en los elementos arquitectónicos, logrando un equilibrio entre lo natural y lo construido.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 29







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'17.51"N; 3°37'2.11"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 17/03/2021. Tiempo duración de la obra: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra representa el Cerro Huenes, destacando su imponente presencia bajo un cielo azul animado por nubes pasajeras que aportan dinamismo a la composición. Captura la atmósfera cambiante del momento, con una interacción sutil entre luces y sombras lograda mediante pinceladas gestuales y una rica variedad cromática.

El cielo transita de un azul profundo en las alturas a tonos cálidos en el horizonte, con nubes construidas mediante pinceladas rápidas que combinan blancos, grises y violetas, añadiendo profundidad y contraste. El cerro, con tonos verdes, ocres y violetas vibrantes, genera volumen y movimiento a través de la interacción de luces y sombras. En el fondo, las áreas nevadas se trabajan con óleo denso, resaltando su textura y luminosidad frente a las sombras circundantes.

Destaca el imprimado violeta del lienzo, visible en algunas zonas, que se integra con las capas superiores, añadiendo vibración cromática y cohesión visual. Este recurso pictórico introduce espontaneidad y refuerza el dinamismo gestual de la obra.

La interacción entre luces y sombras organiza la composición, con áreas iluminadas que enfatizan detalles como el contorno del cerro y las cumbres nevadas, mientras las sombras profundas equilibran y aportan estabilidad al conjunto. Las pinceladas rápidas y los contrastes cromáticos reflejan la conexión emocional y estética del artista con el paisaje, dotando a la escena de energía y vitalidad.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 30







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'2.41"N; 3°37'14.56"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 26/03/2021 Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

El Cerro Huenes se presenta como el eje central de la composición, modelado con una paleta de tonos violetas, ocres y rosados que varían según las áreas iluminadas y sombreadas. Este juego cromático enriquece la percepción de volumen y profundidad, mientras que, al fondo, las cumbres nevadas de Sierra Nevada, trabajadas con óleo denso, destacan por su textura y luminosidad en contraste con las sombras frías que envuelven las laderas, subrayando la monumentalidad del paisaje.

En el primer plano, la vegetación se define por pinceladas rápidas y vibrantes en tonos verdes y ocres, evocando el dinamismo de la naturaleza en la Vega granadina. Las luces, representadas con trazos más fluidos, dejan entrever el imprimado blanco del lienzo, añadiendo frescura y espontaneidad a la obra. Este recurso equilibra las áreas más elaboradas con aquellas más sugerentes, reforzando la atmósfera de inmediatez que caracteriza la pintura.

La interacción entre luces y sombras es fundamental para construir la atmósfera del cuadro. Las áreas luminosas, como las cumbres y el terreno, contrastan con las sombras profundas que modelan las laderas, creando un equilibrio visual que guía la mirada a través de la composición. Este contraste, unido a la gestualidad de las pinceladas, capta el carácter vivo y cambiante del paisaje, transmitiendo tanto su materialidad como su esencia efímera.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 31







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'15.24"N; 3°39'11.05"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 24/03/2021. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra ofrece una interpretación expresiva y vibrante del Pico del Veleta, enmarcado por la serenidad de un cielo despejado que aporta profundidad a la composición. La escena se centra en una visión subjetiva del paisaje, donde la libertad cromática y la gestualidad de las pinceladas acentúan el dinamismo y la emoción del momento.

El cielo, con degradaciones suaves de azul uniforme, contrasta con la rica paleta de las montañas, enmarcando al Veleta y destacando su monumentalidad. La nieve en la cumbre, trabajada con óleo denso, aporta textura y luminosidad, contrastando con los tonos violetas, rosados y ocres de las laderas, lo que refuerza la tridimensionalidad y focaliza la atención en la cumbre.

La representación del Veleta se caracteriza por pinceladas dinámicas y una paleta vibrante. Tonos violetas, rosados y ocres se entrelazan para capturar la vitalidad del paisaje, complementados por fragmentos del lienzo imprimado en ocre amarillo, que añaden calidez y cohesión cromática. Este recurso pictórico refuerza la espontaneidad, integrando transparencias con las áreas más densas.

La interacción entre luz y sombra es clave para estructurar el espacio. Las zonas iluminadas resaltan la cumbre nevada, mientras que las sombras profundas modelan las laderas y aportan volumen. Los contrastes cromáticos y las texturas generadas por las pinceladas, variables en densidad y dirección, otorgan dinamismo y una sensación de conexión inmediata con el paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 32







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'16.50"N; 3°37'16.87"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 22/03/2021. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

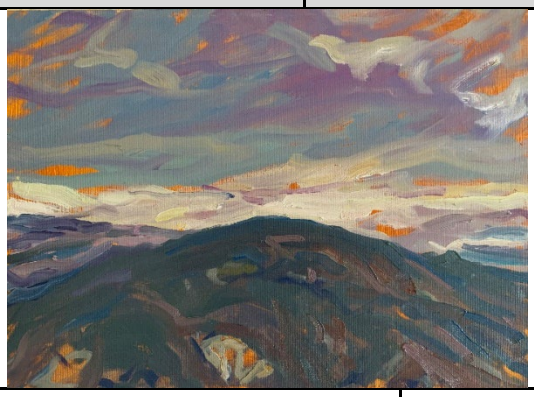
El cielo de la pintura transita de un azul profundo a tonos más claros en el horizonte, creando un fondo despejado que enmarca la imponente presencia del Cerro Huenes y realza la luminosidad de las cumbres nevadas. Este contraste armónico aporta serenidad y refuerza la composición.

El Cerro Huenes, representado con una paleta vibrante de violetas, verdes y amarillos, interactúa con sombras cálidas que aportan profundidad y dinamismo. Pinceladas amplias y fluidas resaltan su volumen y estructura, integrándolo orgánicamente en el paisaje y subrayando su monumentalidad.

La nieve en las cumbres, trabajada con óleo denso, contrasta con sombras cercanas, aportando textura y tridimensionalidad al paisaje. Áreas visibles del imprimado en amarillo índigo añaden calidez y frescura, conectando las zonas trabajadas con las más sugerentes y reforzando la espontaneidad de la obra.

El equilibrio entre luces y sombras destaca los contornos del cerro, mientras las sombras profundas añaden dramatismo. Las pinceladas gestuales y el uso libre del color generan una atmósfera vibrante que capta tanto su monumentalidad como su carácter efímero.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 33







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'16.50"N; 3°37'16.87"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 16/03/2021. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra ofrece una interpretación vibrante y expresiva del Cerro Huenes desde la Vega granadina, destacando su monumentalidad y su diálogo dinámico con un cielo cargado de nubes en movimiento. La composición equilibra pinceladas gestuales y una paleta cromática rica, capturando tanto la solidez del cerro como la atmósfera cambiante del momento.

El cielo, elemento dominante, está trabajado con pinceladas rápidas que entrelazan tonalidades violetas, grises y amarillos cálidos en degradaciones sutiles, añadiendo dramatismo y profundidad. Este dinamismo contrasta con las formas densas y estables del Cerro Huenes, modelado con trazos orgánicos que resaltan su carácter escultórico y su textura. Los verdes profundos, violetas y toques de amarillo de su paleta refuerzan su solidez, mientras que la nieve, aplicada con óleo denso, aporta luminosidad y textura en contraste con las sombras de las laderas.

Partes del lienzo imprimado en anaranjado vibrante quedan visibles en puntos estratégicos, añadiendo calidez y dinamismo al paisaje. Este recurso pictórico energiza la escena y refuerza la espontaneidad del proceso creativo.

La interacción entre luces y sombras estructura la atmósfera del cuadro. Las áreas iluminadas destacan detalles como las crestas montañosas y los bordes de las nubes, mientras las sombras profundas equilibran la composición. La pincelada libre y la riqueza cromática van más allá de lo descriptivo, transmitiendo la conexión emocional del artista con el paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 34







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'16.50"N; 3°37'16.87"O.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm.
Lugar: Vega de Granada.	Fecha de realización: 15/03/2021.
Municipio: Granada.	Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra presenta una interpretación armónica del paisaje de la Vega granadina en diálogo con Sierra Nevada, destacando la integración entre elementos arquitectónicos y naturales que reflejan la identidad cultural del entorno. En el primer plano, una alquería tradicional y un ciprés se convierten en protagonistas visuales, simbolizando la conexión entre la acción humana y la monumentalidad del paisaje montañoso.

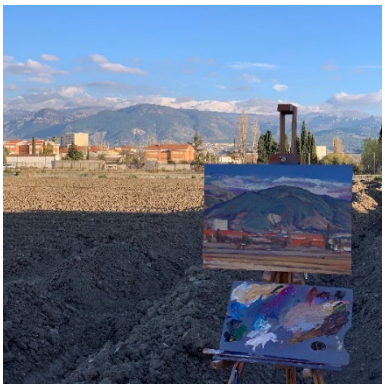
El cielo despejado, con degradaciones que transitan de un azul intenso a matices cálidos en el horizonte, aporta serenidad y profundidad a la escena. La alquería, con sus formas geométricas y tejados cálidos, se resalta con texturas trabajadas con espátula que refuerzan su materialidad y su conexión con el terreno. El ciprés, representado con trazos verticales oscuros, actúa como eje visual que guía la mirada hacia las cumbres nevadas, vinculando el primer plano con el fondo.

La Sierra Nevada, tratada con óleo denso en las áreas nevadas, contrasta con las sombras violetas y rosadas de las laderas, destacando su monumentalidad e interacción con la luz cambiante. Las pinceladas amplias y dinámicas refuerzan el carácter orgánico del paisaje. Fragmentos del lienzo imprimado en ocre quedan visibles en zonas estratégicas, añadiendo calidez y frescura, mientras conectan las transiciones entre planos y evocan la inmediatez gestual del proceso pictórico.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	COSMOS 2- ESTUDIO 35







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'17.51"N; 3°37'2.11"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 12/03/2021. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra ofrece una interpretación vibrante del Cerro Huenes, integrando elementos arquitectónicos urbanos que enriquecen el diálogo entre la ciudad y su entorno natural. La monumentalidad del cerro domina la escena, enmarcada por un cielo azul claro con nubes dispersas que aportan dinamismo y profundidad al paisaje. El Cerro Huenes se representa con una paleta rica en verdes oscuros, violetas y ocres, reflejando el juego de luces y sombras en sus laderas. Las pinceladas gestuales y dinámicas destacan su volumen y robustez, especialmente en las áreas iluminadas que contrastan con las sombras profundas. Partes del lienzo imprimado en anaranjado permanecen visibles, actuando como acentos cálidos que energizan la composición y aportan frescura e inmediatez al gesto pictórico.

El cielo, con degradaciones cromáticas de azul intenso a tonos cálidos hacia el horizonte, equilibra la escena, mientras las nubes, trabajadas con pinceladas fluidas, añaden movimiento y textura, enmarcando la monumentalidad del cerro. En el fondo, los edificios urbanos, con líneas geométricas y colores cálidos como ocres y rojos, contrastan con la naturaleza circundante. Estos elementos arquitectónicos se integran en la composición, estableciendo un diálogo visual entre la acción humana y el paisaje. El primer plano, en tonos terrosos y cálidos, actúa como base sólida que conecta los elementos naturales y urbanos, reforzando la profundidad del paisaje. Las transiciones entre planos, trabajadas con fluidez, unifican colores y texturas, guiando la mirada del espectador y dotando a la composición de coherencia y equilibrio visual.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 36







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'15.24"N; 3°39'11.05"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 24/03/2021. Hora: 18:00 - 19:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra captura una interpretación vibrante del Cerro Huenes, resaltando su monumentalidad y la serenidad de las cumbres nevadas que lo acompañan. Enmarcada por un cielo azul claro, la composición contrasta la calma del fondo con la riqueza cromática y textural de la montaña. El cielo, trabajado con pinceladas amplias y suaves, presenta un azul uniforme que se degrada sutilmente hacia el horizonte, aportando amplitud y equilibrio. Las cumbres nevadas, situadas en el plano superior, destacan con blanco luminoso aplicado en densas capas de óleo, añadiendo textura y frescura que contrastan con los tonos cálidos de las laderas.

El Cerro Huenes se modela con una paleta de violetas, verdes y ocres, reflejando la interacción de la luz sobre sus laderas. Las pinceladas gestuales construyen una topografía dinámica que transmite tanto su forma física como su carácter expresivo. Las sombras en violetas profundos añaden peso visual y dramatismo, mientras las áreas iluminadas realzan los detalles, otorgando tridimensionalidad al conjunto. Un recurso significativo es la exposición de partes del lienzo imprimado en blanco, visible en transiciones y áreas menos trabajadas. Este detalle aporta frescura y espontaneidad, equilibrando las zonas densas con la ligereza del soporte inicial. Las iluminaciones en cumbres y laderas destacan los relieves, mientras que las sombras, en tonos cálidos y fríos, aportan contraste y volumen. Las degradaciones cromáticas refuerzan la monumentalidad del cerro y conectan visualmente los distintos planos del paisaje.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 37







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'12.17"N; 3°37'19.45"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 22/03/2021. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

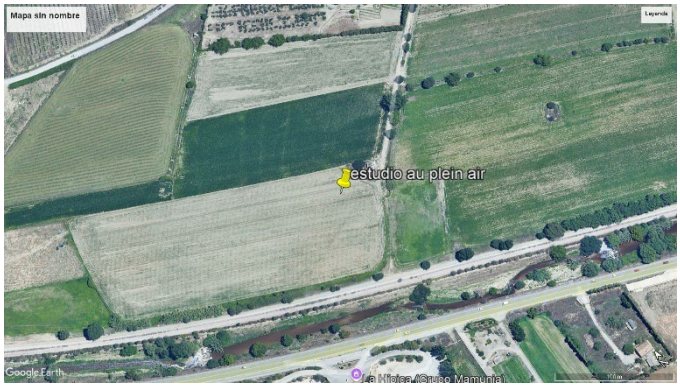
La obra interpreta de forma expresiva el Veleta desde la Vega granadina, destacando la monumentalidad de la montaña y la luminosidad de sus cumbres nevadas bajo un cielo azul claro que aporta serenidad y profundidad. Con pinceladas dinámicas y una paleta rica, resalta la grandeza del paisaje y su energía vital, alejándose de una representación realista.

El cielo, de azul uniforme degradado hacia el horizonte, enmarca la escena y contrasta con la intensidad cromática de las montañas, enfocando la atención en el Veleta. Violetas, rosados, ocres y verdes predominan en las laderas, trabajadas con pinceladas gestuales que transmiten dinamismo. La nieve, aplicada con óleo denso, añade luminosidad y textura, contrastando con sombras cálidas y violetas que modelan las montañas.

Partes del lienzo imprimado en violeta permanecen visibles, integrando las capas superiores con el fondo y aportando frescura al conjunto. Las luces en las cumbres destacan su brillo, mientras las sombras profundas definen el volumen y aportan dramatismo. Las transiciones cromáticas cohesionan los elementos, creando una atmósfera vibrante y armónica.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	ESTUDIO 38







DATOS BÁSICOS	INFORMACIÓN TÉCNICA
Coordenadas: 37°10'8.89"N; 3°38'31.25"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	Óleo sobre lienzo, 33 x 46 cm. Fecha de realización: 18/04/2021. Hora: 17:00 - 18:00 h.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra presenta una vista del Veleta, estructurada mediante un primer plano dominado por árboles robustos que enmarcan y equilibran la composición. Estas masas vegetales, trabajadas con pinceladas densas y enérgicas en tonos verdes variados, destacan por su textura y dinamismo, contrastando con las líneas suaves y delicadas de las laderas montañosas al fondo.

En el plano medio y fondo, la Sierra Nevada se despliega con el Veleta como punto focal. Las cumbres nevadas, luminosas gracias a blancos vibrantes con matices de amarillos y violetas, capturan la interacción de la luz con la nieve. Las laderas inferiores, en tonos rosados, malvas y violetas, aportan profundidad y suavizan la transición hacia el terreno arbolado.

El cielo, trabajado con degradaciones de azules y grises y matices cálidos en las nubes, refuerza la sensación de movimiento y destaca la monumentalidad del Veleta. Las nubes ligeras y fluidas añaden dinamismo al conjunto.

Partes del lienzo imprimado en ocre permanecen visibles, especialmente en el primer plano, aportando calidez y cohesión al paisaje y reforzando la espontaneidad del proceso pictórico. La interacción de luces y sombras es fundamental: las áreas iluminadas resaltan texturas en la nieve y los árboles, mientras las sombras aportan volumen y dramatismo, definiendo las formas y equilibrando la composición.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 6



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 9'59.36"N; 3°39'33.99"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Secadero de tabaco I. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 114 x 146 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

Esta obra, realizada a lo largo de varias sesiones de estudio, busca representar de manera integral el panorama de la Vega de Granada, con Sierra Nevada como telón de fondo. A diferencia de los estudios previos al aire libre, centrados en fragmentos específicos, esta composición integra y equilibra lo natural y lo construido.

El fondo no es una reproducción fiel, sino una interpretación que sigue la tradición romántica de ajustar los elementos para enriquecer la composición. En el primer plano destacan un secadero de tabaco deteriorado, que evoca una ruina romántica y simboliza lo perecedero, y chumberas, cuya desaparición reciente añade una narrativa de vida y decadencia. Ambos elementos dialogan, aludiendo a la fragilidad compartida entre la naturaleza y la arquitectura rural.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 6

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en torno a tres elementos principales: el secadero de tabaco en el primer término, las chumberas que lo enmarcan y la Sierra Nevada en el fondo, con los picos de la Alcazaba y el Mulhacén como referentes. El secadero, representado frontalmente y con una forma triangular, establece un eco visual con las montañas del fondo, creando un diálogo formal entre los elementos naturales y arquitectónicos. Esta relación triangular refuerza la conexión entre el primer plano y el paisaje de fondo.

En términos cromáticos, se emplea una paleta que contrasta los tonos cálidos del primer plano con los tonos fríos del fondo. Los amarillos y ocres de la vegetación seca y las tablas del secadero contrastan con los violetas y azules que dominan en las laderas y cumbres nevadas de la Sierra Nevada. El cielo, trabajado con una tonalidad azul limpia y uniforme, actúa como un marco sereno que unifica la composición, aportando equilibrio y profundidad a la escena.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La obra se caracteriza por el uso de diversas técnicas que enriquecen su textura y complejidad visual. La espátula desempeña un papel central en la representación del secadero, la nieve y las chumberas, permitiendo la aplicación de capas de pintura con diferentes grosores. Este recurso no solo aporta volumen y realismo, sino que también refuerza la materialidad de los elementos representados.

Por otro lado, las pinceladas líquidas se utilizan en áreas estratégicas para dejar entrever el imprimado ocre del lienzo, integrando transparencias que añaden ligereza y frescura al conjunto. Este contraste entre las zonas densamente trabajadas y las más transparentes crea un equilibrio entre lo sugerido y lo detallado, invitando al espectador a explorar los matices de la obra.

CONCLUSIONES

La obra presentada se inscribe en la tradición romántica, capturando tanto la monumentalidad del paisaje como la narrativa visual que surge de la interacción entre la naturaleza y la arquitectura. Influencias de artistas como Eduard Gerhardt y Friedrich Eibner son evidentes en la precisión técnica y la sensibilidad documental que caracterizan esta pintura, logrando un equilibrio entre la majestuosa arquitectura de la Alhambra y la imponente Sierra Nevada como fondo. Asimismo, el enfoque pictórico se enriquece con referencias a la tradición que ha explorado la conexión entre la Vega granadina, su paisaje agrícola y el entorno montañoso. Obras como *Vista de Granada desde el camino de Málaga* de Marius Engalière (1853), *La Vega de Granada. Volviendo de los pastos* de Richard Ansdell o *Entrando en el mercado* de Carl Goebel (c. 1864) han inspirado la construcción visual de esta obra, aportando una sensibilidad hacia los matices del paisaje rural y la atmósfera cambiante.

En esta pintura, técnicas tradicionales, como el uso narrativo de la composición y el color, se combinan con un enfoque contemporáneo que explora nuevas texturas y gestualidades. Los elementos naturales —los cielos diáfanos, las montañas y los cultivos de la Vega— se funden con las formas arquitectónicas, creando una composición que no solo retrata la belleza del paisaje, sino que también lo reinterpreta. Este diálogo entre lo histórico y lo actual confiere a la obra un carácter único, invitando al espectador a reflexionar sobre la historia cultural y la riqueza estética del entorno granadino.

La pintura no es únicamente una representación visual del lugar; es también un homenaje a la fragilidad y a la transitoriedad del paisaje. Con una narrativa que se mueve entre la memoria del pasado y los desafíos del presente, la obra resalta la continuidad de un legado artístico que sigue vigente. En ella se exalta la majestuosidad de Sierra Nevada y la riqueza de la Vega, consolidándose como una obra que celebra la conexión profunda entre el arte y la naturaleza.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 7



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37°10'21.39"N; 3°39'21.56"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Secadero de tabaco II. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 114 x 146 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra, desarrollada en múltiples sesiones de estudio, busca plasmar de manera detallada y analítica el panorama de la Vega de Granada, con Sierra Nevada como telón de fondo. Basada en la experiencia adquirida en trabajos *au plein air*, que capturaron fragmentos específicos del entorno, esta pintura integra de forma armónica lo natural y lo construido, componiendo una escena coherente.

La Sierra Nevada, representada con precisión como fondo dominante, evoca la tradición romántica en la que la sierra actúa como marco escénico, resaltando la grandeza del paisaje y su vínculo con la arquitectura y los elementos rurales del primer plano. La composición reúne tres elementos esenciales: la vega, el secadero y la sierra, estableciendo una narrativa que conecta la actividad humana con la monumentalidad del entorno natural.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 7

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se estructura en tres planos principales que guían la mirada del espectador y generan profundidad: el primer plano está protagonizado por un camino serpenteante que introduce al observador en la escena, estableciendo una conexión entre el terreno agrícola y los elementos arquitectónicos. Este camino, trabajado con una paleta cálida de grises, ocres, verdes y amarillos, contrasta armónicamente con los tonos más fríos de los planos posteriores. En el segundo plano, el secadero de tabaco, eje visual de la obra, se presenta como una ruina romántica cuya estructura horizontal divide la escena, articulando el paisaje en dos áreas: la Sierra Nevada al fondo y el camino en el primer término. Representado con una gama cromática que incluye grises cálidos, rojizos en el tejado y tonos fríos en las sombras, el secadero simboliza el paso del tiempo y establece una conexión entre lo efímero y lo permanente. En el último plano, las cumbres nevadas de la Sierra Nevada, entre las que destacan el Cerro Huenes, el Veleta y el Caballo, se despliegan con una paleta de blancos, violetas, magentas y azules que contrastan con las tonalidades cálidas de las laderas inferiores, mientras el cielo, trabajado con un azul claro y uniforme, aporta serenidad al conjunto y enmarca toda la composición.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La obra destaca por el uso de recursos pictóricos que aportan riqueza textural y visual. La espátula permite la aplicación de capas de pintura de diferentes grosores, generando texturas que aportan realismo y materialidad, especialmente en la representación de la nieve, las montañas, el camino y las tablas del secadero. Las pinceladas líquidas, en contraste, dejan entrever el gris de la preparación del lienzo en ciertas áreas estratégicas, lo que añade variación tonal y una sensación de frescura y espontaneidad. Por último, las áreas de mayor carga matérica, donde el óleo se aplica de manera densa, resaltan detalles específicos, como las tablas del secadero o las cumbres nevadas, generando un contraste que enriquece la superficie pictórica y otorga al cuadro una dimensión táctil.

CONCLUSIONES

Esta pintura canaliza el espíritu de los artistas románticos, quienes supieron entrelazar la monumentalidad del paisaje con una narrativa emocional que trascendía la representación visual. Influida por figuras como Franz-Seraph von Lenbach, Heinrich Louis Theodor Gurlitt y John Ferguson Weir, la obra reinterpreta sus legados documentales, integrando la arquitectura nazarí y la Sierra Nevada en una visión pictórica cohesionada, fiel al entorno y enriquecida con nuevas técnicas.

Inspirada en tradiciones que vinculan la actividad rural, los paisajes agrícolas y la majestuosidad de Sierra Nevada, la pintura dialoga también con artistas como Carl Goebel, Henry Charles Brewer y Darío de Regoyos, capturando la luz cambiante y la atmósfera característica de Granada. Mediante la fusión de detallismo romántico y color emotivo con texturas dinámicas y pinceladas gestuales contemporáneas, la obra trasciende la descripción literal del paisaje, convirtiéndose en un testimonio visual.

La pintura invita al espectador a contemplar la belleza del entorno granadino mientras explora las tensiones entre permanencia y transformación. Elementos como la Sierra Nevada, la arquitectura nazarí y la Vega simbolizan la conexión entre pasado y presente, reflejando la vulnerabilidad de un paisaje en constante cambio. Así, la obra establece un diálogo entre memoria histórica y experiencia actual, exaltando la atemporalidad y riqueza cultural de este entorno.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 8



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37°10'4.83"N; 3°38'7.91"O. Lugar: Vega I. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Vega I. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra refleja una síntesis entre la experiencia directa obtenida a través de la práctica *au plein air* y un análisis detallado y reflexivo en el estudio, integrando elementos clave del paisaje granadino en una visión holística que combina realismo y sensibilidad emocional. En esta pintura se despliega un amplio panorama de la Vega de Granada, enmarcado por la monumentalidad de la Sierra Nevada, que actúa como telón de fondo en diálogo con los campos verdes y la línea de árboles en el primer término.

Este enfoque destaca la armonía entre la serenidad de la naturaleza y la majestuosidad del entorno, evocando una conexión íntima con el paisaje que trasciende lo puramente descriptivo. La obra invita al espectador a contemplar no solo la belleza física del lugar, sino también su carga cultural e histórica, ofreciendo una interpretación que combina observación, técnica y sensibilidad artística.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 8

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición, estructurada horizontalmente, enfatiza la serenidad del paisaje mientras guía la mirada desde el primer plano hacia el fondo. Los campos cultivados introducen dinamismo y textura a través de tonos cálidos y verdes vibrantes, en contraste con los blancos fríos y violetas de las cumbres nevadas. Este contraste cromático se refuerza por la iluminación característica de un día soleado, que genera una interacción sutil entre luces y sombras, destacando la volumetría y el detalle de los elementos. El cielo, trabajado con transiciones suaves de azules y grises, actúa como un elemento unificador que aporta profundidad y atmósfera, evocando la claridad propia de la Vega granadina.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

En cuanto a los recursos pictóricos, el proceso técnico se caracterizó por el uso de espátula para crear texturas densas en la vegetación y las montañas, mientras que las pinceladas fluidas definieron los matices en las sombras y el cielo. El lienzo imprimado permitió una adecuada adherencia de los óleos, facilitando la superposición de capas en técnica húmedo sobre húmedo. El proceso incluyó una planificación detallada mediante dibujos iniciales, fotografías y anotaciones, que sirvieron para ajustar la composición y la intensidad cromática durante su desarrollo. Este enfoque técnico subraya el compromiso con una representación fiel y a la vez interpretativa del paisaje.

CONCLUSIONES

La obra se nutre de la tradición de artistas que han explorado la monumentalidad del entorno granadino, como Louis Meunier, Henry Stainer, Charles Brewer y Francis Wallis-Markland, entre otros. También se enmarca en la herencia científica y artística de naturalistas del siglo XIX, como, Pierre Edmond Boissier o Heinrich Moritz Willkomm, cuyas representaciones de Sierra Nevada trascienden lo académico para convertirse en testimonios estéticos del paisaje. Estas influencias convergen en la creación de un lenguaje pictórico personal, que equilibra la observación directa con una interpretación emocional.

Esta obra no solo busca plasmar la fidelidad visual del entorno, sino también capturar su esencia y espíritu. A través de una narrativa visual enriquecida por la interacción de luces, texturas y colores, invita al espectador a reflexionar sobre la relación entre la naturaleza, el tiempo y la cultura en el contexto granadino. Es una celebración del paisaje como un espacio de conexión emocional, histórica y estética, que une la memoria del pasado con la transitoriedad del presente.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 9



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37°10'24.40"N; 3°36'45.49"O. Lugar: Vega II. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Vega II. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La presente obra muestra una síntesis visual que encapsula la esencia del paisaje granadino, integrando de manera armónica la Vega, las edificaciones urbanas y la Sierra Nevada como telón de fondo. El propósito de la composición es resaltar la coexistencia de lo natural y lo humano, haciendo énfasis en el papel de la Vega como un espacio de transición cultural y paisajística. La ejecución de la pintura se fundamenta en estudios previos realizados al aire libre y en un análisis detallado durante el trabajo en el estudio, con una cuidadosa planificación que incluye la documentación fotográfica y la elaboración de apuntes preliminares.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 9

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en planos horizontales claramente definidos, que establecen una jerarquía visual y guían la mirada del espectador desde el primer término hasta el fondo. En el primer plano, los campos de cultivo se trabajan con tonos cálidos y ocres que contrastan con los verdes oscuros de los árboles en el plano medio. Las edificaciones urbanas, dispuestas de manera equilibrada, actúan como un puente visual entre la actividad humana y la monumentalidad del paisaje natural. Finalmente, la Sierra Nevada se alza en el horizonte con sus cumbres nevadas, representadas con blancos luminosos y sombras violetas que enfatizan la atmósfera etérea y la profundidad espacial. El cielo, con transiciones suaves de azul y nubes cálidas, completa la escena evocando una luz cálida de tarde que refuerza la conexión emocional con el paisaje.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El proceso técnico revela una combinación de recursos pictóricos diseñados para maximizar la riqueza visual de la obra. El lienzo imprimado proporciona una base adecuada para resaltar los matices cromáticos y garantizar la coherencia tonal. Las primeras capas se dedicaron a establecer las áreas principales de luz y sombra, seguidas de detalles que definieron la volumetría de los edificios y las montañas. La espátula se utilizó para crear texturas densas en el suelo y las laderas montañosas, aportando realismo y una sensación táctil a la obra, mientras que las pinceladas sueltas en el cielo y la vegetación añaden movimiento y frescura. Las transiciones cromáticas se trabajaron en capas sucesivas, logrando una profundidad atmosférica que enriquece la tridimensionalidad del paisaje y refuerza su carácter monumental.

CONCLUSIONES

Esta obra se inscribe en la rica tradición de la pintura de paisaje, abordando la compleja relación entre naturaleza, cultura y tiempo. Encuentra su inspiración en la influencia de artistas como Joris Hoefnagel en el *Civitates Orbis Terrarum*, los detallados dibujos de Anton van den Wyngaerde, y las obras de Mariano Ramón Sánchez, Marius Engalière y Henry Stainer, entre otros. Asimismo, hereda la perspectiva científica y artística de naturalistas y cartógrafos como Fernández Navarrete, Tomás López y Juan Carandell, quienes no solo representaron aspectos científicos del paisaje, sino que también incorporaron elementos que revelan la interacción humana con el entorno. En este sentido, sus mapas y dibujos, al igual que las pinturas, trascienden su propósito inicial para convertirse en testimonios estéticos de la relación entre el hombre y el paisaje.

La pintura se configura aquí como una síntesis de la observación directa, el análisis técnico y la reinterpretación personal, logrando capturar tanto la fidelidad visual como la esencia emocional del lugar representado. En esta obra, la coexistencia de los fértiles cultivos de la Vega, las construcciones urbanas y las majestuosas cumbres nevadas de Sierra Nevada invita al espectador a reflexionar sobre la interacción entre lo natural y lo cultural en el contexto granadino.

En última instancia, esta obra trasciende su función documental; transforma el paisaje en un espacio de contemplación estética que conecta la memoria histórica con la percepción contemporánea, invitando al observador a descubrir nuevas dimensiones del entorno y su riqueza simbólica.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 10



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 9'59.89"N; 3°39'0.02"O. Lugar: Vega de Granada. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Vega III. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 150 x 85 cm. Año: 2023.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

Esta obra captura la vastedad del paisaje de la Vega de Granada, donde la monumental Sierra Nevada se erige como un referente visual que domina el horizonte. La intención artística es resaltar la interacción entre los elementos naturales, agrícolas y urbanos, mostrando la coexistencia dinámica entre lo inmutable de la montaña y el carácter transformador del paisaje contemporáneo. Los terrenos agrícolas en el primer plano representan el arraigo cultural y el trabajo humano, mientras que las construcciones urbanas en el plano medio introducen una narrativa del progreso y la transformación. Esta obra integra la experiencia directa del artista *au plein air* con un detallado desarrollo en el estudio, logrando una síntesis que refleja tanto la atmósfera del lugar como la visión personal del autor.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 10

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición está organizada en tres planos horizontales que estructuran el espacio de manera clara y jerárquica. En el primer término, los campos trabajados se extienden con tonos cálidos y texturizados, creando una base que guía la mirada hacia el horizonte. En el plano medio, las edificaciones y vegetación establecen un ritmo visual que actúa como un puente entre lo humano y lo natural, destacando el árbol solitario como un punto de equilibrio que aporta dinamismo y rompe la simetría. Finalmente, en el último término, la Sierra Nevada con sus picos nevados domina la composición, representando la permanencia y la monumentalidad del entorno natural. El cielo, trabajado con una gradación cromática que transita desde azules claros hasta violetas y nubes cálidas, refleja las condiciones lumínicas de la Vega en un día despejado, reforzando la profundidad atmosférica.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El proceso técnico de la obra combina recursos pictóricos que enriquecen su textura y cromatismo. Sobre un lienzo imprimado, se estableció una base tonal que permitió uniformidad en la aplicación del óleo. El dibujo inicial definió las líneas principales de la composición, asegurando el equilibrio y la proporción de los elementos. En el primer término, se utilizó la espátula para crear texturas densas que evocan la rugosidad del terreno agrícola, mientras que en el plano medio se aplicaron pinceladas precisas combinadas con áreas más sueltas para enfatizar los detalles sin comprometer la cohesión general. En las montañas y el cielo, se trabajaron veladuras y transiciones suaves que aportan profundidad y una atmósfera envolvente. El color se desarrolló mediante la superposición de capas, logrando un equilibrio entre la riqueza cromática del primer término y la serenidad del fondo.

CONCLUSIONES

Esta pintura se integra plenamente en la tradición artística del paisaje granadino, continuando el legado de creadores como Joris Hoefnagel, Anton van den Wyngaerde y Louis Meunier, quienes plasmaron la compleja interacción entre lo humano y lo natural en la Vega de Granada y Sierra Nevada. La obra dialoga con las influencias del romanticismo, con su búsqueda de lo sublime, y del realismo, comprometido con la fidelidad al detalle, adaptando ambos enfoques a una sensibilidad contemporánea que captura tanto la precisión visual del lugar como su dimensión emocional y cultural.

En esta representación, la armonía entre los tonos cálidos del primer plano, que evocan la fertilidad y la actividad humana en la Vega, y los colores fríos de las cumbres nevadas, que sugieren serenidad y trascendencia, genera un contraste simbólico que invita al espectador a reflexionar sobre la coexistencia entre lo natural y lo cultural. El árbol solitario en el paisaje se erige como un punto de anclaje emocional, simbolizando la conexión entre el entorno natural y la intervención humana.

En su conjunto, esta obra no solo documenta el paisaje granadino, sino que lo transforma en un espacio de contemplación estética y cultural. Convirtiendo los elementos visuales en una narrativa integrada, la pintura celebra la atemporalidad de Sierra Nevada y su relación con la Vega, ofreciendo una reflexión sobre la persistencia de la belleza y la complejidad del paisaje frente al paso del tiempo. Es un testimonio vibrante y evocador de la riqueza simbólica y la identidad cultural del entorno granadino.

(ANEXO II)

Fichas técnicas: La montaña

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 11



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 7'47.52"N- 3°11'13.64"O. Lugar: Cortijo del Hornillo. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Cortijo del Hornillo. Técnica: Aguafuerte. Medidas: 15 x 15 cm. Año: 2005.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Cortijo del Hornillo*, realizada en dos versiones mediante la técnica del aguafuerte, se erige como un homenaje visual al paisaje del cortijo situado en la Dehesa de San Juan, con las imponentes cumbres del Mulhacén y la Alcazaba enmarcando el fondo. Esta pieza busca celebrar la integración de este emblemático lugar en el Patrimonio Público, destacando su relevancia histórica y cultural en el contexto paisajístico de Sierra Nevada. A través de una composición equilibrada y de precisión técnica, la obra aborda la relación simbólica entre la fragilidad de la arquitectura rural en ruinas y la monumentalidad del entorno natural, invitando al espectador a reflexionar sobre el paso del tiempo y la memoria colectiva.

El enfoque artístico combina un análisis del paisaje que incluye el encuadre, el punto de vista, la línea del horizonte, la iluminación general, el claroscuro y la composición. Estas características se entrelazan para capturar una atmósfera melancólica, propia del lugar, y para resaltar la interacción entre el ámbito construido y el natural.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 11

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición está cuidadosamente organizada para equilibrar la interacción entre el primer plano y el fondo. En el primer término, los restos del cortijo actúan como un punto focal que evoca el deterioro del tiempo, mientras que el terreno ondulado y los árboles circundantes refuerzan la conexión entre arquitectura y naturaleza. Las imponentes siluetas del Mulhacén y la Alcazaba dominan el fondo, proporcionando una sensación de profundidad y vastedad. Las líneas diagonales y los patrones naturales del terreno conducen la mirada hacia el horizonte, logrando dinamismo y estructura dentro de la escena.

En términos cromáticos, la obra se caracteriza por una paleta monocromática donde predominan matices de azul índigo y verde, generando un efecto contemplativo y atemporal. Los contrastes entre luces y sombras acentúan el claroscuro, otorgando tridimensionalidad a la composición. Esta sobriedad tonal no solo subraya la atmósfera introspectiva de la escena, sino que también invita a meditar sobre la trascendencia del paisaje como testigo de la historia y la memoria cultural.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La obra fue realizada utilizando la técnica del aguafuerte sobre papel Super Alfa, un soporte de alta calidad que realza la precisión y el detalle del grabado. El proceso comenzó con un dibujo inicial que definió las líneas principales del paisaje, estableciendo una estructura equilibrada entre los elementos arquitectónicos y naturales. Posteriormente, se aplicaron diferentes fases de grabado para construir texturas complejas y transiciones tonales sutiles, desde las superficies rugosas del terreno hasta los contornos más delicados de los árboles y las ruinas del cortijo.

La estampación, llevada a cabo en el taller de Ana Villén (Granada, febrero de 2005), fue realizada en una edición limitada de 100 ejemplares numerados y firmados, complementada con 10 pruebas de artista. Este enfoque refuerza el carácter exclusivo de la obra, al mismo tiempo que garantiza la fidelidad técnica y artística de cada impresión. La meticulosidad en la ejecución y la elección de materiales de alta calidad reflejan un compromiso con la tradición gráfica y con el discurso paisajístico que inspira la obra.

CONCLUSIONES

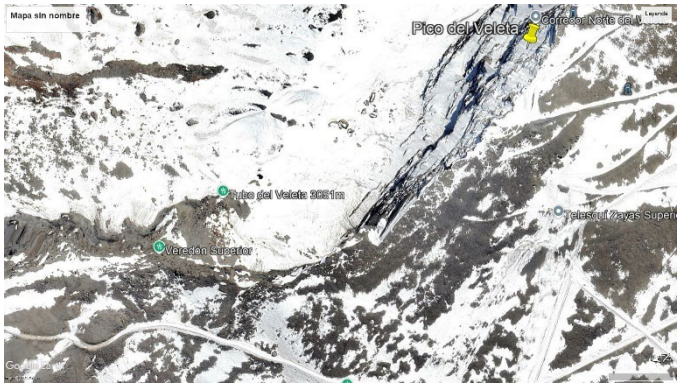
La técnica utilizada en *Cortijo del Hornillo* se inscribe en la tradición gráfica del Romanticismo, un período que redefinió al grabador como artista. En el siglo XIX, figuras como Gustave Doré y David Roberts exploraron técnicas como el aguafuerte y la litografía para capturar paisajes monumentales, manipulando las imágenes con un enfoque personal que destacaba líneas, modificaba fondos y acentuaba detalles. *Cortijo del Hornillo* dialoga con este legado, combinando la precisión técnica del aguafuerte con una sensibilidad estética que celebra la interacción entre lo humano y lo natural, evocando los valores románticos de contemplación y sublimidad.

La obra trasciende su función de representación visual del paisaje para convertirse en un símbolo de la interacción entre naturaleza, arquitectura y memoria histórica. Su ejecución en aguafuerte, junto con una edición limitada y un cuidado artesanal en la estampación, refuerza su carácter conmemorativo y su valor artístico. Al combinar un análisis compositivo riguroso con una ejecución técnica precisa, la obra transmite una atmósfera de atemporalidad que resuena con la monumentalidad de Sierra Nevada.

Cortijo del Hornillo no solo se inserta en la tradición gráfica romántica, sino que también establece un puente hacia la interpretación contemporánea del paisaje granadino. Reafirma la gráfica como un medio para preservar y reinterpretar el patrimonio cultural y natural, conectando el pasado con una visión estética actual.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 12



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 3'35.33"N; 3°22'6.21"O. Lugar: Pradollano. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Subida al pico del Veleta. Técnica: serigrafía. Tintas: 9 tintas (azul, violeta, dos tonos de amarillo, tres de gris y dos de blanco). Papel: Fabriano Academia 350 gr/m². Edición: 55 estampaciones, 2 P/C, 5 P/T, 5 P/A y 5 H/C. Medidas: 42 x 29,7 cm. Año: 2022.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Subida al Pico del Veleta* presenta una interpretación contemporánea del paisaje nevado de Sierra Nevada, centrando su representación en el Veleta, uno de los picos más emblemáticos de esta cordillera. Realizada mediante la técnica de serigrafía, la obra busca captar tanto la esencia visual como la atmósfera que envuelven el ascenso al pico, equilibrando elementos figurativos y abstractos para destacar las características del terreno nevado y la intensidad cromática del entorno montañoso.

La elección de aplicar un enfoque analítico a la composición responde al propósito de examinar parámetros como el encuadre, el punto de vista, la línea del horizonte y la interacción cromática entre luces y sombras. En este sentido, la pieza sintetiza la monumentalidad del Veleta, a la vez que subraya el diálogo entre la tradición paisajística y las técnicas gráficas contemporáneas. El uso de nueve tintas específicas amplía el rango expresivo, permitiendo capturar matices en el terreno y reflejar el contraste entre la nieve iluminada y el cielo de alta montaña.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 12

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición de la obra se define por el dinamismo generado por líneas diagonales ascendentes que guían visualmente hacia la cima, enfatizando el esfuerzo y la experiencia del ascenso. Esta disposición se combina con una estructura sólida y monumental de las formas montañosas, proporcionando equilibrio y profundidad. El encuadre, cuidadosamente seleccionado, adopta una perspectiva inclinada que evoca tanto el movimiento como la verticalidad del terreno, otorgando protagonismo al Veleta en el conjunto visual.

En cuanto al color, la paleta se articula en torno a tonos fríos predominantes (azules y violetas), contrastados con reflejos cálidos de amarillos y blancos que iluminan la nieve bajo la incidencia solar. El cielo, despejado y profundo, actúa como un elemento de amplitud que resalta la interacción entre el terreno y la atmósfera. Este juego cromático, reforzado por transparencias y capas superpuestas, genera una percepción volumétrica que dota de realismo y expresividad a la escena.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La técnica serigráfica empleada en la obra destaca por su precisión y versatilidad, aspectos esenciales en la construcción de texturas y matices. Para su realización, se utilizaron nueve tintas cuidadosamente seleccionadas: azul, violeta, dos tonos de amarillo, tres tonos de gris y dos blancos. Estas capas de tinta, aplicadas de manera estratificada, crean una textura visual rica y compleja, que integra áreas de gran densidad cromática con otras más etéreas y luminosas.

El soporte empleado, papel Fabriano Academia de 350 g/m² y 100 % algodón, ofrece no solo durabilidad, sino además una superficie ideal para resaltar los colores y detalles técnicos de la estampación. La edición, limitada a cincuenta y cinco estampaciones junto con pruebas de autor y taller, refuerza el carácter exclusivo y artesanal de la obra, cada una firmada y numerada a mano por el autor, estableciendo un vínculo entre el creador y su creación.

CONCLUSIONES

El enfoque gráfico contemporáneo de *Subida al Pico del Veleta* dialoga con las tradiciones de reproducción artística de períodos históricos como el Romanticismo. Este movimiento, caracterizado por su búsqueda de libertad creativa, revitalizó técnicas tradicionales como la xilografía y el aguafuerte, al tiempo que impulsó innovaciones como la litografía. En particular, la litografía se consolidó como un medio fundamental para la representación de paisajes, permitiendo a los artistas capturar de manera directa y espontánea sus impresiones visuales.

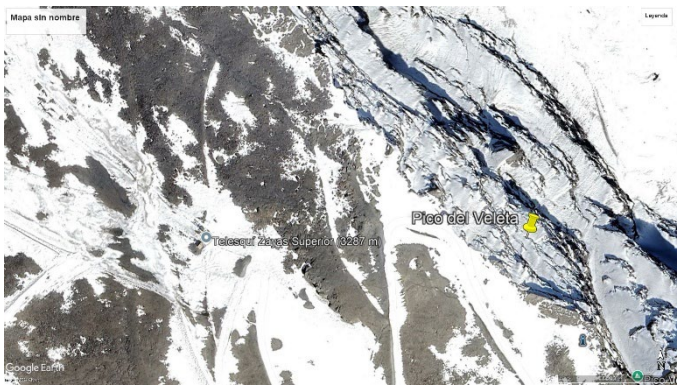
Durante el Romanticismo, la representación de paisajes montañosos como Sierra Nevada adquirió un carácter simbólico y monumental, donde la técnica gráfica fue clave para difundir estas imágenes a través de estampas. Artistas como Girault de Prangey o David Roberts emplearon la litografía para documentar sus experiencias y popularizar paisajes exóticos, dejando un legado que aún resuena en la práctica contemporánea de técnicas gráficas, como la serigrafía utilizada en esta obra.

Subida al Pico del Veleta es una obra que sintetiza la monumentalidad del paisaje montañoso con una propuesta gráfica contemporánea que conjuga técnica y emoción. A través de la serigrafía, el autor explora los límites del color, la textura y la composición, creando una pieza que no solo rinde homenaje a la majestuosidad de Sierra Nevada, sino que refleja también un compromiso constante con la experimentación gráfica. Este enfoque, que integra un análisis compositivo riguroso y un proceso técnico innovador, posiciona a la obra como una reinterpretación moderna del paisaje, vinculando tradición y modernidad en el contexto de la representación artística.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	OBRA 39-40





DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 3'26.22"N; 3°22'5.00"O. Lugar: Pradollano. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Veleta I y II. Técnica: Acuarela sobre papel (Cuaderno de viaje). Medidas: 25 x 36 cm. Año: 2022.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

Estas dos acuarelas, realizadas *au plein air* en el entorno del Veleta, representan un ejercicio de observación directa que explora la interacción entre la luz, el relieve y la nieve en el paisaje montañoso de Sierra Nevada. Concebidas como parte de un proyecto de documentación visual, estas piezas buscan captar la atmósfera específica de la alta montaña mediante una representación espontánea y expresiva. El propósito principal de estas obras es registrar de manera íntima la experiencia sensorial del entorno natural, mostrando cómo el acto de pintar *in situ*, condicionado por las fugaces condiciones lumínicas y atmosféricas, influye en el resultado final.

Cada obra integra criterios analíticos como el encuadre, el punto de vista, la línea del horizonte y la profundidad, seleccionados para resaltar la monumentalidad del paisaje y su carácter cambiante. La elección del formato de cuaderno de viaje subraya la intención narrativa y exploratoria del proyecto, situando estas acuarelas como parte de una práctica artística que conecta la tradición romántica con enfoques contemporáneos.

FICHA : TRABAJOS *AU PLEIN AIR*	OBRA 39-40

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición de ambas acuarelas destaca por su capacidad para transmitir dinamismo y profundidad a través de la disposición de los elementos.

En la primera acuarela, el encuadre amplio y las líneas ascendentes de las montañas guían la mirada hacia las cumbres nevadas, mientras que los trazos diagonales del terreno y las sombras añaden una sensación de movimiento y monumentalidad. El cielo azul intenso, que ocupa una amplia porción del espacio, crea un contraste que enfatiza la horizontalidad del horizonte y refuerza la amplitud del paisaje.

En la segunda pieza, el encuadre es más cerrado, con el pico del Veleta como punto focal. Este elemento introduce un contraste visual entre la forma fluida de la nieve y las aristas angulosas de las rocas circundantes. La composición dirige la atención del espectador hacia el centro de la escena, destacando la integración de lo orgánico y lo geológico.

En ambas obras, la paleta cromática se reduce a tonos tierras y grises, acentuados por el uso del *gouache* sobre papel ocre para representar la nieve. Esta elección enfatiza la atmósfera despejada y serena de la alta montaña, mientras que el contraste entre áreas claras y oscuras crea un efecto de claroscuro que añade tridimensionalidad y dramatismo a las composiciones.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El soporte elegido, un cuaderno de viaje con papel texturizado color ocre, permite una absorción controlada del agua y los pigmentos, ideal para captar la espontaneidad del *plein air*. El proceso técnico comienza con un esbozo inicial a lápiz que define las principales líneas del paisaje. Posteriormente, se aplican aguadas en capas ligeras para construir las formas y añadir profundidad. La técnica de acuarela incluye salpicaduras y pinceladas rápidas para simular texturas naturales, como la rugosidad de las rocas o la suavidad de las sombras. El uso selectivo del gouache blanco es clave para destacar los elementos nevados, mientras que la transparencia de los colores permite superposiciones sutiles que enriquecen la composición.

CONCLUSIONES

Estas obras se vinculan con la tradición paisajística del Romanticismo, cuando la representación de la naturaleza adquirió un carácter introspectivo y simbólico. La técnica de la acuarela, ampliamente utilizada por artistas y viajeros como Richard Ford, permitió documentar lugares como Granada y Sierra Nevada con una combinación de precisión documental y sensibilidad artística. El enfoque directo y espontáneo de estas acuarelas recuerda el trabajo de los románticos, que capturaban impresiones fugaces del paisaje, destacando la interacción entre la luz y el relieve. En estas piezas, el Veleta y su entorno se presentan no solo como sujetos geográficos, sino como símbolos de la grandiosidad y la fugacidad del paisaje natural, aspectos esenciales de la estética romántica.

Más que simples registros visuales, estas acuarelas son interpretaciones poéticas del paisaje montañoso. La observación *in situ*, combinada con una técnica controlada, genera una síntesis visual que captura tanto la monumentalidad como la atmósfera única de Sierra Nevada. Una paleta reducida, el uso estratégico del blanco del gouache y la espontaneidad de las pinceladas refuerzan su carácter expresivo y atmosférico. En términos de lenguaje pictórico, estas obras destacan por conjugar la precisión del dibujo con la fluidez de la acuarela, consolidándose como herramientas efectivas para la investigación artística y la representación del paisaje. Situadas entre tradición y contemporaneidad, estas acuarelas enriquecen nuestra comprensión del paisaje montañoso como un espacio de reflexión estética y emocional.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 13



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 0'1.62"N; 3°15'57.25"O. Lugar: Trevélez. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Trevélez. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 114 x 146 cm. Año: 2009.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

Esta pintura representa la localidad de Trevélez, enclavada en la Alpujarra granadina, enmarcada por las imponentes laderas de Sierra Nevada al atardecer. Las cumbres se tiñen de tonos cálidos anaranjados, mientras el valle permanece en sombras profundas, creando un contraste visual y atmosférico que subraya la interacción entre la monumentalidad del paisaje natural y la presencia humana. El propósito principal de la obra es capturar la esencia visual y emocional del lugar, destacando la relación simbólica entre las montañas y el asentamiento humano en el contexto de un paisaje de alta montaña.

La obra, realizada en el estudio, combina el uso de material fotográfico y observaciones directas *au plein air*. Este enfoque metodológico permite al artista integrar la experiencia *in situ* con una ejecución controlada y analítica, logrando transmitir tanto la atmósfera específica del lugar como una reflexión más amplia sobre la coexistencia entre lo humano y lo natural.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 13

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en una estructura triangular que guía la mirada desde el valle oscuro hacia las cumbres bañadas por la luz del atardecer. El pueblo de Trevélez, situado en el centro del valle, actúa como un punto focal que conecta visualmente las laderas sombrías con el horizonte iluminado. Este dinamismo compositivo se refuerza mediante la interacción entre los planos: el valle en penumbra, el asentamiento humano como elemento intermedio y las montañas como telón de fondo monumental.

El contraste cromático es un aspecto clave de la obra. Las zonas de sombra, dominadas por tonos fríos como violetas, grises y azulados, crean una sensación de profundidad y serenidad. En contraste, las cumbres iluminadas están pintadas con naranjas y amarillos cálidos que reflejan la luz del atardecer, proporcionando un equilibrio cromático que intensifica la atmósfera del momento. El cielo, trabajado con degradados de azul y matices cálidos, aporta un contexto atmosférico que enmarca la composición y refuerza la transición entre los elementos terrestres y celestes.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La obra fue realizada en óleo sobre lienzo, preparado previamente con una imprimación que garantiza la uniformidad y el brillo de los colores. El proceso creativo comenzó con un dibujo preliminar que definió la estructura básica y las proporciones del valle, el pueblo y las montañas. Este boceto permitió establecer una distribución equilibrada de los elementos compositivos, guiando las posteriores fases de color.

El tratamiento técnico de las texturas es fundamental para transmitir la materialidad del paisaje. Las laderas de las montañas fueron trabajadas con espátula, creando una superficie rugosa que refleja la irregularidad del terreno. En contraste, las pinceladas más suaves y difuminadas en el cielo y las cumbres sugieren una atmósfera ligera y etérea, que equilibra la robustez de los elementos terrestres. Las sombras del valle fueron construidas con capas densas de pigmento, mientras que las áreas iluminadas se resolvieron mediante veladuras que gradúan sutilmente los tonos, generando una sensación de luminosidad que refuerza el efecto del atardecer.

CONCLUSIONES

Esta pintura se inscribe en la tradición de la pintura paisajística romántica, destacando la monumentalidad de la naturaleza y su relación con lo humano. Inspirada en artistas como Louisa Tenison (*Castile and Andalucía*, 1853) y Gustave Doré (*L'Espagne* de Charles Davillier), quienes capturaron la atmósfera sublime de la Alpujarra y Sierra Nevada, la obra también refleja influencias de Eugenio Gómez Mir, conocido por sus vistas de Lanjarón y otros paisajes alpujarreños que combinaban realismo y emoción. Aunque menos colorista, esta pieza comparte su objetivo de conectar el entorno natural con la experiencia humana a través del color y la luz.

La pintura sintetiza la monumentalidad de Sierra Nevada con una representación emocional del paisaje alpujarreño. El atardecer, momento clave, destaca la fugacidad de la luz mediante la interacción de las sombras profundas del valle y las cálidas tonalidades de las cumbres. La técnica, que combina texturas rugosas y transiciones tonales suaves, refuerza la materialidad del lugar y la dualidad entre lo efímero y lo permanente en el paisaje.

En términos de lenguaje pictórico, la obra se alinea con las tradiciones románticas y realistas, mientras que su enfoque contemporáneo en la técnica y composición la posiciona como una contribución significativa al estudio del paisaje montañoso. Más que un homenaje a la riqueza visual de la Alpujarra y Sierra Nevada, esta pintura invita al espectador a reflexionar sobre la relación simbólica entre naturaleza y presencia humana en estos entornos únicos.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 14



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 36°56'56.36"N; 3°21'28.26"O. Lugar: Barranco de Poqueira. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Barranco de Poqueira. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 114 x 146 cm. Año: 2009.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Barranco de Poqueira* representa el emblemático paisaje de la Alpujarra granadina, donde los pueblos blancos de Pampaneira, Bubión y Capileira se disponen a lo largo de las laderas del barranco, enmarcados por la majestuosidad de Sierra Nevada al fondo. El propósito de la obra es capturar la interacción entre la monumentalidad del paisaje natural y la arquitectura tradicional alpujarreña, resaltando la armoniosa convivencia entre lo natural y lo humano.

El cuadro se realizó en el estudio, integrando experiencias previas al aire libre y el uso de material fotográfico como referencia visual. Esta combinación de técnicas permite al artista lograr una representación detallada y emocional que no solo refleja la geografía del lugar, sino también la atmósfera única y el carácter cultural de este espacio montañoso.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 14

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición está estructurada en una disposición diagonal que sigue la dirección natural del barranco, guiando la mirada del espectador desde el primer término hacia las cumbres nevadas de Sierra Nevada. Los pueblos blancos, dispuestos en diferentes alturas a lo largo de la ladera, funcionan como puntos focales que equilibran la composición y establecen un diálogo visual entre el valle y las montañas. La profundidad se enfatiza mediante la superposición de planos: el primer término con tonalidades cálidas y texturas marcadas, los pueblos al centro como intersección visual, y las montañas al fondo, envueltas en tonos fríos y luminosos que sugieren lejanía.

La paleta cromática juega un papel esencial en la construcción de la atmósfera. Los tonos terrosos y cálidos de las laderas contrastan con los blancos puros de las edificaciones, mientras que los colores fríos como violetas, azules y blancos dominan las áreas nevadas, creando un equilibrio cromático que refuerza la profundidad y la tridimensionalidad. El cielo, trabajado con gradaciones de azul que se aclaran hacia el horizonte, aporta una sensación de amplitud y serenidad, reforzando la luminosidad característica de un día despejado en la alta montaña.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El soporte utilizado fue un lienzo de gran formato, imprimado con una base uniforme que favorece la adherencia del óleo y permite resaltar la intensidad cromática. El proceso creativo comenzó con un dibujo preliminar realizado en lápiz o carboncillo, donde se definieron las proporciones y la disposición de los elementos principales. A partir de esta base, se aplicaron capas iniciales de color que establecieron las áreas de luz y sombra, seguidas por detalles más específicos en las texturas del terreno, los pueblos y las montañas.

La espátula se utilizó para trabajar las laderas y las montañas, creando una textura rugosa que aporta realismo a la topografía. Las pinceladas más fluidas y sueltas se reservaron para el cielo y las transiciones lumínicas en las cumbres nevadas, logrando una atmósfera ligera y etérea. Por otro lado, en las edificaciones se emplearon trazos precisos para captar el contraste entre los volúmenes arquitectónicos y las sombras proyectadas. Las sucesivas capas de pintura generaron una profundidad cromática que añade riqueza visual y potencia la atmósfera del lugar.

CONCLUSIONES

Esta pintura se inscribe en la tradición paisajística romántica, destacando la monumentalidad de la naturaleza y su relación simbólica con la presencia humana. Artistas como Louisa Tenison y Gustave Doré capturaron de manera similar los paisajes de la Alpujarra y Sierra Nevada, subrayando su atmósfera sublime y evocadora. En un contexto contemporáneo, la obra también remite a la pintura realista española, con influencias de Eugenio Gómez Mir, cuya representación de los paisajes alpujarreños combina rigor técnico y sensibilidad emocional. Su inclusión en la exposición *Luces de Sulayr* (2009-2010) reafirma su conexión con el legado cultural y artístico de Sierra Nevada.

Barranco de Poqueira sintetiza la monumentalidad de Sierra Nevada con una interpretación emocional del paisaje alpujarreño. Mediante una técnica que combina texturas rugosas y transiciones tonales suaves, enfatiza la materialidad y atmósfera del lugar, explorando la interacción entre lo efímero y lo permanente. La obra rinde homenaje a la riqueza visual y cultural de la Alpujarra y Sierra Nevada, al tiempo que invita a reflexionar sobre la conexión entre naturaleza y presencia humana, consolidándose como un testimonio artístico y cultural significativo.

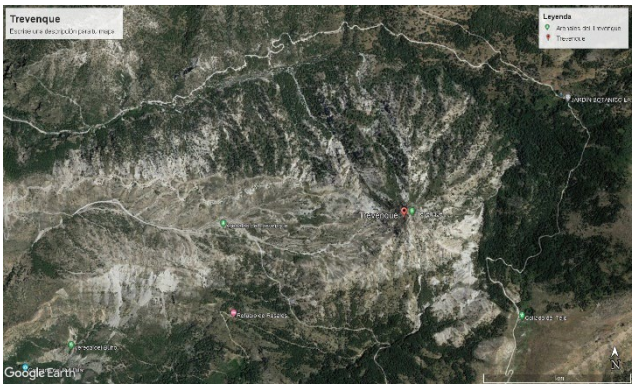
FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 15



DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 4'44.40"N; 3°29'19.23"O.
Lugar: Trevenque.
Municipio: Dílar y Monachil, (Granada).

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Cima del Trevenque.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 146 x 94 cm.
Año: 2023.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Cima del Trevenque* representa un rincón icónico de Sierra Nevada, donde se evidencia la transición entre las laderas verdes y las cumbres nevadas, todo enmarcado bajo un cielo dramático y cargado de nubes dinámicas. Este paisaje destaca por su monumentalidad y por la interacción de la luz con las formas y texturas de la montaña, transmitiendo una atmósfera de inmensidad y dramatismo que invita a la contemplación.

El objetivo de la pintura es documentar el entorno y, de igual modo, expresar el carácter sublime del Trevenque, explorando su capacidad para evocar emociones y reflexiones. La obra combina estudios realizados al aire libre con un proceso de reelaboración en el estudio, utilizando bocetos y fotografías como base para reinterpretar el paisaje desde una perspectiva tanto analítica como emocional.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 15

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en planos diagonales ascendentes que conducen la mirada desde el primer término, representado por las suaves ondulaciones de las laderas, hacia las cumbres nevadas en el fondo. Este movimiento ascendente aporta dinamismo y profundidad a la escena, mientras que el cielo, que ocupa aproximadamente un tercio del lienzo, introduce una sensación de apertura y amplitud que contrasta con la solidez de las montañas.

La paleta cromática enfatiza el contraste entre tierra y cielo. En las laderas predominan los tonos verdes y marrones cálidos, que evocan la vegetación y la tierra, mientras que las cumbres nevadas se destacan con blancos brillantes y matices violetas fríos. El cielo, por su parte, se compone de azules intensos que se fusionan con nubes de tonos cálidos y suaves, creando un equilibrio cromático que refuerza la unidad atmosférica de la escena. El claroscuro juega un papel crucial al definir las sombras proyectadas en las laderas, acentuando el relieve y la tridimensionalidad del paisaje. La iluminación lateral, que sugiere una hora específica del día, otorga un carácter dinámico al resaltar las variaciones cromáticas y lumínicas de la montaña.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El lienzo utilizado fue de gran formato, imprimado para asegurar una superficie uniforme y óptima para la adherencia del óleo. El proceso creativo comenzó con un dibujo preliminar que estableció las principales líneas de composición, definiendo las divisiones entre las laderas, las cumbres y el cielo.

En una primera etapa, se aplicaron capas base de pintura para fijar las áreas de luz y sombra, unificando la atmósfera general de la obra. Posteriormente, se desarrollaron texturas mediante técnicas como el uso de espátulas y pinceladas rápidas, especialmente en las laderas y las áreas nevadas, con el objetivo de capturar la rugosidad del terreno y la riqueza material del paisaje. Las nubes se trabajaron con pinceladas más suaves y capas translúcidas, logrando un efecto dinámico y contrastante con la solidez de las montañas. Durante el proceso, se documentaron las etapas mediante fotografías y notas sobre las variaciones de luz y color, lo que garantizó una representación fiel y evocadora del lugar.

CONCLUSIONES

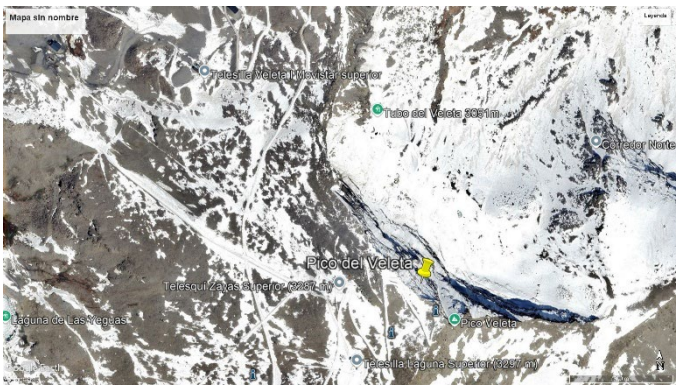
La obra *Paisaje de Trevenque* se inscribe dentro de la tradición paisajística romántica y realista, dialogando con las aportaciones de artistas como George Bulteel Fisher, Fritz Bamberger y Paul Sollmann, quienes exploraron Sierra Nevada como símbolo de la grandiosidad de la naturaleza. Asimismo, incorpora elementos de la pintura española contemporánea, reflejando influencias de maestros como Antonio Muñoz Degrain, Martín Rico, y Joaquín Sorolla, especialmente en el tratamiento de la luz y el color.

El enfoque técnico y emocional de esta pintura también remite a la estética del Romanticismo, donde la naturaleza se percibe como un espacio sublime y transformador. La monumentalidad del Trevenque y la representación del cielo dinámico evocan una conexión espiritual con el paisaje, característica de este movimiento artístico.

Paisaje de Trevenque es una obra que sintetiza la monumentalidad de la naturaleza con una sensibilidad contemporánea en el uso de la técnica y la composición. Su capacidad para captar la esencia del paisaje no solo radica en la precisión de los detalles, sino también en la atmósfera emocional que transmite. La combinación de texturas, el claroscuro, y la interacción entre luz y color otorgan a la obra una profundidad visual que invita al espectador a reflexionar sobre la relación entre el ser humano y el entorno natural. Esta pintura celebra la belleza de Sierra Nevada y constituye también una reinterpretación artística que conecta la tradición paisajística con un lenguaje pictórico actual. En su representación del Trevenque, la obra resalta tanto la fugacidad de la luz como la atemporalidad del paisaje, consolidándose como una contribución significativa al estudio y la representación del patrimonio natural y cultural de la región.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 16



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 3'33.33"N; 3°22'8.71"O. Lugar: Pradollano. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Veleta. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 146 x 94 cm. Año: 2022.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Veleta* captura la imponente majestuosidad del Pico Veleta, uno de los hitos geográficos más emblemáticos de Sierra Nevada y la península ibérica. Combinando observaciones directas, experiencias *au plein air* y documentación fotográfica, esta pintura ofrece una representación que equilibra fidelidad y expresividad. Su objetivo es transmitir la monumentalidad atemporal del paisaje, destacando las huellas de los procesos geológicos que han moldeado estas formaciones a lo largo de milenios.

La pintura enfatiza la interacción entre las texturas del terreno y la luz solar, cuyos contrastes definen volúmenes, resaltan fracturas y matices, y generan una atmósfera que combina dramatismo y contemplación. Más que documentar el paisaje, esta obra busca evocar emociones, conectando al espectador con la grandiosidad y el poder inspirador de la naturaleza.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 16

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición está cuidadosamente estructurada, dirigiendo la mirada del espectador desde el primer plano, dominado por las rocas y los senderos, hacia el pico del Veleta que se alza majestuoso en el fondo. Este eje visual ascendente es reforzado por las líneas diagonales de las pendientes, que aportan dinamismo y sugieren la verticalidad característica del entorno montañoso. El cielo, que ocupa aproximadamente un tercio del lienzo, introduce una sensación de amplitud y contrasta con la solidez de la montaña.

La profundidad espacial se logra mediante la superposición de planos: las texturas detalladas de las rocas en el primer término, las laderas inclinadas en el centro y el cielo despejado al fondo. La iluminación directa, que sugiere un momento de luz intensa, resalta los contrastes entre las áreas iluminadas y las sombras profundas, generando un efecto de claroscuro que enfatiza la tridimensionalidad del terreno. La paleta cromática combina tonos cálidos y terrosos en las rocas y laderas, blancos fríos en las manchas de nieve residual y un azul vibrante en el cielo, logrando un equilibrio armónico que refuerza la monumentalidad del paisaje.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El lienzo de gran formato fue preparado con una imprimación que garantiza una superficie uniforme y realza la luminosidad de los pigmentos. El proceso comenzó con un boceto preliminar en lápiz que permitió trazar las líneas principales de la composición y establecer las proporciones de los elementos clave.

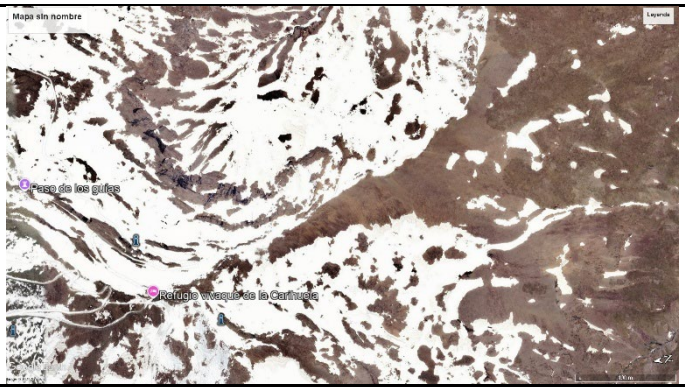
En una primera capa de pintura, se definieron las áreas de luz y sombra mediante tonos base que unificaron la atmósfera de la obra. Posteriormente, se trabajaron las texturas utilizando una combinación de pinceladas detalladas y aplicaciones con espátula, especialmente en las rocas y las áreas nevadas, para capturar con precisión la rugosidad y las fracturas características del terreno. Las transiciones entre los planos del paisaje, como las laderas y el cielo, se lograron mediante veladuras que suavizan los límites cromáticos y aportan cohesión al conjunto. El cielo fue trabajado con pinceladas fluidas y degradados sutiles, mientras que las rocas presentan capas densas que transmiten una sensación de materialidad y antigüedad. El estudio de la incidencia de la luz sobre las superficies fue fundamental para lograr un equilibrio entre realismo y expresividad, asegurando que cada elemento del paisaje contribuyera a la narrativa visual de la obra.

CONCLUSIONES

La obra se inscribe en la tradición de la pintura paisajística, evocando influencias de artistas románticos y realistas que abordaron la monumentalidad de la naturaleza como eje central. Figuras como Joseph Anton Koch y Jean-Antoine Linck exploraron el carácter sublime de los paisajes montañosos, subrayando su capacidad para conectar emocionalmente al espectador con la naturaleza. De igual modo, la obra guarda afinidad con el enfoque de Franz Schrader en su dibujo *Picacho et partie supérieure du Corral de la Veleta vue prise du bord occidental du Corral*, basado en una fotografía del Dr. Bide. En este trabajo, el trazo a plumilla captura con precisión las texturas y escarpes del terreno, destacando la monumentalidad y complejidad del paisaje alpino, rasgos característicos del romanticismo de la época.
Veleta sintetiza la grandiosidad del paisaje montañoso con una sensibilidad contemporánea hacia la luz, el color y las texturas. La técnica meticulosa y la composición equilibrada no solo documentan la esencia del Pico Veleta, sino que también evocan su capacidad para inspirar reflexión y asombro. A través de una integración entre precisión técnica y un enfoque subjetivo, la obra conecta la tradición paisajística con una interpretación personal del entorno granadino. De este modo, invita al espectador a contemplar la relación entre la naturaleza y el tiempo, destacando la perennidad de las montañas frente a la fugacidad de la luz, consolidándose como una aportación al estudio del paisaje de alta montaña desde una perspectiva artística contemporánea.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 17



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 2'32.35"N; 3°22'5.61"O. Lugar: Camino hacia la brecha del Collado del Lobo. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Camino hacia Mulhacén y Alcazaba. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 146 x 94 cm. Año: 2022.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Camino hacia Mulhacén y Alcazaba* retrata la imponente geografía de Sierra Nevada. Nos aproximamos a la brecha del Collado del Lobo, donde se puede contemplar los Crestones de Río Seco, La Puerta y los Raspones de Río Seco destacando al fondo las cumbres del Mulhacén y la Alcazaba, dos de los picos más representativos de la península ibérica. Este paisaje combina la monumentalidad de las formas naturales con el rastro sutil pero significativo de la intervención humana, simbolizada por el camino serpenteante que recorre la escena.

El objetivo principal de la obra es capturar la dureza y la majestuosidad del entorno montañoso, evocando tanto su inmensidad como su fragilidad. La pintura, desarrollada en el estudio, se basó en una combinación de observaciones directas, documentación fotográfica y un enfoque analítico que busca transmitir la interacción entre las texturas del terreno y la luz, al mismo tiempo que explora el diálogo entre las fuerzas naturales y las huellas de la actividad humana. La obra documenta un paisaje e invita a reflexionar sobre su dimensión simbólica y emocional.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 17

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en tres planos principales que dirigen la mirada del espectador a través del paisaje. En el primer plano, las formaciones rocosas y los ventisqueros dispersos de nieve crean un contraste textural que enfatiza la aspereza del terreno. El segundo plano, dominado por el camino que se curva hacia las cumbres, establece una transición visual hacia el tercer plano, donde se alzan las cumbres del Mulhacén y la Alcazaba, puntos focales que anclan la composición en el fondo.

La profundidad se refuerza mediante el uso de la perspectiva atmosférica: los colores más saturados y las texturas detalladas del primer plano se desvanecen progresivamente hacia tonos más claros y menos definidos en el horizonte, sugiriendo la vastedad y altitud del paisaje. La paleta cromática combina tonos terrosos y ocres en las rocas con los blancos fríos de la nieve y el azul cristalino del cielo, creando un equilibrio que refuerza la monumentalidad y la claridad de la escena. La iluminación lateral resalta las formas angulares de las rocas, utilizando el claroscuro para acentuar las texturas y generar un efecto tridimensional que envuelve al espectador en la escena.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El lienzo de gran formato fue preparado con una imprimación de color gris que asegura una superficie uniforme y realza la luminosidad de los pigmentos empleados. El proceso creativo comenzó con un dibujo preliminar que definió las proporciones y las líneas principales de la composición.

En una primera fase, se aplicaron capas de color base para establecer la estructura tonal de la obra, delineando las áreas de luz y sombra. La espátula se utilizó para trabajar las texturas de las rocas, generando capas densas que reproducen la rugosidad y complejidad del terreno montañoso. Por otro lado, pinceladas más sueltas y líquidas se emplearon en las transiciones del cielo y en las áreas donde la nieve refleja la luz, logrando un equilibrio entre precisión y expresividad.

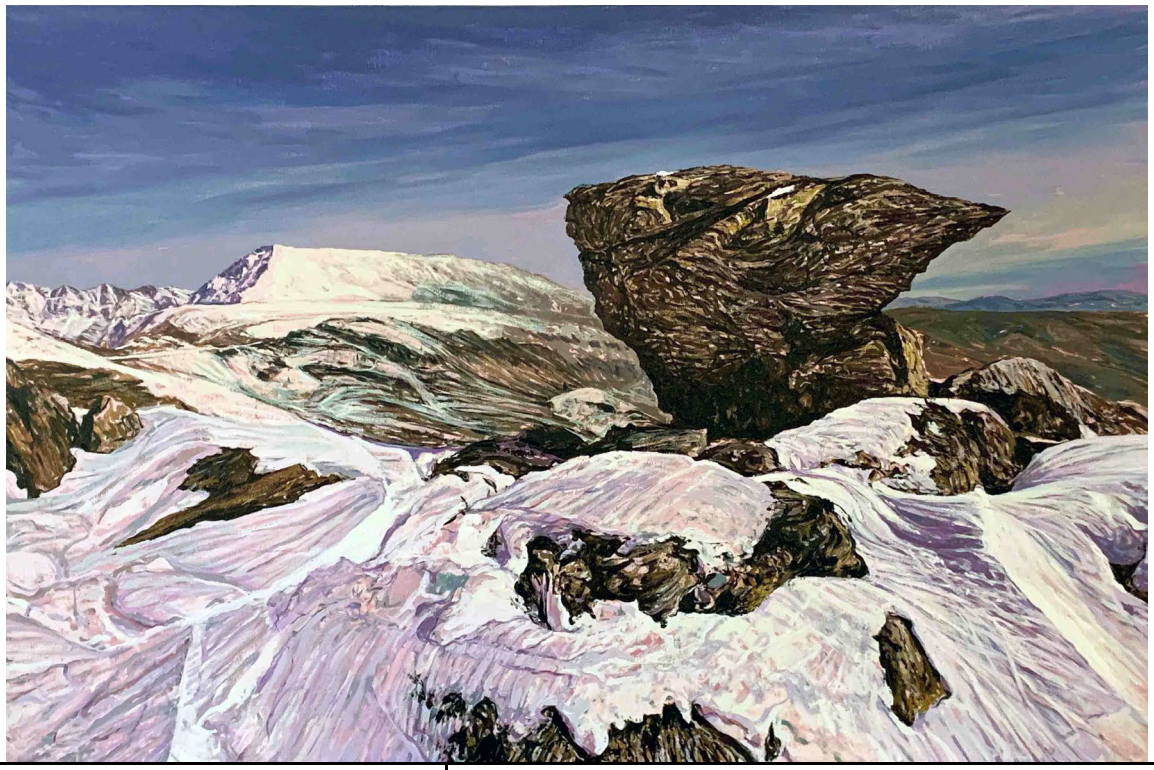
El cielo, trabajado con degradados suaves, aporta una atmósfera de serenidad que contrasta con la dureza del terreno, mientras que las sombras proyectadas y los reflejos en la nieve añaden dinamismo y profundidad a la composición. Este tratamiento técnico, que combina detalle y atmósfera, refleja un enfoque meticuloso que busca capturar tanto la materialidad del paisaje como su dimensión emocional.

CONCLUSIONES

Camino hacia Mulhacén y Alcazaba se inscribe en la tradición de la pintura de paisaje montañoso, evocando las influencias de artistas románticos como Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch y Jean-Antoine Linck, quienes exploraron la conexión emocional entre el espectador y la inmensidad de la naturaleza. Asimismo, el rigor técnico y la atención al detalle en esta obra remiten a la minuciosidad de John Ruskin y Johann Christian Dahl, mientras que la expresividad gráfica y el sentido de exploración recuerdan los trabajos de Edward Whymper, Ernst Platz y E.H. Compton, quienes ampliaron la representación de paisajes montañosos a nuevos horizontes más allá de los Alpes.

La pintura refleja una perspectiva contemporánea al incorporar elementos que destacan la interacción humana con el entorno natural. El camino serpenteante, como eje compositivo, introduce un componente narrativo que confronta la monumentalidad inmutable de la montaña con las marcas efímeras de la actividad humana, añadiendo profundidad conceptual a la obra. A través de una composición equilibrada y una paleta cromática que captura las particularidades de Sierra Nevada, esta obra logra transmitir tanto la inmensidad como la fragilidad del paisaje montañoso. La combinación de un enfoque técnico detallado con una atmósfera evocadora invita al espectador a reflexionar sobre la relación simbólica entre la naturaleza y la intervención humana. Más allá de documentar la geografía del Mulhacén y la Alcazaba, la pintura explora su capacidad para inspirar emociones y conectar al observador con el paisaje desde una perspectiva estética y simbólica. Con ello, se consolida como una aportación relevante al lenguaje pictórico contemporáneo, reafirmando el potencial del arte para interpretar y transformar nuestra percepción del entorno natural.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 18



DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 3'3.05"N; 3°22'18.29"O.
Lugar: Cerca del refugio de la Carihuela.
Municipio: Granada.

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Roca y Mulhacén.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 146 x 94 cm.
Año: 2021.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Roca y Mulhacén* captura la interacción majestuosa entre la prominente roca en primer plano y la silueta imponente del Mulhacén al fondo, cubierto de nieve. Esta pieza forma parte de una serie de exploraciones sobre el paisaje de alta montaña en Sierra Nevada, cuyo propósito es examinar la tensión visual y simbólica entre la geología inmutable y las condiciones climáticas cambiantes de este entorno extremo.

El desarrollo de la obra combina una documentación fotográfica minuciosa con la experiencia directa adquirida *in situ,* integrando un enfoque que es a la vez analítico e interpretativo. Más allá de una representación fiel, el objetivo principal es reflexionar sobre el tiempo y los procesos de erosión que han moldeado estas montañas, ofreciendo una mirada que conecta la monumentalidad de la naturaleza con una sensibilidad contemporánea hacia su transformación y permanencia.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 18

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en tres planos principales que aportan profundidad, dinamismo y equilibrio visual. En el primer plano, la roca angular y triangular domina la escena, actuando como un anclaje visual que guía la mirada hacia el Mulhacén en el fondo. Esta relación entre el peso visual de la roca en el primer término y la serenidad de la cumbre nevada crea una tensión armónica que estructura la narrativa de la obra. En el plano intermedio, las ondulaciones de la nieve enmarcan el recorrido visual, dirigiendo al espectador hacia el horizonte, mientras el Mulhacén se erige como punto focal en el plano final.

Desde un punto de vista cromático, la obra se construye sobre el contraste entre los tonos cálidos y terrosos de la roca en primer plano y los tonos fríos y suaves de la nieve y el cielo. Los ocres, marrones y rojizos de la roca se yuxtaponen a los blancos rosados y violetas pálidos de las sombras en la nieve, creando una dualidad que refuerza la solidez de los elementos geológicos frente a la ligereza de la atmósfera. El cielo, trabajado con un degradado que va del azul profundo a los tonos lilas en el horizonte, sugiere la serenidad de la altitud y enmarca la monumentalidad de la escena.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El lienzo fue cuidadosamente preparado con una imprimación gris azulado que asegura una textura uniforme, dejando intencionalmente ciertas áreas más visibles para generar contraste entre las superficies trabajadas y las más ligeras. El dibujo inicial definió las formas principales de la roca y del Mulhacén, utilizando líneas estructurales precisas para establecer un encuadre sólido y dinámico.

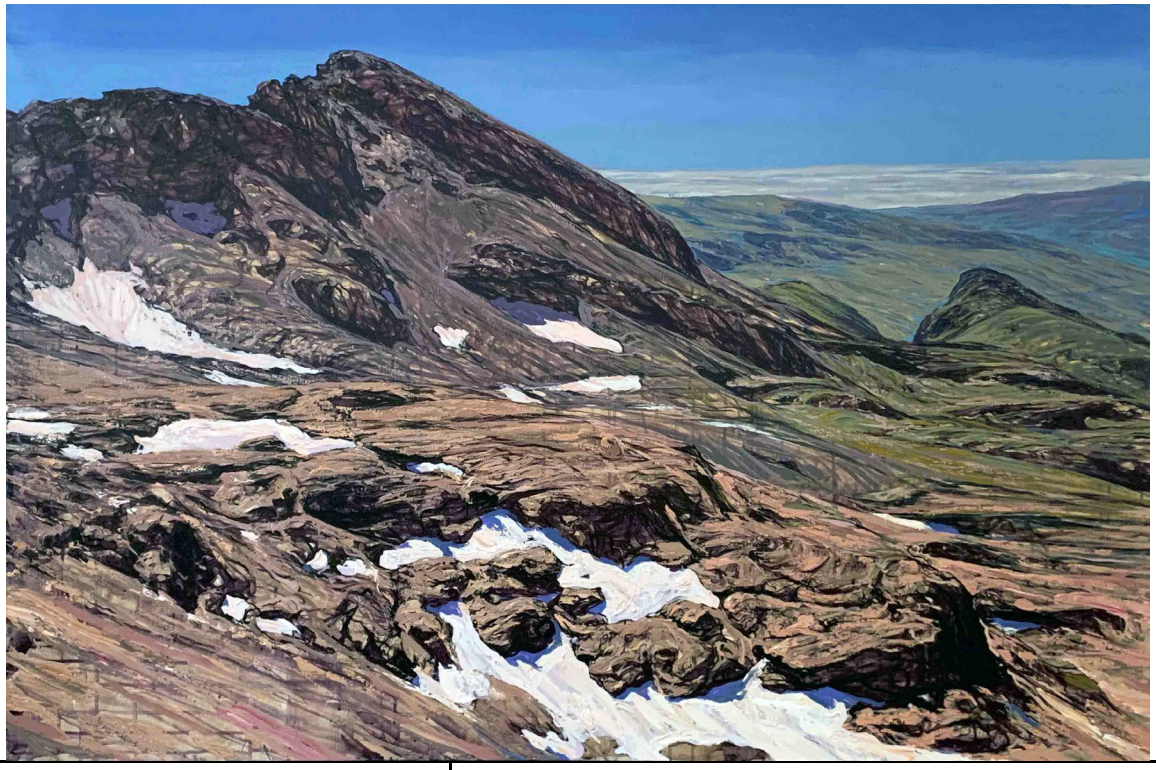
La aplicación del color se realizó mediante una combinación de técnicas. Las texturas de la roca fueron elaboradas con pinceladas densas y precisas, así como el uso de espátula para añadir relieve y rugosidad, evocando la dureza y la antigüedad de los materiales geológicos. Por otro lado, las áreas de nieve y las transiciones lumínicas se resolvieron con capas suaves y veladuras, logrando una integración delicada entre luces y sombras. Esta metodología técnica no solo enfatiza la materialidad del terreno, sino que también captura la atmósfera cambiante de la alta montaña.

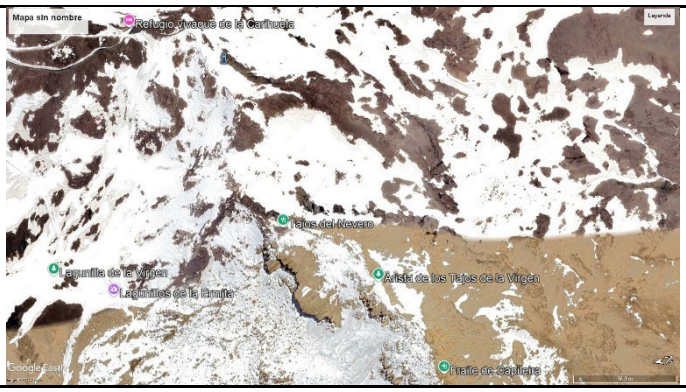
El cielo, por su parte, fue trabajado con pinceladas fluidas y gradaciones tonales que aportan una sensación de amplitud y calma, en contraste con la textura detallada de las rocas. Este equilibrio técnico entre precisión y atmósfera contribuye a reforzar la narrativa visual de la obra.

CONCLUSIONES

La obra *Roca y Mulhacén* articula un lenguaje pictórico que fusiona la tradición romántica de la pintura de paisajes con una sensibilidad contemporánea hacia el detalle y la materialidad. La influencia de artistas como Caspar David Friedrich, Caspar Wolf, Francis Towne y William Pars es evidente en la capacidad para transmitir el carácter sublime del paisaje, mientras que la aproximación más analítica y técnica recuerda a figuras como John Ruskin, cuya obra combina observación científica y expresividad artística. En el contexto español, la obra dialoga con la tradición paisajística de artistas como Antonio Muñoz Degrain, cuya obra *Drama en Sierra Nevada* (1921) también explora la monumentalidad y la atmósfera de esta cordillera. Sin embargo, *Roca y Mulhacén* añade una dimensión contemporánea al incorporar una reflexión simbólica sobre la interacción entre permanencia y transformación, elementos esenciales en la alta montaña.
La pintura destaca por su capacidad para capturar el carácter imponente del Mulhacén y su entorno, a la vez que por su exploración de las relaciones simbólicas entre los elementos naturales. La roca, como testimonio de la resistencia geológica, contrasta con la nieve y el cielo, que enmarcan una narrativa de fugacidad y cambio. Este diálogo entre lo eterno y lo efímero invita al espectador a reflexionar sobre el paisaje como un espacio de memoria, transformación y experiencia vivida.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 19



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 2'41.18"N; 3°22'40.41"O. Lugar: Chancales del Púlpito. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Desde el río Seco Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 146 x 94 cm. Año: 2021.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra retrata un segmento del paisaje de Sierra Nevada, centrándose en la zona de los Chancales del Púlpito, el Alto del Chorrillo, Púlpito y Terreras Azules. A través de una perspectiva que resalta las texturas, los contrastes y la interacción entre los elementos naturales, la pintura busca transmitir la esencia de un entorno marcado por su aridez, su dureza geológica y los delicados matices entre roca, nieve y vegetación. El propósito del cuadro trasciende la mera representación física del lugar, explorando el diálogo simbólico entre la solidez inmutable de la roca, la fragilidad efímera de la nieve y la resiliencia de la vegetación. Esta obra combina la experiencia directa en el paisaje con un estudio posterior más detallado, profundizando en los aspectos compositivos, cromáticos y emocionales del entorno. A través de este enfoque, el artista construye un puente entre el realismo geológico y una interpretación subjetiva del paisaje, dotando a la escena de una dimensión evocadora y reflexiva que invita al espectador a contemplar no solo la geografía, sino también las emociones y significados que esta inspira.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 19

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza alrededor de un eje diagonal dominante que guía la mirada del espectador desde el primer plano, donde las rocas se presentan con gran detalle, hacia la línea de cumbres en el fondo. Este dinamismo se acentúa con el contraste entre las sombras profundas de las formaciones rocosas y la luminosidad estratégica de las zonas nevadas, equilibrando la escena. La profundidad se logra mediante una superposición de planos diferenciados: el primero, con texturas rugosas y sombras proyectadas; el segundo, con laderas verdes que suavizan el terreno; y el fondo, que culmina con montañas ascendentes que se desvanecen en el horizonte.

La paleta cromática resalta la materialidad y atmósfera del paisaje. Los tonos terrosos y ocres de las rocas se combinan con violetas y rosados que aportan volumen, mientras los blancos de la nieve, matizados con azules y lilas, añaden frescura y realismo. El cielo, de un azul vibrante, refuerza la sensación de altitud y vastedad, proporcionando un marco cromático que equilibra la dureza de las rocas. Los verdes pálidos y las sombras suaves de las laderas intermedias introducen un contraste que aporta vitalidad y armoniza la composición.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El lienzo fue preparado con una imprimación ocre que proporciona una superficie uniforme y realza la intensidad cromática de los óleos. El proceso comenzó con un dibujo preliminar que definió las líneas principales de la composición, respetando la estructura natural del terreno y destacando los elementos visualmente más relevantes.

En la aplicación del color se emplearon técnicas mixtas: las rocas del primer plano se trabajaron con pinceladas densas y espatulados para aportar tridimensionalidad y textura, mientras que las áreas nevadas y las laderas distantes se resolvieron con capas más ligeras y pinceladas suaves, sugiriendo profundidad. El *sfumato* aplicado en los bordes de las montañas del fondo crea una atmósfera de lejanía, y el uso estratégico del claroscuro intensifica las irregularidades del terreno y las variaciones lumínicas.

Las transiciones cromáticas del cielo y las montañas se lograron mediante veladuras que suavizan los bordes y cohesionan el conjunto. La atención al detalle en las texturas de las rocas y los reflejos en la nieve revela un enfoque técnico preciso, destinado a capturar tanto la materialidad como la atmósfera cambiante del paisaje.

CONCLUSIONES

Desde el río Seco se inscribe en la tradición de la pintura de paisaje montañoso, evocando influencias románticas como Caspar David Friedrich y Johann Christian Dahl, quienes exploraron la naturaleza como un espacio sublime y trascendente. Al mismo tiempo, dialoga con el detallismo emotivo de artistas realistas como John Brett y la sensibilidad de Paul Sollmann, cuyas representaciones de Sierra Nevada capturan su majestuosidad y carácter efímero mediante un uso expresivo de la luz y el color. La obra combina la observación directa del entorno montañoso con un enfoque reflexivo desarrollado en el estudio, perfeccionando las relaciones compositivas y los matices cromáticos. A través de técnicas mixtas y un análisis meticuloso, trasciende la representación geográfica para ofrecer una interpretación que explora la interacción entre el ser humano y la naturaleza en su estado más puro.

Más allá de capturar la geografía y la atmósfera de Sierra Nevada, *Desde el río Seco* invita a reflexionar sobre la belleza y dureza de estos paisajes, así como las fuerzas geológicas y climáticas que los moldean. Rinde homenaje a la monumentalidad y fragilidad de la alta montaña, consolidándose como una contribución significativa al discurso contemporáneo sobre el paisaje y su representación artística.

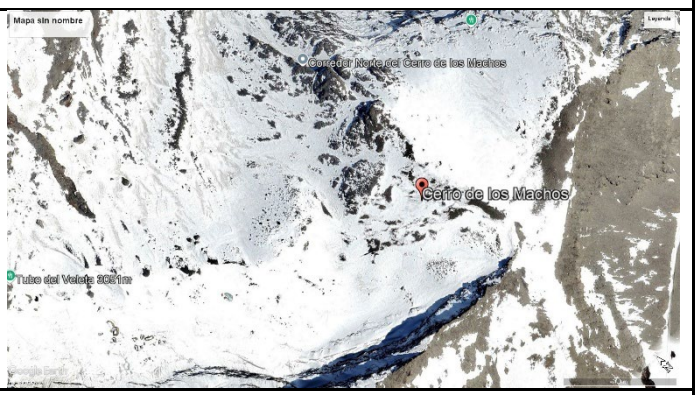
FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 20



DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 3'30.91"N; 3°21'43.92"O
Lugar: Cerro de los Machos.
Municipio: Granada.

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Cerro de los Machos.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 146 x 94 cm.
Año: 2020.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Cerro de los Machos* retrata la monumentalidad y la complejidad del paisaje montañoso de Sierra Nevada, destacando la imponente presencia del Cerro Pelado, el Puntal de Vacares, el Puntal de la Caldera y la Loma Pelá, mientras que las cumbres del Mulhacén y la Alcazaba aportan profundidad y relevancia geográfica a la composición.

El objetivo principal de esta pintura es integrar la riqueza geológica del entorno con una interpretación pictórica que capture la sensación de grandeza, aislamiento y trascendencia que caracteriza este enclave singular. Basada en un trabajo previo que incluye fotografías, bocetos y apuntes tomados directamente en el lugar, la obra combina la precisión del detalle con la atmósfera emocional que se vive en las alturas. El resultado es una pieza que va más allá de la mera representación física del paisaje, ofreciendo una reflexión sobre su dimensión simbólica y su capacidad de evocación, e invitando al espectador a contemplar tanto la magnificencia geográfica como las emociones que estas montañas son capaces de inspirar.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 21

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se estructura en torno al protagonismo del macizo rocoso que domina el primer plano, ofreciendo un contraste visual y conceptual con las líneas más suaves y fluidas de las montañas al fondo. Este juego de dureza y fluidez genera un dinamismo compositivo que guía la mirada del espectador desde los detalles angulosos y texturizados de las rocas cercanas hacia la serenidad de las cumbres lejanas.

La profundidad de la obra se refuerza mediante el uso de una perspectiva atmosférica, donde los tonos y detalles se difuminan progresivamente hacia el horizonte, creando una sensación envolvente de inmensidad. La paleta cromática es clave para articular los distintos planos: los tonos terrosos cálidos y dorados del primer término se equilibran con los fríos violetas, azulados y grises que dominan el Mulhacén y la Alcazaba en la distancia. Por su parte, el cielo, trabajado con transiciones suaves de azul y blanco, introduce una atmósfera ligera y etérea que contrasta con la solidez de las montañas, añadiendo una sensación de amplitud y calma.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El proceso técnico de esta obra refleja una atención minuciosa tanto a las texturas como a los matices cromáticos del paisaje de alta montaña. El soporte, un lienzo de gran formato, fue preparado con una imprimación en tonos neutros que favorece la riqueza en la superposición de capas y la integración cromática. El trabajo comenzó con un dibujo preliminar que definió las líneas principales de la composición, estableciendo las proporciones y los volúmenes básicos del macizo rocoso, las montañas de fondo y el cielo. Posteriormente, se aplicaron capas base de colores diluidos que unificaron la tonalidad general y marcaron las áreas de luz y sombra.

Las texturas de las rocas en el primer plano fueron desarrolladas mediante el uso combinado de espátulas y pinceles finos, permitiendo destacar las fracturas, las aristas y las variaciones cromáticas inherentes a la piedra. En contraste, las montañas del fondo y el cielo se trabajaron con técnicas de veladuras y transiciones suaves, logrando un efecto de profundidad y lejanía que equilibra la composición.

La iluminación, luz fuerte de verano, enfatiza los volúmenes mediante un juego de claroscuro que resalta las irregularidades del terreno y la interacción de la luz con la materia geológica. Este enfoque técnico aporta realismo y refuerza igualmente la atmósfera contemplativa de la obra.

CONCLUSIONES

La obra articula un lenguaje pictórico que combina la rigurosidad geológica con la sensibilidad artística, integrando una lectura académica del paisaje con una interpretación personal y evocadora. La influencia de pintores románticos y paisajistas como Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, John Sell Cotman, y grabadores alpinos del siglo XIX es evidente en el tratamiento monumental del encuadre y en la interacción entre luz y materia. Asimismo, la obra establece un diálogo contemporáneo con las tradiciones paisajísticas, consolidando un enfoque que combina observación directa y reflexión técnica.

La pieza trasciende la mera representación geográfica al explorar las relaciones simbólicas entre permanencia y transformación, dureza y fluidez, cercanía y lejanía. La solidez del macizo rocoso actúa como un testimonio de la resistencia y la estabilidad frente al paso del tiempo, mientras que las montañas del fondo y el cielo sugieren la fugacidad y la continuidad del paisaje natural. En el contexto del arte contemporáneo, esta pintura destaca por su capacidad para reinterpretar el paisaje montañoso como un espacio de contemplación y memoria, ofreciendo al espectador una experiencia visual que conecta la monumentalidad de Sierra Nevada con una sensibilidad profundamente humana.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 22



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 3'10.19"N; 3°20'49.75"O. Lugar: Laguna Río Seco. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Laguna Río Seco. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 96 x 120 cm. Año: 2020.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Laguna Río Seco* retrata la esencia de los paisajes de alta montaña de Sierra Nevada, destacando como elemento central la laguna de Río Seco en un entorno agreste y monumental. Esta pintura forma parte de un proyecto más amplio que explora la interacción entre los elementos naturales y la percepción artística, integrando tanto la experiencia directa *in situ* como un proceso de reinterpretación en el estudio.

El objetivo de esta obra es captar la singularidad del ecosistema nevadense, haciendo énfasis en la atmósfera cambiante y la materialidad del paisaje. A través de un análisis detallado de las formas geológicas, los reflejos del agua y las variaciones lumínicas, la pintura busca transmitir una conexión entre lo sublime del entorno y su representación pictórica. El equilibrio entre realismo y subjetividad proporciona un espacio para reflexionar sobre la fragilidad y la monumentalidad de estos paisajes únicos.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 22

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición está organizada en planos superpuestos que generan una progresión visual desde el primer término hasta el horizonte, definido por la imponente cadena montañosa al fondo. La laguna, de forma irregular y color esmeralda, actúa como el núcleo visual de la obra, estableciendo un punto de referencia en torno al cual se articula el resto del paisaje. Los tonos verdes vibrantes que la rodean contrastan con los terrosos y grisáceos de las rocas circundantes, creando un diálogo cromático que refuerza la vitalidad del paisaje.

El perfil dramático de los Raspones de Río Seco, con sus líneas angulosas y afiladas, aporta dinamismo y profundidad a la escena, mientras que el cielo, lleno de nubes en movimiento, introduce una sensación de amplitud y equilibrio. Las tonalidades del cielo, que oscilan entre azules claros y blancos perlados, se reflejan sutilmente en el agua, creando un vínculo visual que conecta los elementos celestes y terrestres, reforzando la unidad de la composición. Este reflejo, junto con las texturas detalladas de las rocas y la suavidad de los verdes, proporciona un equilibrio entre solidez y fluidez.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El soporte, un lienzo de gran formato, fue preparado con imprimación gris que garantiza la estabilidad y longevidad de las capas pictóricas. El proceso comenzó con un dibujo preliminar que definió las principales líneas estructurales de la composición, incluyendo las formas de las montañas, la laguna y las áreas de vegetación circundantes.

La aplicación del color se llevó a cabo mediante capas sucesivas de óleo, empleando técnicas diferenciadas para cada elemento. Las montañas fueron trabajadas con pinceladas densas y empastadas, lo que permitió enfatizar la textura rocosa y su materialidad. Para el cielo y el agua, se usaron veladuras suaves y transiciones cromáticas que transmiten movimiento y transparencia, aportando ligereza y equilibrio visual.

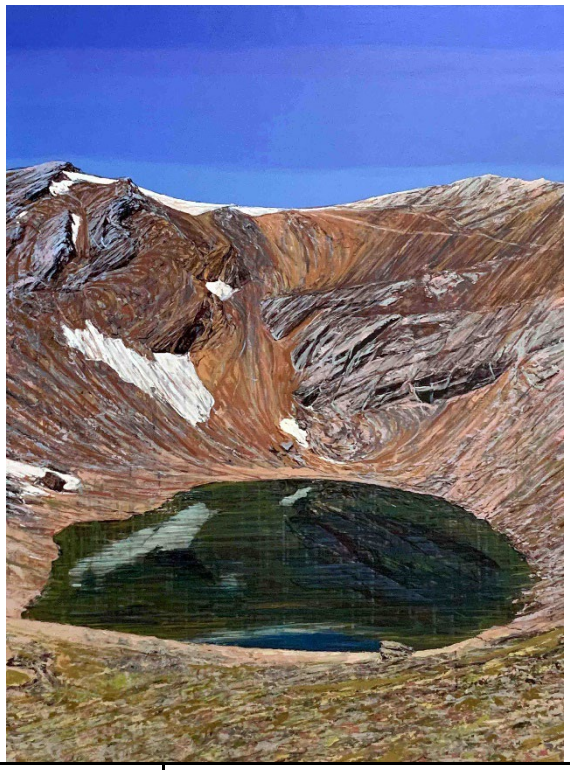
La espátula se utilizó de manera selectiva en áreas como las crestas de las rocas y los bordes de la laguna, generando texturas táctiles que enriquecen la percepción tridimensional del paisaje. Además, el contraste cromático entre sombras y luces se logró mediante el uso de colores complementarios, resaltando el volumen y la profundidad de los elementos representados. Este enfoque técnico refuerza la atmósfera cambiante del lugar y captura la interacción dinámica entre los distintos componentes del paisaje.

CONCLUSIONES

Laguna Río Seco es una obra que sintetiza la observación directa del entorno natural con un lenguaje pictórico que combina precisión topográfica y expresividad cromática. La influencia de pintores románticos y realistas es evidente en su enfoque monumental y detallista, mientras que en el ámbito regional, se puede establecer un diálogo con la obra de José Ruiz de Almodóvar, quien también exploró la representación de las lagunas de Sierra Nevada desde perspectivas novedosas.

La obra equilibra lo académico con lo emocional, destacando la interacción entre los tonos cálidos de las rocas, los verdes intensos de la vegetación y los fríos esmeraldas de la laguna, generando un dinamismo visual que invita al espectador a adentrarse en la escena. Este cuadro documenta la topografía de la laguna al mismo tiempo que transmite la inmensidad, la serenidad y la fragilidad inherentes a estos ecosistemas. En el contexto de la tesis, esta pintura contribuye a explorar cómo el arte puede reinterpretar y preservar la experiencia de lugares remotos, sirviendo como un medio para resaltar tanto su belleza como su vulnerabilidad. La obra invita a reflexionar sobre la importancia de estos paisajes como patrimonio natural y su capacidad para evocar emociones profundas, consolidándose como un homenaje visual y conceptual a la riqueza de Sierra Nevada.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 23



DATOS BÁSICOS	VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro
Coordenadas: 37° 3'17.48"N; 3°19'44.91"O. Lugar: Laguna de la Caldera. Municipio: Granada.	
INFORMACIÓN TÉCNICA	
Título: Laguna de la Caldera. Técnica: Óleo sobre lienzo. Medidas: 146 x 94 cm. Año: 2020.	

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Laguna de la Caldera* retrata uno de los paisajes más emblemáticos de Sierra Nevada, con la laguna como punto focal en un entorno de monumentalidad y complejidad topográfica. Situada a 3.026 metros de altitud, esta laguna de alta montaña, rodeada por un circo natural, transmite serenidad y aislamiento. Sus aguas cristalinas, que reflejan la luz cambiante, adquieren especial protagonismo en verano, cuando el deshielo revela su fondo. Con una extensión que puede alcanzar hasta dos hectáreas, es un elemento icónico del paisaje serrano.

Más allá de la representación topográfica, la obra captura la interacción entre los elementos geológicos y la atmósfera única del lugar. Basada en observación directa, fotografías y la experiencia personal del entorno, combina vivencia y trabajo de estudio para plasmar la monumentalidad de la laguna. Este enfoque no solo documenta su geografía, sino que también evoca la inmensidad y conexión que inspira, ofreciendo al espectador una interpretación que une precisión y emotividad.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 23

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición presenta una organización centralizada en torno a la laguna, que actúa como el elemento principal de la obra, rodeada por las formaciones montañosas que enmarcan el paisaje. Las líneas diagonales creadas por las pendientes refuerzan el dinamismo y conducen la mirada hacia el agua, mientras que el contraste entre las zonas iluminadas y las sombras profundas aporta tridimensionalidad y dramatismo.

El uso de un horizonte alto enfatiza la inmensidad del paisaje y sitúa al espectador en un punto de vista elevado, invitándolo a explorar visualmente las texturas del terreno y la transparencia de la laguna. La paleta cromática combina tonos cálidos, como los rojizos y anaranjados de las montañas, con los fríos esmeraldas y turquesas de la laguna. Este contraste cromático resalta la interacción entre los elementos geológicos y el agua, mientras que el cielo, con sus gradaciones azules y luminosas, refuerza la atmósfera de serenidad.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El proceso técnico de esta obra comenzó con una imprimación uniforme en tonos cálidos, que proporcionó una base armónica para los matices predominantes en el paisaje. El dibujo inicial, trazado con líneas precisas, estableció las principales relaciones compositivas, definiendo las formas de las montañas, la laguna y la vegetación circundante.

La aplicación del color se realizó en capas sucesivas, utilizando veladuras para las áreas más luminosas y pinceladas densas en las zonas de sombra y textura rocosa. La espátula fue empleada para acentuar las irregularidades y rugosidades de las montañas, aportando una sensación táctil y visual de solidez. Para la laguna, se utilizaron pinceladas fluidas y transparencias que capturan los reflejos y la profundidad del agua, logrando un efecto de naturalidad y movimiento. Durante el proceso, se documentaron decisiones cromáticas y compositivas mediante registros fotográficos y notas, lo que permitió ajustar y refinar cada elemento de la obra.

CONCLUSIONES

Laguna de la Caldera sintetiza la observación directa del paisaje con una reinterpretación artística que equilibra rigor técnico y sensibilidad estética. Influida por pintores románticos y paisajistas del siglo XIX como John Ruskin y Carl Friedrich Lessing, la obra captura tanto la monumentalidad geológica como la atmósfera única del lugar. A nivel regional, dialoga con el trabajo de José Ruiz de Almodóvar, quien exploró las lagunas de Sierra Nevada desde perspectivas innovadoras.

Mediante un lenguaje pictórico personal, la pintura transmite la dualidad entre la fuerza geológica del entorno y la delicadeza de la laguna, simbolizando la interacción entre naturaleza y tiempo. La composición y los recursos técnicos destacan la monumentalidad del paisaje, mientras reflejan una conexión emocional profunda con el entorno, ofreciendo una perspectiva contemporánea al género del paisaje montañoso. Además de su logro técnico y compositivo, la obra invita a reflexionar sobre la fragilidad y la belleza de estos ecosistemas. En el contexto del paisaje contemporáneo, *Laguna de la Caldera* se erige como un homenaje visual que reinterpreta y preserva la experiencia de estos lugares remotos, inspirando contemplación y respeto por la naturaleza.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 24



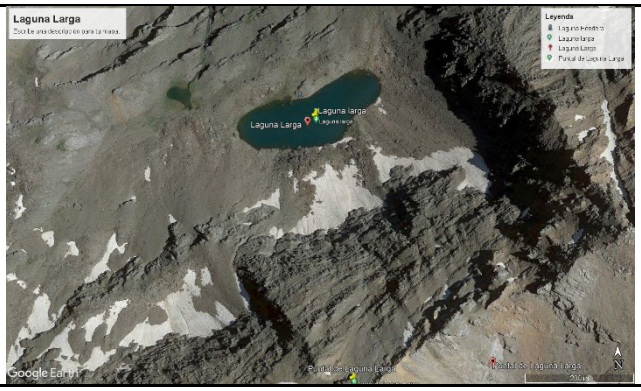
DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 3'30.13"N; 3°20'2.60"O.
Lugar: Laguna Larga.
Municipio: Granada.

INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Laguna Larga.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 130 x 164 cm.
Año: 2020.

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Laguna Larga* representa con detalle y sensibilidad uno de los paisajes más singulares de Sierra Nevada. Situada a 2.784 metros de altitud, en el valle del río Valdecasillas, al pie norte de los Crestones de Río Seco, esta laguna, la más larga del macizo, se caracteriza por su profundidad y capacidad. Los desprendimientos rocosos desde los Crestones y los neveros que la alimentan al inicio del verano refuerzan su carácter cambiante y efímero, mientras que su entorno de borreguil enmarca su serenidad natural.

La pintura combina fidelidad topográfica con una interpretación poética, capturando la interacción entre la laguna, su entorno geológico y la atmósfera cambiante. Realizada a partir de la experiencia directa y un análisis detallado en el estudio, la obra enfatiza la interacción entre luz, textura y agua, explorando cómo estos elementos se transforman en un medio de expresión artística. La composición invita a la contemplación, transmitiendo la belleza y fragilidad de este paisaje de alta montaña.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 24

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se estructura en un esquema diagonal que conduce la mirada desde las rocas del primer plano hacia la laguna situada en el centro, culminando en la imponente montaña que domina el fondo. Este dinamismo visual evita la rigidez y aporta fluidez al recorrido, guiando al espectador a través de los distintos planos del paisaje.

La laguna, con sus tonos verdes esmeralda y turquesas, actúa como el núcleo visual de la obra, estableciendo un contraste cromático con los tonos cálidos y terrosos de las montañas circundantes. El cielo, en un azul profundo y salpicado de nubes rosadas y blancas, introduce ligereza en la composición, equilibrando la densidad y textura de las formaciones rocosas. Este diálogo cromático, junto con el uso estratégico de la luz y el claroscuro, enfatiza las formas y volúmenes de las montañas y las rocas, creando una sensación de profundidad y tridimensionalidad que invita al espectador a adentrarse en el paisaje.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El proceso técnico comenzó con la preparación meticulosa del soporte, utilizando imprimaciones que favorecen la riqueza cromática y la interacción entre capas de pintura. El dibujo inicial estableció las principales líneas de fuerza y la estructura compositiva, permitiendo un equilibrio armónico entre los distintos elementos del paisaje.

La aplicación del color se realizó en capas sucesivas, combinando técnicas que enriquecen la textura y la atmósfera de la obra. Las áreas rocosas del primer plano se trabajaron con trazos densos y empastados, mientras que la laguna se resolvió con pinceladas fluidas y veladuras que capturan la delicadeza de sus reflejos y transiciones cromáticas. La espátula fue empleada para crear relieves en las zonas más rugosas, como las crestas montañosas y las rocas del primer plano, aportando una textura visual que resalta la materialidad del terreno. El cielo y las nubes, en cambio, se trabajaron con pinceladas más suaves y sutiles, creando una atmósfera etérea que contrasta con la solidez del paisaje geológico.

CONCLUSIONES

La obra *Laguna Larga* se inscribe en la tradición de la pintura de paisaje que combina precisión técnica con una interpretación poética del entorno natural. Inspirada en el legado de los pintores románticos y paisajistas, como William Turner, Caspar David Friedrich, François Diday y Vilhelm Petersen, esta pintura destaca por su minuciosidad en el tratamiento de la luz y la atmósfera, así como por su capacidad para evocar emociones a través de la monumentalidad y fragilidad del paisaje.

En el ámbito regional, la obra dialoga con el trabajo de José Ruiz de Almodóvar, quien también exploró la representación de las lagunas de Sierra Nevada desde perspectivas innovadoras. Al mismo tiempo, esta pintura aporta una visión contemporánea al género del paisaje, integrando la tradición del *plein air* con un análisis técnico y conceptual más profundo.

La elección de este enclave subraya la belleza inherente del paisaje granadino, a la par que su vulnerabilidad y carácter efímero. *Laguna Larga* invita al espectador a reflexionar sobre la relación entre la naturaleza y el ser humano, destacando la importancia de preservar estos espacios únicos como patrimonio natural y cultural. Con este enfoque, la obra contribuye a enriquecer un lenguaje pictórico que combina tradición, innovación y una profunda conexión con el paisaje.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 25



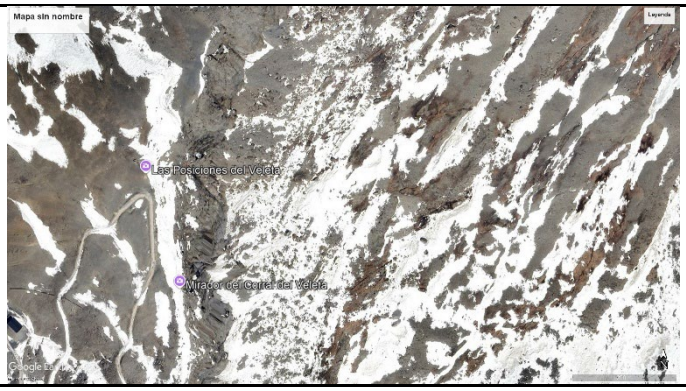
DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 3'58.71"N; 3°21'55.88"O.
Lugar: Posiciones del Veleta.
Municipio: Granada.

INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Posiciones del Veleta.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 130 x 164 cm.
Año: 2022.

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Posiciones del Veleta* es un tributo pictórico a la monumentalidad y serenidad de Sierra Nevada, destacando especialmente la imponente presencia del Mulhacén y la Alcazaba. La composición captura la grandeza y majestuosidad de este paisaje a 3.100 m. de altitud, traduciéndolo en una interpretación artística que busca transmitir tanto la escala del entorno como su atmósfera diáfana y fría. Este trabajo combina observaciones directas realizadas *au plein air* con una detallada documentación fotográfica, lo que permite equilibrar el rigor geológico con una sensibilidad artística que apela a la conexión emocional del espectador.

El propósito de la obra es crear una representación que trascienda la documentación geográfica para explorar las cualidades simbólicas y estéticas del paisaje de alta montaña. Cada etapa del proceso creativo, desde los esbozos iniciales hasta la aplicación final del color, se enfocó en capturar la interacción entre las formas montañosas, la luz y la atmósfera característica de Sierra Nevada.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 25

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en planos horizontales que dirigen la mirada desde el primer término, donde se encuentran las ondulaciones nevadas y rocosas, hasta las cumbres más distantes. Las líneas diagonales formadas por los glaciares y las crestas de las montañas aportan dinamismo a la escena, mientras que el equilibrio entre áreas de sombra y luz contribuye a la estabilidad general de la composición.

El uso de la perspectiva aérea es clave para acentuar la profundidad, logrando que los tonos más fríos y desaturados se desvanecen hacia el horizonte, creando un contraste con los colores cálidos y texturizados del primer plano. La paleta cromática se centra en los blancos y violetas de las cumbres nevadas, que dialogan con los marrones y grises cálidos de las rocas, y la luminosidad azulada del cielo despejado. Esta interacción cromática refuerza la sensación de altitud y la pureza del ambiente montañoso.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

La ejecución técnica de esta obra refleja una meticulosa planificación y atención al detalle. El lienzo de gran formato fue preparado con una imprimación de gesso color violeta que proporciona una base uniforme y facilita la adherencia de las capas de pintura. El proceso comenzó con un dibujo preliminar que delineó las grandes masas del paisaje, definiendo las áreas principales de luz, sombra y composición general.

El color se aplicó en capas sucesivas, comenzando con transparencias que establecen la atmósfera general del paisaje y continuando con capas más opacas que construyen el volumen de las montañas y la nieve. La técnica de veladura permitió enriquecer los gradientes tonales y aportar profundidad en áreas específicas, mientras que el uso de empastes se reservó para los puntos de mayor luminosidad, como los reflejos en la nieve. La espátula se empleó para crear texturas que evocan la rugosidad de las rocas, mientras que las pinceladas más suaves se utilizaron en las transiciones del cielo y las áreas nevadas, logrando un equilibrio entre precisión y atmósfera.

CONCLUSIONES

Posiciones del Veleta es un ejercicio de síntesis entre la observación directa, la documentación técnica y la interpretación artística. La obra dialoga con la tradición de la pintura de paisajes alpinos, evocando influencias de artistas como Caspar David Friedrich y Gustave Doré, quienes exploraron la monumentalidad de la naturaleza como una expresión del sublime. Asimismo, en el contexto regional, se establece una conexión con la obra de Antonio Muñoz Degrain, quien también abordó la interacción entre luz y paisaje en escenarios montañosos.

Este cuadro no destaca únicamente por su rigor técnico y compositivo, sino también por su capacidad para transmitir una reflexión sobre la inmensidad y fragilidad de la naturaleza. Al combinar técnica, emoción y paisaje, *Posiciones del Veleta* se consolida como una pieza que reinterpreta la tradición romántica desde una perspectiva contemporánea, invitando al espectador a contemplar la relación entre la naturaleza y el tiempo en un contexto profundamente evocador.

Cabe mencionar que esta obra fue galardonada con el Primer Premio en el «XV Concurso de Pintura, Granada Duende del Agua» (2021), un reconocimiento que avala tanto su calidad artística como técnica. Este galardón subraya su capacidad para conectar con el público y el jurado, consolidando su relevancia dentro del panorama artístico contemporáneo.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 26



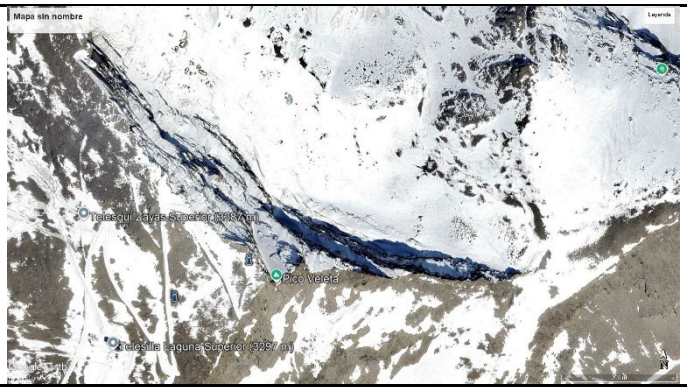
DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 3'26.24"N; 3°21'50.81"O.
Lugar: Cima del Veleta.
Municipio: Granada.

INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Cima del Veleta.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 130 x 164 cm.
Año: 2023.

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Cima del Veleta* rinde homenaje a los paisajes montañosos de Sierra Nevada, destacando la majestuosidad de sus cumbres nevadas y su capacidad de evocar inmensidad y contemplación. El Pico Veleta, con sus 3.396 metros de altura, es la cuarta montaña más alta de España y un icono de la Sierra Nevada, accesible por rutas como la subida desde la Hoya de la Mora, que revela vistas espectaculares a lo largo del camino. La composición establece un eje visual que conecta el Veleta en primer término con las cumbres del Mulhacén y la Alcazaba al fondo, creando un diálogo armónico entre las formas naturales y el horizonte. Este enfoque refuerza la sensación de profundidad y continuidad del paisaje, destacando tanto su monumentalidad como su serenidad. Más allá de la representación documental, la obra busca reinterpretar la esencia simbólica y estética del Veleta. Mediante observación directa y un análisis técnico en el estudio, equilibra precisión y sensibilidad artística. La pintura invita al espectador a contemplar no solo el rigor técnico, sino también el significado emocional y trascendente del paisaje, logrando un equilibrio entre arte y contemplación.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 26

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición está dominada por líneas triangulares y diagonales que aportan dinamismo, guiando la mirada desde el primer término hacia las montañas del fondo y acentuando la monumentalidad del paisaje. Una roca situada en el primer plano, a la izquierda de la escena, refuerza la sensación de abismo y profundidad, sirviendo como anclaje visual que intensifica el dramatismo de la obra.

La perspectiva aérea amplía la profundidad del paisaje, mientras las líneas diagonales de las cumbres realzan el dramatismo de las formas montañosas. Los elementos naturales se colocan estratégicamente para conducir al espectador desde la solidez de las rocas cercanas hasta las alturas del horizonte, estableciendo una narrativa visual fluida.

La paleta cromática, diseñada para contrastar tonos fríos y cálidos, combina blancos y violetas en las áreas nevadas, transmitiendo frescura y luminosidad, con ocres y grises en las rocas, que aportan estabilidad y textura. El cielo despejado, con un degradado de tonos azulados, introduce amplitud y serenidad. El juego de sombras suaves y transiciones tonales crea un claroscuro que enfatiza volúmenes y texturas, dotando a la obra de una riqueza visual que invita a la contemplación del paisaje montañoso.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El soporte empleado es un lienzo de gran formato, preparado con imprimación gris para proporcionar una base uniforme y estable. El proceso creativo comenzó con un dibujo preliminar que definió las principales formas del paisaje, seguido de la aplicación de capas iniciales con pinceladas amplias para establecer los tonos base. La técnica combina espátulas para texturas rugosas en las áreas rocosas y veladuras en las transiciones suaves, como las sombras sobre la nieve y el cielo, logrando gradaciones tonales que transmiten la serenidad de un día despejado en alta montaña.

Zonas de tratamiento líquido, especialmente visibles en partes del cielo, revelan el proceso de construcción de la obra. Las sucesivas capas de pintura enriquecieron los matices cromáticos, alcanzando un equilibrio entre precisión descriptiva e interpretación artística.

Durante la ejecución, se ajustaron las relaciones tonales y compositivas para conjugar la monumentalidad del paisaje con una visión subjetiva del entorno. La interacción entre texturas sólidas y gestos líquidos refuerza la riqueza visual de la obra, invitando al espectador a apreciar tanto su materialidad como la atmósfera evocadora del paisaje

CONCLUSIONES

Cima del Veleta dialoga con la tradición de la pintura de paisajes alpinos, evocando la influencia de artistas como Caspar David Friedrich y Gustave Doré, quienes exploraron la monumentalidad de la naturaleza como expresión del sublime. En el contexto regional, conecta con la obra de Antonio Muñoz Degrain, destacado por su representación de la interacción entre luz y paisaje montañoso. La obra también encuentra resonancia en los dibujos publicados en el *Annuaire du Club Alpin Français* (vol. XX, 1893), como el de F. Prudent, basado en fotografías del Dr. Bide y Léon Rubey, que capturan una vista desde el Veleta hacia el Mulhacén y la Alcazaba, subrayando el vínculo entre registros artísticos y científicos del entorno natural. La pintura establece un diálogo entre las formas naturales, el horizonte y la luz, creando una conexión entre la experiencia humana y la grandeza del paisaje, un tema central en la obra. Su selección para el «Premio de Pintura Emilio Ollero XXXVII» (2023) reconoce su valor artístico y técnico, consolidándola como una pieza destacada en el panorama contemporáneo. Esta obra combina sensibilidad estética, precisión técnica y un profundo respeto por la monumentalidad de Sierra Nevada, reafirmando su relevancia como un homenaje a estos paisajes únicos.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 27



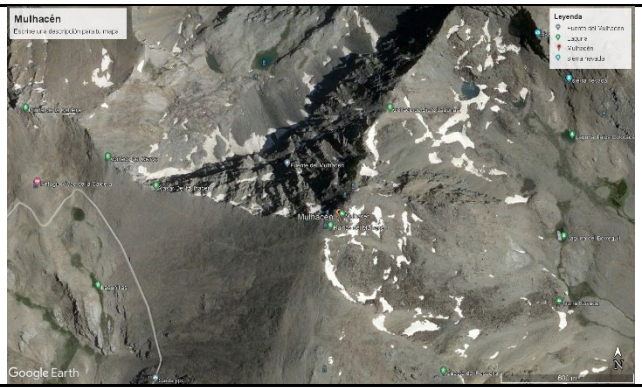
DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 3'15.56"N; 3°18'42.89"O.
Lugar: Cima Mulhacén.
Municipio: Granada.

INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Cima Mulhacén.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 194 x 130 cm.
Año: 2020.

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Cima Mulhacén* captura la monumentalidad y el carácter sublime del Mulhacén, el pico más alto de la península ibérica con 3.479 metros de altitud. Este emblemático enclave de Sierra Nevada, popular entre los amantes del senderismo de alta montaña, ofrece en días despejados vistas que abarcan el mar Mediterráneo y África, subrayando su singularidad como techo de la península.

La pintura busca representar la topografía única del Mulhacén y transmitir la atmósfera emocional que emana de su grandiosidad. Combinando observación directa, documentación fotográfica y estudios *au plein air*, construye una narrativa visual que destaca la interacción entre las aristas rocosas, las lagunas glaciares y los horizontes infinitos. Más allá de su precisión topográfica, la obra eleva el paisaje a símbolo de la relación entre naturaleza y experiencia humana, invitando al espectador a reflexionar sobre la inmensidad del entorno y el impacto emocional que estos paisajes generan.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 27

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se organiza en un esquema triangular que dirige la mirada desde las rocas del primer término hacia la profunda depresión glaciar, donde la Laguna de la Caldera, en tonos esmeralda, se convierte en el punto central de la obra. La roca situada a la izquierda en el primer plano refuerza la sensación de abismo, acentuando la profundidad y conectando visualmente el primer término con el valle glaciar.

La profundidad se logra mediante la superposición de planos: las texturas rugosas de las rocas en el primer término, las superficies erosionadas de la depresión y las crestas del fondo que se desvanecen en el horizonte azulado.

La paleta cromática combina tonos cálidos como ocres y marrones con los fríos azules del cielo y los verdes vibrantes de la laguna, generando un contraste que resalta la riqueza visual del paisaje. Luces y sombras, cuidadosamente distribuidas, aportan volumen y dramatismo, intensificando la tridimensionalidad de la escena.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El soporte elegido es un lienzo de gran formato, adecuado para captar la monumentalidad del paisaje. La imprimación inicial, realizada en tonos neutros cálidos, proporciona una base cohesiva que enriquece los matices posteriores. El dibujo preliminar estructura las formas principales del paisaje, estableciendo las relaciones entre las crestas, las lagunas y el horizonte.

La aplicación del color se desarrolla en capas superpuestas de óleo, comenzando con pinceladas amplias y fluidas para las áreas de cielo y fondo, y progresando hacia trazos más precisos en las zonas texturizadas del primer término. La espátula se utiliza para acentuar las rugosidades de las rocas, mientras que las veladuras se emplean en las transiciones de las áreas iluminadas y sombreadas, creando un efecto atmosférico que refuerza la perspectiva aérea. El tratamiento del agua en las lagunas combina transparencias y reflejos, logrando una sensación de movimiento y profundidad en sus superficies.

CONCLUSIONES

Cima Mulhacén se inscribe en la tradición de la pintura paisajística romántica, evocando la monumentalidad y el dramatismo de la naturaleza, en la línea de artistas como Caspar David Friedrich, John Ruskin y Johann Christian Dahl. No obstante, la obra incorpora un enfoque contemporáneo, combinando el rigor topográfico con una sensibilidad estética personal que enfatiza la materialidad y el carácter emocional del paisaje. La atención al detalle en las texturas y la iluminación permite capturar la naturaleza cambiante y viva del Mulhacén, mientras que el formato monumental invita al espectador a reflexionar sobre su propia conexión con la inmensidad de la montaña.

La obra no solo documenta el Mulhacén como un espacio geográfico, sino que lo eleva a símbolo de permanencia, fragilidad y trascendencia en el contexto de la experiencia humana. En el ámbito regional, recoge influencias de pintores como Antonio Muñoz Degrain y José Ruiz de Almodóvar, especialmente en el tratamiento del paisaje montañoso y en la búsqueda de nuevas perspectivas sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza.

Destaca que esta obra fue seleccionada para el «Premio de Pintura Emilio Ollero XXXIV» (2020), reconocimiento que avala su valor artístico y técnico. Este logro reafirma la relevancia de la obra por su capacidad para reinterpretar la tradición paisajística desde una óptica contemporánea. Cima Mulhacén constituye un aporte significativo al estudio del paisaje granadino, fusionando técnica y emoción en un lenguaje pictórico que celebra tanto la monumentalidad como la fragilidad de Sierra Nevada.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 28



DATOS BÁSICOS

Coordenadas: 37° 8'8.00"N; 3°22'40.61"O.
Lugar: Vereda de la Estrella.
Municipio: Güejar- Sierra. Granada.

VISTA CARTOGRÁFICA Google Earth Pro



INFORMACIÓN TÉCNICA

Título: Vereda de la Estrella.
Técnica: Óleo sobre lienzo.
Medidas: 114 x 164 cm.
Año: 2023.

DESCRIPCIÓN E INTENCIONALIDAD

La obra *Vereda de la Estrella* homenajea el paisaje de Sierra Nevada, destacando las escarpadas laderas y la cara norte del Mulhacén desde este emblemático sendero en Güéjar Sierra. A lo largo de su recorrido junto al río Genil, la ruta ofrece vistas espectaculares del Mulhacén, la Alcazaba y el Veleta. Aunque el otoño es su estación más popular, la representación invernal aporta un matiz romántico que intensifica la atmósfera sublime del paisaje.

Concebida con un enfoque documental y emocional, la pintura trasciende la representación geográfica para capturar la esencia del lugar. La interacción entre luz, sombra y color refleja la atmósfera única de este rincón de alta montaña. Mediante observación directa, bocetos *au plein air* y análisis compositivo en el estudio, *Vereda de la Estrella* combina monumentalidad paisajística con sensibilidad artística, invitando a la contemplación y reflexión sobre la belleza de Sierra Nevada.

FICHA: TRABAJOS EN EL ESTUDIO	OBRA 28

ANÁLISIS COMPOSITIVO Y DE COLOR

La composición se articula en torno a un esquema triangular, donde las laderas escarpadas enmarcan visualmente la cumbre nevada de la Alcazaba, guiando la mirada hacia el centro de la obra. La profundidad se construye mediante planos superpuestos: el primer término oscuro y texturizado, seguido por las montañas medias en tonos fríos y culminando en el cielo azul vibrante con nubes dinámicas. Este contraste entre los elementos cercanos y lejanos refuerza la sensación de inmensidad y perspectiva.

La paleta cromática destaca por su equilibrada combinación de tonos fríos y cálidos: azules intensos y violetas en las sombras de las laderas y la nieve, en contraste con los verdes oscuros y negruzcos que definen la vegetación y las pendientes inferiores. El cielo, con sus nubes blancas y rosadas, introduce ligereza a la composición, mientras que el claroscuro acentúa el dramatismo de las montañas y la tridimensionalidad de las texturas rocosas. La relación entre los colores cálidos de la luz y los fríos de las sombras enriquece la percepción atmosférica de la obra.

RECURSOS PICTÓRICOS Y PROCESO TÉCNICO

El lienzo fue cuidadosamente preparado con una imprimación gris violácea facilita la adherencia del óleo y potencia los matices cromáticos. El dibujo preliminar, realizado con trazos precisos, define las líneas de fuerza y equilibra los elementos compositivos. En la aplicación del color, se emplean técnicas de veladura para lograr transiciones suaves en el cielo y las sombras, mientras que las rocas y laderas presentan texturas obtenidas mediante espátula y pinceladas cargadas de materia, creando un contraste táctil entre las diferentes áreas del paisaje.

La representación de las nubes y la atmósfera incluye un enfoque dinámico, con pinceladas rápidas y modulaciones de color que sugieren movimiento, en contraste con la solidez de las montañas. Este diálogo entre texturas densas y suaves permite capturar la interacción entre los elementos estáticos y los cambiantes de la naturaleza.

CONCLUSIONES

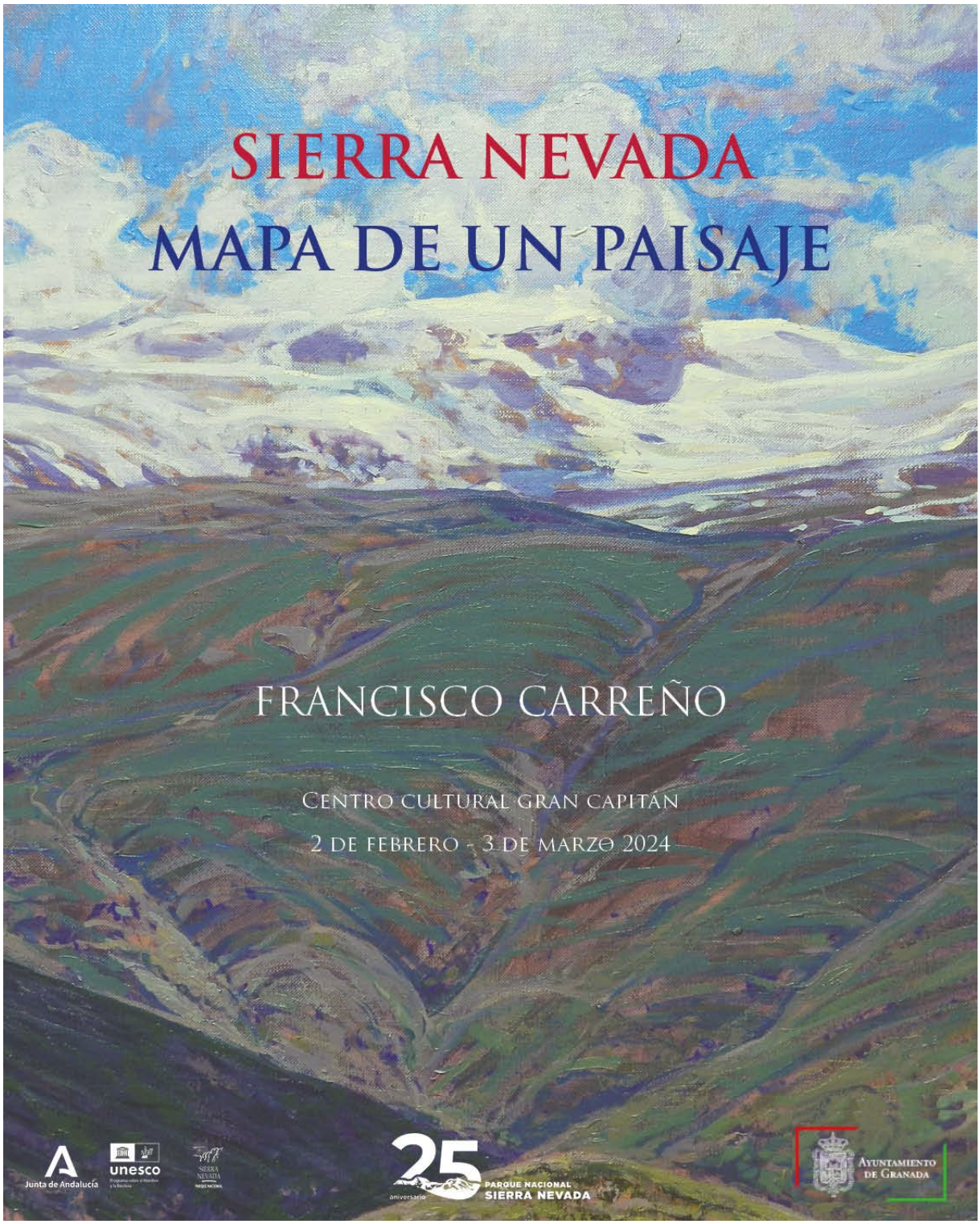
Vereda de la Estrella se inscribe en la tradición del paisaje romántico, evocando la monumentalidad y emoción del entorno natural. Influenciada por artistas como Gustave Doré, con su célebre *Le Pandéron, dans la Sierra Nevada* (1874), y creadores regionales como Pedro Ribera y Dutaste o Eugenio Gómez Mir, esta obra capta tanto el detalle geológico como la atmósfera sublime del lugar. Su enfoque técnico y estético combina la precisión del realismo con una interpretación subjetiva, logrando un equilibrio entre lo sublime y lo cotidiano.

La composición, texturas y paleta cromática no solo documentan la belleza del sendero, sino que invitan al espectador a reflexionar sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza. Galardonada con el Primer Premio en el «XVIII Concurso de Pintura, Sierra Nevada: El Origen del Agua» (2024), la obra, titulada originalmente *El viaje de Moritz Willkomm a Sierra Nevada*, formaba parte de un díptico que conectaba la Vereda de la Estrella con la biodiversidad catalogada por el naturalista alemán del siglo XIX. Este enfoque multidisciplinar une la mirada artística del pintor con la perspectiva científica del explorador, aportando contexto histórico y profundidad conceptual.

Vereda de la Estrella se consolida como una contribución significativa al arte del paisaje, integrando tradición e innovación. Al conectar pasado y presente, la obra amplía nuestra comprensión estética y simbólica de Sierra Nevada, invitando a contemplar la belleza, fragilidad y trascendencia de este paisaje desde una perspectiva renovada y evocadora.

(ANEXO III)

Catálogo de exposición


SIERRA NEVADA
MAPA DE UN PAISAJE
FRANCISCO CARREÑO
CENTRO CULTURAL GRAN CAPITÁN
2 DE FEBRERO - 3 DE MARZO 2024
Junta de Andalucía
unesco
SIERRA NEVADA
25 aniversario
PARQUE NACIONAL
SIERRA NEVADA
AYUNTAMIENTO DE GRANADA

EDITA
Parque Nacional y Parque Natural de Sierra Nevada
Ayuntamiento de Granada

TEXTOS
Marifrán Carazo Villalonga
Ramón Fernández-Pacheco Monterreal
Manuel Titos Martínez
Eduardo Martínez de Pisón
Francisco Carreño
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: Francisco Carreño

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Gráficas Andalusí

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Francisco Carreño

ISBN: 978-84-09-58270-9
DEPOSITO LEGAL:

EXPOSICIÓN CONMEMORATIVA DEL 25º ANIVERSARIO DE LA DECLARACIÓN DE SIERRA NEVADA COMO PARQUE NACIONAL

(LEY DE 11 DE ENERO DE 1999)

25 aniversario PARQUE NACIONAL SIERRA NEVADA

Junta de Andalucía

unesco Programa sobre el Hombre y la Biosfera

SIERRA NEVADA PARQUE NACIONAL

Son Parques Nacionales, para los efectos de esta Ley, aquellos sitios ó parajes excepcionalmente pintorescos, forestales ó agrestes del territorio nacional, que el Estado consagra, declarándoles tales, con el exclusivo objeto de favorecer su acceso por vías de comunicación adecuadas, y de respetar y hacer que se respete la belleza natural de sus paisajes, la riqueza de su fauna y de su flora y las particularidades geológicas e hidrológicas que encierren, evitando de este modo con la mayor eficacia todo acto de destrucción, deterioro ó desfiguración por la mano del hombre.

Ley de Parques Nacionales de España de 7 de diciembre de 1916 (artículo 2º)

Los Parques Nacionales son espacios naturales, de alto valor ecológico y cultural, poco transformados por la explotación o actividad humana que, en razón de la belleza de sus paisajes, la representatividad de sus ecosistemas o la singularidad de su flora, de su fauna, de su geología o de sus formaciones geomorfológicas, poseen unos valores ecológicos, estéticos, culturales, educativos y científicos destacados cuya conservación merece una atención preferente y se declara de interés general del Estado.

Ley de Parques Nacionales de España de 3 de diciembre de 2014 (artículo 4º)

Se declara el Parque Nacional de Sierra Nevada, considerándose su conservación de interés general de la Nación, y se integra en la Red de Parques Nacionales [con el siguiente] objeto:

a) Proteger la integridad de sus ecosistemas, que constituyen una extraordinaria representación de los sistemas mediterráneos de montaña y alta montaña.

b) Asegurar la conservación y la recuperación, en su caso, de los hábitats y las especies.

c) Contribuir a la protección, el fomento y la difusión de sus valores culturales.

d) Promover el desarrollo sostenible de las poblaciones cuyo territorio esté, en todo o en parte, dentro del Parque Nacional.

e) Aportar al patrimonio común una muestra representativa de los ecosistemas de alta montaña mediterránea, incorporando el Parque Nacional de Sierra Nevada a los programas nacionales e internacionales de conservación de la biodiversidad.

Ley de creación del Parque Nacional de Sierra Nevada de 11 de enero de 1999 (artículo 1º)

"MAPA DE UN PAISAJE" UNA EXPOSICIÓN DE FRANCISCO CARREÑO CON MOTIVO DEL 25 ANIVERSARIO DEL PARQUE NACIONAL DE SIERRA NEVADA

En esta exposición, con motivo del 25 aniversario del Parque Nacional de Sierra Nevada, el pintor Francisco Carreño, reafirma su vocación artística, enfrentando retos con valentía y abriendo nuevos caminos a pesar de las adversidades. Su obra es un tributo al poder transformador del arte y la conexión única entre el artista y la naturaleza. El autor nos trae esta imponente muestra pictórica donde ofrece a través su técnica, basada en una expresión que revela como si de costuras, pliegues y surcos de la tierra se tratara, una visión innovadora de la Sierra Nevada.

Los lienzos revelan una evolución hacia paisajes más sobrios y esenciales, especialmente en los de mayor formato, reflejando la vastedad de una naturaleza estudiada con precisión. Las cumbres de la sierra, su espíritu romántico y la conciencia de su conservación, nos traen una demostración de persistencia de la naturaleza.

Explorando la diversidad del mundo a través de su pincel, el artista ha capturado paisajes que abarcan desde la vibrante Nueva York hasta la serena Suecia, pasando por la eterna Roma. La exposición "Mapa de un paisaje" es un testimonio de esta habilidad, destacando paisajes repletos de equilibrio cromático y una técnica depurada que fusiona en su estilo dibujo y color.

En varias obras, el pintor profundiza en esta estética, distanciándose de otras visiones expresivas del paisaje para explorar la modernidad y la libertad creativa heredada de las vanguardias artísticas. Carreño, en su mirada hacia Sierra Nevada, incorpora una interpretación pictórica que explora perspectivas que desafían límites y relaciones entre las artes.

Vamos a sumergirnos en una muestra que nos permite evocar con otra mirada nuestro Parque Nacional tan cercano y conocido, que en muchas ocasiones por el ritmo ajetreado del día a día, no vemos de forma tan bella y sugerente, como podemos apreciar desde el trabajo de Francisco Carreño.

Marifrán Carazo Villalonga
Alcaldesa de Granada

EL PARQUE NACIONAL Y NATURAL DE SIERRA NEVADA, UNA DE LAS JOYAS DEL ECOSISTEMA ANDALUZ

RAMÓN FERNÁNDEZ-PACHECO MONTERREAL

Consejero de Sostenibilidad
Medio Ambiente y Economía Azul

"Andalucía, asentada en el sur de la península ibérica, es un territorio de gran diversidad paisajística, con importantes cadenas montañosas y con gran parte de su territorio en torno y a lo largo del río Guadalquivir, que, abierta al Mediterráneo y al Atlántico por una dilatada fachada marítima, constituye un nexo de unión entre Europa y el continente africano". Así queda recogido en el Estatuto de Autonomía de Andalucía en el tercer párrafo de su preámbulo y; efectivamente, esta tierra nuestra se extiende desde la inmensa llanura del Guadalquivir hasta las más altas montañas de Sierra Nevada, donde está la cumbre más elevada de la Península Ibérica, e integra territorios con la mayor y con la menor pluviosidad de España (Grazalema, por un lado, y Cabo de Gata, por otro).

Su diversidad biológica abarca desde vegetación típicamente alpina hasta otra netamente tropical. Y esta diversidad plural y variada se halla presente en sus tres Parques Nacionales, representativos de ecosistemas tan heterogéneos como las marismas en Doñana, la alta montaña en Sierra Nevada, o ese territorio de contrastes paisajísticos que es Sierra de las Nieves.

Pero los valores naturales de la región no se agotan en sus Parques Nacionales. El Gobierno de la Junta ha declarado la singularidad de un conjunto muy importante de su territorio al que es necesario prestar una atención preferente desde el punto de vista de su conservación ambiental. Andalucía cuenta con 24 Parques Naturales y un importante número de Reservas Naturales, Parajes Naturales, Paisajes Protegidos, Reservas Naturales Concertadas, Monumentos Naturales y Parques Periurbanos, espacios representativos de sistemas montañosos, de zonas húmedas interiores y litorales, complejos fluviales, espacios forestales, espacios de interés geomorfológico y paisajístico y enclaves de interés faunístico, que constituyen hoy, en su conjunto, una auténtica reserva del planeta que los andaluces tenemos la responsabilidad de preservar y legar a nuestros descendientes; al menos tal como la hemos recibido.

El conjunto montañoso de Sierra Nevada fue declarado Parque Natural junto con otros diecisiete espacios singulares, mediante la ley 2/1989, de 18 de julio, de la Junta de Andalucía, por la que se aprobaba el inventario de Espacios Naturales Protegidos. Conscientes de que los valores singulares de la alta montaña mediterránea no estaban representados en la red de Parques Nacionales de España, en Granada se generó un movimiento encaminado a incluir a Sierra Nevada dentro de dicha red. Una propuesta que tuvo su concreción cuando el 19 de octubre de 1995 el Parlamento Andaluz aprobó por unanimidad una proposición de ley al Congreso de los Diputados pidiendo la catalogación nacional. Una demanda que las Cortes Generales, sensibles a los argumentos esgrimidos y tras un largo periodo de consulta y discusión, aprobaron y convirtieron en ley el 11 de enero de 1999.

De aquel acontecimiento, celebrado en Andalucía como un logro medioambiental que garantizaba la protección de Sierra Nevada, se han cumplido ahora veinticinco años. Es un buen momento para ratificar los valores que entonces se argumentaron para su consecución y reafirmarnos en el compromiso de luchar para preservarlos para siempre.

Un compromiso que viene a combinar su singularidad geofísica, la acción y la presencia del ser humano en el territorio y la herencia de su patrimonio cultural, que ha configurado la vida social y económica de esta parte de Andalucía y que pueden seguir haciéndolo en el futuro. Los andaluces de hoy hemos de saber preservar la maravillosa combinación de acervo cultural y patrimonio ambiental, de historia y naturaleza. Confío en ello y estoy seguro de que lo vamos a conseguir.

SIERRA NEVADA PARQUE NACIONAL HISTORIA Y REPRESENTACIÓN

MANUEL TITOS MARTÍNEZ

Presidente del Consejo de Participación del
Parque Nacional y Natural de Sierra Nevada

El 8 de diciembre de 1916 se aprobó en España la primera ley mundial de Parques Nacionales y se produjo la declaración de los primeros de ellos: la montaña de Covadonga y el valle de Ordesa. Desde aquel mismo momento, algunas voces cualificadas reclamaron sin éxito para Sierra Nevada tal calificación: el ingeniero de montes Fernando Baró Zorrilla o el periodista Constantino Ruiz Carnero. Se reavivaron las propuestas en los años treinta con la voz de Juan José Santa Cruz, la de varios miembros del Club Penibético y la presión, de nuevo, del periódico *El Defensor de Granada*. Tampoco ahora se consiguió el objetivo sin que en el largo periodo del Franquismo sonara en esa dirección otra voz, también sin audiencia, que la del profesor Joaquín Bosque Maurel, si bien es cierto que el 31 de mayo de 1966 una ley declaraba unas 35.000 hectáreas de Sierra Nevada como Reserva Nacional de Caza, lo que permitió la ordenación de la actividad cinegética y la recuperación de la población de cabra montés, en claro retroceso hasta entonces.

A partir de 1975 los nuevos tiempos hicieron que los vientos empezaran a sonar de otra manera. El desarrollo de la estación de esquí desde finales de la década anterior con la gran transformación de la cuenca alta del río Monachil en los aledaños del Veleta, Borreguiles y Pradollano, el destrozo de un lugar tan emblemático para Sierra Nevada como la laguna de las Yeguas donde se construyó una balsa para almacenamiento y abastecimiento de agua y el proyecto de creación de una nueva estación de esquí en la Hoya de la Mora y el Barranco de San Juan, propuesto por un potente grupo financiero, reavivaron la preocupación conservacionista y varios escritores, profesores y montañeros promovieron desde 1978 una campaña en defensa de la declaración de Sierra Nevada como Parque Nacional. En mayo de 1980 se constituyó una Comisión Pro Defensa de Sierra Nevada y en abril de 1981 el grupo socialista del Congreso de los Diputados presentó una proposición de ley para crear el Parque Nacional de la Cabecera del Genil, que comprendería las cuencas altas de los ríos Genil y Maitena. La falta de consenso político y social en torno a aquel proyecto hizo fracasar la propuesta aunque el esfuerzo proteccionista siguió abriéndose paso lentamente.

En diciembre de 1982 un real decreto declaró a la *Artemisa Granatensis Boiss*, manzanilla real o manzanilla de la sierra, como especie protegida. Durante 1984 y 1985 la Asociación para la Defensa de la Naturaleza (ADENA) trabajó con el fin de conseguir establecer ámbitos de protección para determinadas especies en peligro de extinción, y en mayo de 1986 la UNESCO declaró a Sierra Nevada "Zona natural de protección universal", conocida generalmente como "Reserva de la Biosfera", como reconocimiento internacional a los valores naturales de la Sierra granadina. Era el décimo lugar en el mundo que merecía ese calificación, que actualmente afecta a 748 Reservas distribuidas en 134 países. Y aunque tal reconoci-

miento no llevaba implícita ninguna medida legal de protección, comprometía a los responsables de la política de espacios protegidos a adoptar algunas decisiones para la salvaguarda de los valores ya reconocidos internacionalmente.

Para desarrollar, entre otras razones, ese compromiso, la Junta de Andalucía aprobó el inventario de espacios naturales protegidos de Andalucía mediante ley de 18 de julio de 1989, incluyendo entre ellos el Parque Natural de Sierra Nevada, que abarcaba 171.646 hectáreas repartidas entre las provincias de Granada (119.009) y Almería (52.637) y sesenta municipios afectados en ambas provincias.

Fue el penúltimo peldaño antes de conseguir su calificación como Parque Nacional. La propuesta fue lanzada desde la Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía en 1995 a diferentes colectivos, a fin de alcanzar un consenso que permitiera al gobierno andaluz proponer al Parlamento regional, y éste a las Cortes Generales, la declaración de la zona de altas cumbres de Sierra Nevada como Parque Nacional. Tras un periodo de consultas entre los entes afectados y los grupos políticos, el 19 de octubre de 1995 el Parlamento Andaluz aprobó por unanimidad una proposición de ley al Congreso de los Diputados pidiendo la catalogación nacional. El 7 de octubre de 1997 el pleno del Congreso de los Diputados decidió tomar en consideración la declaración de Sierra Nevada como Parque Nacional. En los meses de marzo y abril de 1998 el proyecto fue debatido en la Comisión de Medio Ambiente; el 7 de octubre de ese mismo año fue aprobada la Ley en el Congreso de los Diputados, el 11 de enero de 1999 fue promulgada la ley y el 13 fue publicada en el Boletín Oficial del Estado, con lo que Sierra Nevada pasó a convertirse en duodécimo Parque Nacional, el segundo en Andalucía y, entonces, el de mayor extensión de España.

El Parque Nacional se extiende por una superficie de 85.883 hectáreas representativas de los ecosistemas de alta montaña mediterránea, al estar ubicado a escasos 30 kilómetros de dicho mar, y comprende terrenos que pertenecen a 44 municipios, de los que 15 corresponden a la provincia de Almería y 29 a la de Granada.

En su conjunto, el Espacio Natural Protegido Sierra Nevada, figura jurídica creada en 2007 que incluye los sistemas de protección Reserva de la Biosfera (1986), Parque Natural (1989) y Parque Nacional (1999), está constituido por 172.238 hectáreas, de las que el núcleo central, el Parque Nacional, abarca 85.883 y el Parque Natural, que lo envuelve, 86.355 hectáreas. Dicha superficie corresponde total o parcialmente a 60 municipios (23 en la provincia de Almería y 37 en la de Granada) con una población total de casi cien mil habitantes, de los que unos diez mil residen en el interior del Espacio Natural Protegido.

En lo que va de siglo XXI otras nominaciones han venido a completar este ámbito de protección: Zona de Especial Protección para las Aves (ZEPA) (2002), miembro de la Carta Europea de Turismo Sostenible (2004), Lista de Humedales RAMSAR (2006), Lugar de Importancia Comunitaria (LIC) (2008), Zona de Especial Conservación (ZEC) de la Red Natura 2000 de la Unión Europea (2012) y, finalmente, miembro de la Lista Verde de Áreas Protegidas Bien Gestionadas de la Unión Internacional de Conservación de la Naturaleza (UICN) (2014), que integraba tan solo a veinticuatro áreas en todo el mundo, actualmente en proceso

de renovación periódica.

Son, en fin, peldaños de una escalera encaminada a colocar a Sierra Nevada en la cima de los espacios naturales bien conservados del planeta, proceso que se inició hace más de un siglo y del que ahora se cumplen 25 años de su consecución.

***

Para conmemorar tal efeméride se han querido organizar una serie de actividades de carácter cultural que están plenamente justificadas entre los objetivos que marca la propia declaración como Parque Nacional: "Contribuir a la protección, el fomento y la difusión de sus valores culturales". Entre ellas se halla la exposición de pintura, "Sierra Nevada, mapa de un paisaje", del pintor de origen almeriense, afincamiento granadino y vocación universal, Francisco Carreño, acaso el que con mayor intensidad se ha dedicado en las últimas décadas a plasmar en sus lienzos los paisajes de Sierra Nevada y a ir creando, mansamente, un estilo propio que al final enlaza con el de los grandes maestros del paisaje nevadense como puede ser Sorolla.

Hay detrás de esto una larga tradición que arranca con la primera representación gráfica de Sierra Nevada, que aparece en la obra realizada por Petrus Christus II, en torno a 1500, que representa "La Virgen con el Niño", conocida también como "La Virgen de Granada", y en dos de las tres estampas sobre Granada grabadas por Georgius Hoefnagle, incluidas en la colección *Civitates Orbis Terrarum* editada por J. Braun y Colonia entre 1563 y 1565; en ambas, las vistas de Granada tomadas desde el oeste y desde el sur, la Sierra, que aparece con su nombre específico de Nevada, coronan un hermoso paisaje urbano, palaciego, boscoso y costumbrista, evocador de una época en la que son ya claramente visibles los signos de la nueva civilización granadina: la capilla mayor de la catedral y el palacio de Carlos V.

Algo más explícita es la presencia de Sierra Nevada en el lienzo de Pedro de Raxis pintado hacia 1610, "Martirio del Obispo de Jaén don Gonzalo de Zúñiga", o en las representaciones del arzobispado de Granada del que existen diferentes versiones en el siglo XVIII. Pero la presencia más explícita de Sierra Nevada en la iconografía no surgirá hasta el siglo XIX de la mano de dibujantes y pintores agrupados en tres categorías de visitantes: los científicos, los viajeros románticos y los montañeros.

La singularidad geográfica de Sierra Nevada atrajo desde los mismos comienzos del siglo a científicos de todo el mundo, principalmente botánicos, que dibujaron minuciosamente sus plantas que fueron grabadas y coloreadas posteriormente y elaboraron algunos dibujos de singular interés. Es el caso del botánico suizo, Charles Edmond Boissier o del austro-alemán Moritz Willkomm.

Muy pronto aparecieron por Sierra Nevada los viajeros románticos, para los que Granada era lugar imprescindible de peregrinación, de manera que muchos de ellos impregnaron sus lienzos y papeles con imágenes de la montaña, subieran o no a ella: Girault de Prangey, Richard Ford, David Roberts, John F. Lewis, G. Vivian, Egron Lundgren, los Hermanos Rouargue, M. Aumont y, concluyendo el ciclo romántico, Gustavo Doré. El tercer grupo de los citados, cronológicamente sucesivo a los anteriores, es ya el de los artistas

montañeros, granadinos integrados en aquellas primeras sociedades serranas que descubrieron Sierra Nevada y pusieron los cimientos de una afición y una vinculación ya centenaria: Diego Marín, Isidoro Marín, José Ruiz de Almodóvar pueden ser ejemplo de aquellos montañeros pintores.

La relación más fructífera entre pintura y montaña viene de la mano de algunos de los más destacados pintores de los primeros años del siglo XX en Granada, como pueden ser José María López Mezquita, José María Rodríguez-Acosta y de manera más intensa el impresionista Engenio Gómez Mir, el cubista Ismael González de la Serna y los también muy destacados, nacidos en Granada y fuera de ella, Hermenegildo Lanz, Joaquín Capulino Jáuregui, Francis Wallis-Markland, George Apperley, Henry Stainer, Paul Sollmann y Antonio Muñoz Degrain.

Pero sin duda que el mayor interés durante este primer tercio del siglo XX viene de la presencia de Sierra Nevada en la obra de dos insignes maestros de la pintura española: Darío de Regoyos y Joaquín Sorolla. Darío de Regoyos debió estar en Granada antes de 1904 porque de esa fecha es su cuadro "La Sierra Nevada" en el que refleja perfectamente esa conjunción tan característica de la vega con la baja montaña que aparece plena de su esplendor invernal. Posteriormente, Regoyos volvió a Granada entre octubre de 1910 y abril de 1911 y de esa su estancia larga proceden otras dos o tres obras relacionadas con Sierra Nevada: "Una plaza de Granada" y "Camino de los Neveros" en el que una carreta avanza en dirección a la montaña impresionante y del que existen dos versiones diferentes.

De las diferentes estancias de Joaquín Sorolla en Granada, Quesada Dorador ha identificado la realización de cuarenta y cinco cuadros hechos en los nueve días que permaneció en la ciudad en 1909, otros tantos en 1910 y siete más en 1917; en ellos y como ha señalado este autor citando al propio Sorolla, Sierra Nevada se convirtió en su "modelo granadina" favorita. "La impresión de Sierra Nevada -escribe el pintor valenciano- es algo de lo que no se olvida". Y no la olvidó, como queda claro en sus cuadros "Sierra Nevada", "Sierra Nevada en otoño", "Sierra Nevada en invierno", "Sierra Nevada desde el cementerio" y su "Apunte de Sierra Nevada", algo más de lo que su nombre indica. Pero aun siendo estos los cuadros dedicados por Sorolla directamente a Sierra Nevada, lo cierto es que la Sierra de Granada se halla presente en otros muchos realizados por el pintor, que supo captar en sus peculiares colores rosas el último rayo de la luz en la montaña, como bien ha analizado el propio Carreño en un estudio dedicado a la mirada geográfica de Sorolla sobre Sierra Nevada desde el Jardín de los Adarves.

En la segunda mitad del siglo XX, la exposición sobre Sierra Nevada organizada por Antonio Gallego Morell en 1960 en la Casa de los Tiros, fue a la vez una exposición artística, documental y proyectiva y representó el comienzo de una nueva etapa en la historia de Sierra Nevada, presidida ahora por la construcción de infraestructuras, la creación de la estación de esquí y el despegue de los deportes de montaña, principalmente del esquí alpino. Seria pretencioso e interminable abordar la nómina de pintores que han tenido a Sierra Nevada como motivo de su obra. La mayoría, como inevitable y oportuno fondo de la ciudad, inevitable por otra parte; otros, los menos,

desde dentro de la misma y entre ellos destaca Francisco Carreño, quien ya en 2002-2003 dedicó a Sierra Nevada su primera exposición monográfica sobre el tema, "Paisajes de Sierra Nevada" paseándose desde entonces con un ropaje que ha cambiado periódicamente, pero anclado en un andamiaje al que ha permanecido fiel aunque sin el amarre que le hubiera impedido una renovación tanto conceptual como formal, que es plenamente perceptible en el devenir de su obra.

Con ella ha participado en exposiciones colectivas, ha presentado sus obras a concursos, ha realizado exposiciones con otros argumentos en los que siempre ha estado presente el guiño a Sierra Nevada y no han pasado más de dos o tres años sin que sus monográficas sobre la montaña andaluza hicieran vibrar de emoción a quienes conocen la sierra por experiencia propia o a aquellos que la han mirado a través de sus ojos que es, a fin de cuentas, el primer objetivo de un pintor.

Esta será, sin duda, una exposición memorable y el texto que Eduardo Martínez de Pisón le ha regalado a Carreño y a todos sus admiradores, un documento para acariciar, disfrutar y pensar.

LA MONTAÑA PINTADA Y EL "MAPA" DE FRANCISCO CARREÑO

EDUARDO MARTÍNEZ DE PISÓN

He percibido que mi mirada a una obra de arte de paisaje pasa por cuatro momentos. Cuando veo una representación pictórica o literaria de una montaña siento primero la evocación de ésta de un modo enriquecido: soy geógrafo, no lo puedo evitar. Parto de la sierra o la cordillera. Inmediatamente aprecio la calidad de la obra por sí mima: gozo como espectador y algo cómplice con el artista y juzgo casi como persona adiestrada. Observo entonces únicamente el arte. Sumo y mezclo después las dos visiones de modo natural.

Y la consecuencia obvia es que he sido beneficiado culturalmente por la estética del objeto; pero ocurre además que, desde entonces, no podré ya mirar esa montaña sin que se interponga o superponga tal representación para un mejor deleite y entendimiento. Así, no puedo evitar, por ejemplo, la interferencia en mi mapa de los Alpes de Calame, del Guadarrama de Velázquez y de Morera, del Gredos de Martínez Vázquez, de los Picos de Europa de Haes, de la Sierra Nevada de Sorolla, porque sus pinturas se cruzan inevitablemente y de modo deseado en mi percepción con el escenario real. Con igual fuerza me ocurre en la llanura a través de las palabras escritas por Unamuno, pues su frases y versos vienen a mí desde la memoria para definir e iluminar el panorama.

Ahora he sido captado una vez más por la Sierra Nevada a través de los formidables cuadros de Carreño: no podré prescindir de esta nueva mirada y, si la sierra ha sido indispensable para esta aportación artística, su imagen será necesaria para entender mejor la calidad del paisaje de esta montaña al añadir a su composición original de cielos, rocas, formas, luces, lo interpretado y recreado por el arte. El modelo se nutre así de sus miradas. Y yo de ambos.

El paisaje no es sólo lo que está ahí y veo, sino también lo que otros han visto y, como en la creación de un mundo paralelo, han aportado con esa visión a su calidad definitiva. En este sentido, un poeta francés dijo que los paisajes leen a sus escritores y -añado yo- también toman las figuras que les dieron sus pintores. A la objetividad del hecho territorial se suma ahora no sólo mi subjetividad sino la aportación cultural a través de la cual observo el paisaje. El artista debería pensar tal vez en esta involuntaria responsabilidad: el lugar ya no es el mismo tras su paso, sino algo más. Es también lo descubierto por su sagacidad, su saber ver, y lo mostrado y hasta revelado por su acierto estético.

Llama la atención que la primera línea de paisajistas de montaña en la historia del arte europeo procediera de los Países Bajos, cuyo inmediato entorno no es precisamente ni próximo ni alto ni accidentado. Pero son el viaje y los gustos culturales los que vencen, en todos los casos, la aparente determinación de las condiciones geográficas simples. De modo similar, cuando eran muy rudas las circunstancias climáticas, nivales y glaciares de la Pequeña Edad del Hielo, en el ilustrado siglo XVIII y en la romántica primera mitad del XIX, los pedagogos, naturalistas, filósofos, escritores y pintores subieron a los Alpes, des-

cribieron, estudiaron y pintaron entusiastas sus hielos, en vez de sentirse rechazados por ellos, porque el poder que empuja desde la cultura es superior al que expulsa desde las borrascas. Las luces y pasiones de la mente y del espíritu son más fuertes como motor de historia que las brumas, los vientos, los fríos y las nevadas.

El paisajismo de montaña tiene raíces de gran entidad en la pintura española, aunque no siempre caminara acompasado al producido en las líneas directrices de la historia reciente del arte europeo. Puede ser atribuible a desfases y originalidades culturales o incluso a tendencias y gustos sociales que construyeron sus propios caminos. En imagen geográfica figurada, esas rutas culturales fueron tal vez como los ríos de la Península, que corren por ella ajenos al nudo del sistema hidrográfico continental, pero no dejan de ser cursos admirables. Sólo hay que maravillarse ante un paisaje velazqueño del Guadarrama, eso sí, con un caballo real en primer término, para valorar el gran paisajismo de nuestro arte trazando magistralmente los perfiles y formas de una montaña y plasmando sus luces con pinceladas tan sueltas como las que buscarían los plenairistas dos siglos después.

Pero nuestra entrada pictórica en la montaña y su visión interna fue bastante más tardía y no se plasma de modo contundente hasta el espléndido cuadro de Carlos de Haes, *La Canal de Mancorbo*, en 1876, pintado a partir de un apunte en el lugar, realizado dos años antes, acompañado de sus discípulos Beruete y Entrala. El explícito gusto por el paisaje de montaña es propio del institucionismo, en principio pedagógico pero muy influyente en la cultura y la ciencia, ya avanzada la segunda mitad del siglo XIX, y en la literatura y pintura de la Generación del 98. Se trató de un movimiento cultural completo, minoritario socialmente, pero muy cualificado, activo y con capacidad dirigente. Beruete, el discípulo de Haes, encarnaría su eje pictórico, como pintor de paisajes, de montañas, por su vinculación institucionista y por su proyección internacional. Y, en sendas convergentes con las de Beruete, encontraremos a Sorolla pintando la cumbre de Peñalara al aire libre, desde la misma sierra, un día borrascoso del otoño de 1906. Y así, volvemos a Sierra Nevada, porque los cuadros que dedicó Sorolla a esta montaña son una culminación artística, creativa, por su tratamiento audaz del color y por la belleza de la composición, del tardío paisajismo fijado en nuestras cordilleras.

Como geógrafo, me complace que Carreño llame "mapa" a su contribución a la imagen de Sierra Nevada. Pero esa expresión no toma la pintura para hacer geografía, sino, al revés, nuevamente, une el paisaje al arte, el territorio a su expresión estética. El mapa es la metáfora del pintor. Y, en ese punto de reunión, nos encontramos, en plena sierra, los caminantes, el artista y el geógrafo. Y, además, también hay mapas.

Con su pintura ágil, en la mejor línea de los clásicos del paisaje, Carreño está inserto en el "plein air" de la renovación pictórica del paisajismo. Esta innovación llegó, dentro de las cordilleras, hasta sus mismas cimas en grandes pintores alpinos del XIX y el XX que abrieron un mundo nuevo al arte a través de sus pinceles. La obra de Carreño sobre Sierra Nevada prosigue, así, una dedicación del arte a la montaña y lo logra con especial calidad, fuerza y originalidad. Para ello necesita captar los componentes naturales de su paisaje y traducirlos artísticamente: luces intensas, contrastes, formas marcadas, colores fuertes -de tierras rojas a nieves-. El paisaje, soberbio, es

inspirador, incluso cómplice en una mirada montañera, pero es el estilo logrado el que se impone en el observador de los cuadros.

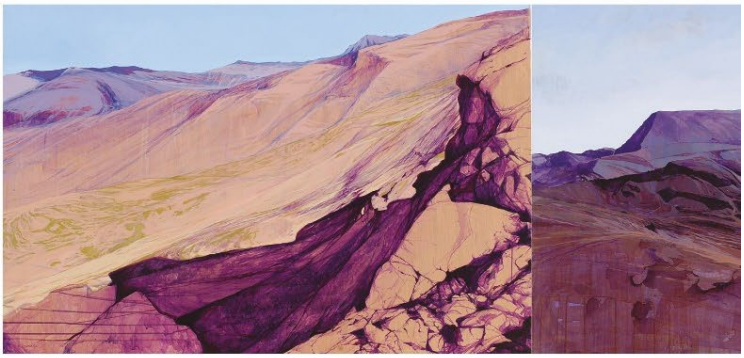
Primero nos ofrece una sierra distante, resaltada por su blancura, a la que nos acercará progresivamente, en entornos de gran belleza y bajo celajes de clara personalidad pictórica. Esas peanas de la montaña serán sienas, verdes, ocres, grises, rojas y representarán valles, lomas, cárcavas, campos, arboledas, prados, rocas y pueblos. El conjunto de formas y colores superpuestos se ofrece así bandeado en franjas de cielos, montes y pedestales, en ocasiones como cintas alternantes de sombra y luz. Con esto Carreño se convierte ya en recreador de originales geografías pintadas, de una Sierra Nevada suya, inconfundible. Conforme nos acerca a la montaña crece el dominio de la roca, de lo oscuro, lo abrupto y rugoso, de la luz de altitud con su perspectiva atmosférica, y allí el dibujo rápido reproduce la textura de lo real, siempre ofreciendo un arte personal que no sólo copia – y, si lo hace, de modo excelente- del natural.

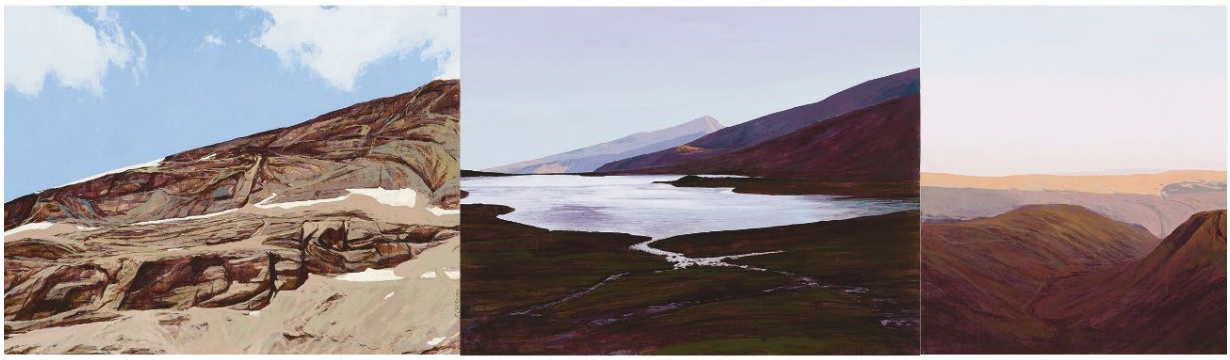
Hay una tradición del dibujo y de la pintura de montaña en la que se inserta la aportación de Carreño de modo magistral y original. Los elementos del paisaje suspendido en altitud son otros: crestas, lagos, paredes rocosas, bloques pétreos, pirámides naturales, el resplandor de las cumbres nevadas, las laderas sombrías de la roca pulida por los hielos, la desnudez del espacio, la evocación de las antiguas formas glaciares, los contrastes de luz y materia, de rocas oscuras y nieves que ciegan. El pintor nos trae de ese mundo el testimonio de un paisaje colgado en el reino del frío, del viento, de la luz, de la soledad y el silencio. Lo hace suyo, le otorga gran estilo y nos lo muestra.

Su arte se funde así con su práctica montañera. La visión se extiende finalmente en panoramas y el pintor se vuelve guía por las cimas. Hay, por un lado, alargamientos de espacios, descensos a entornos rurales, pueblos, plantas en composiciones ideadas, fragmentos de mapas y cortes, una mirada que recupera el tiempo pasado y retornos a Granada. Por otro, el seguimiento de la tradición alpina del croquis de ascensión y travesía sobre la montaña pintada, con la fuerza que el soporte del dibujo y la pintura da a la transmisión de una utilidad viajera. Entonces, cuando se logra la calidad elevada del soporte, se asciende también por la montaña del arte. Montaña, cartografía y pintura sumadas o mezcladas nos llevan, de este modo, no sólo al croquis hecho objeto artístico, sino a la ascensión como acto completo de cultura.

Ya no veré como antes Sierra Nevada, sino a través del filtro de estos cuadros. Sé que he ganado en goce y en calidad de mirada. Cuando vuelva a la montaña, espero que pronto, comprobaré con placer si sus cielos, riscos y nieves imitan ya a los pintados por Carreño.

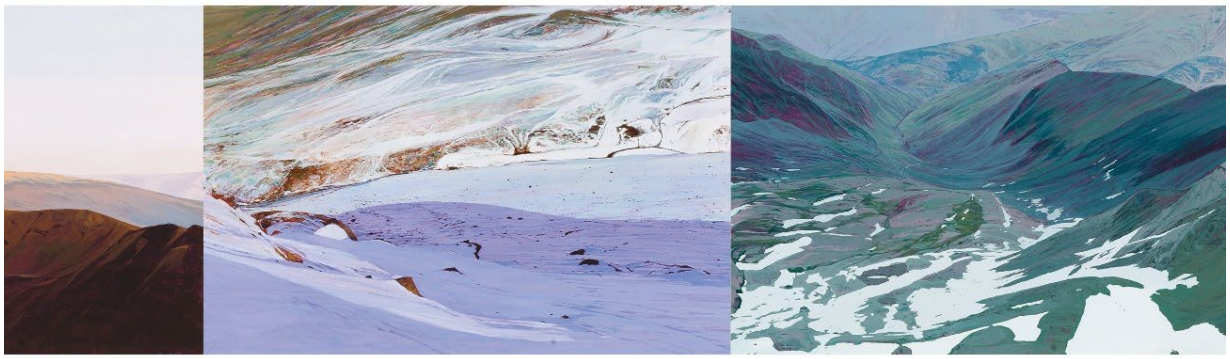
2003















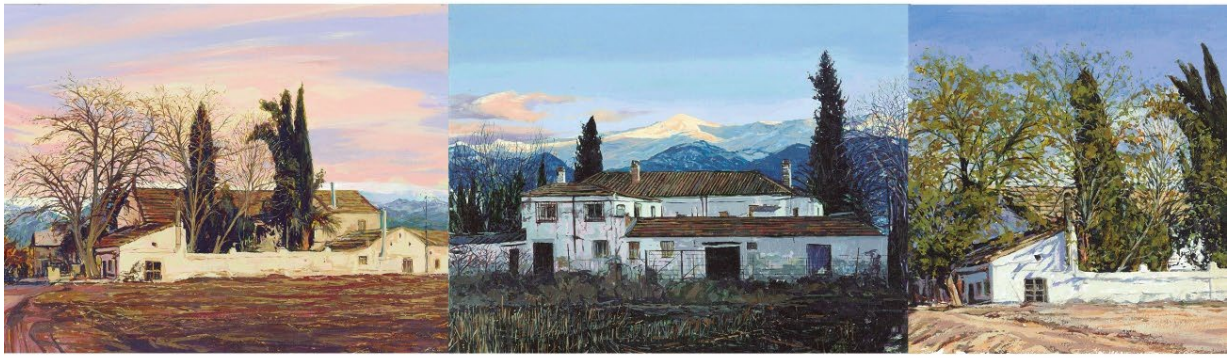






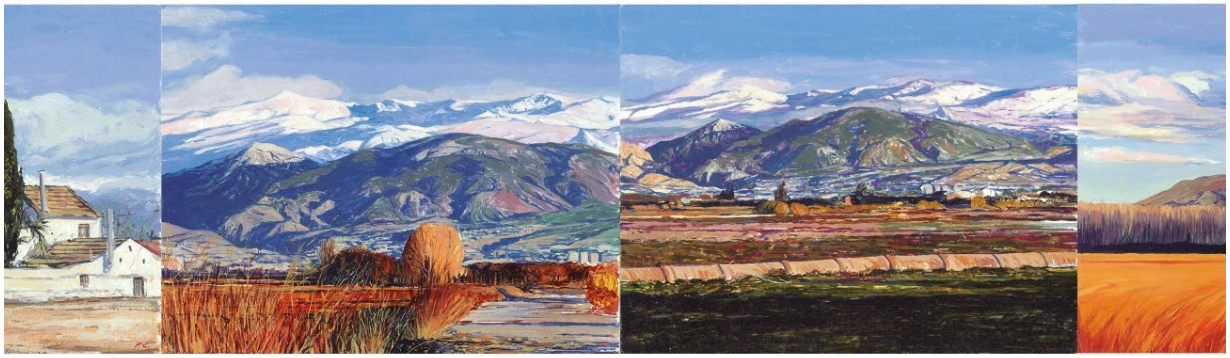




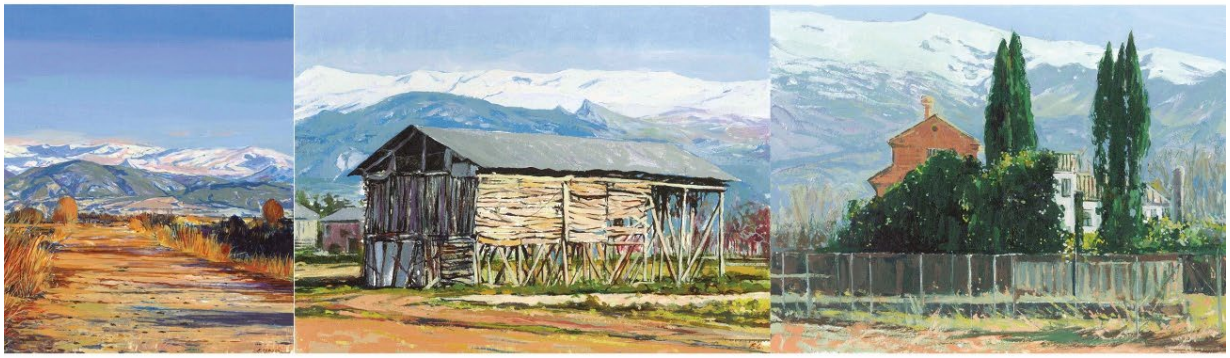












SIERRA NEVADA
MAPA DE UN PAISAJE

FRANCISCO CARREÑO

Los paisajes de alta montaña en España no estuvieron al margen de la tradición europea. Las representaciones pictóricas de dichos paisajes se hicieron eco de distintos discursos que surgieron mediante la interconexión entre los argumentos propios de la tradición alpina europea y los particularismos culturales, ideológicos y artísticos surgidos de las circunstancias concretas del territorio español. La montaña, como ha apuntado Eduardo Martínez de Pisón, además de contener unos caracteres ambientales y naturales propios se añaden otras características de tipo literario, pictórico, simbólico, sagrado o autobiográfico; haciendo de la montaña «una puerta, desde una realidad materializada, a otras realidades no tan visibles».

Este interés por la imagen de un territorio surge de la idea general de paisaje en la cultura occidental como término «pictórico», y que en palabras de Javier Maderuelo, es el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. Por tanto, la idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. Un proceso donde no solamente han intervenido pintores sino también filósofos, poetas, cartógrafos, geógrafos y científicos que, desde sus respectivas experiencias profesionales, han aportado diferentes enfoques, visiones y referencias. Mirar un paisaje se convierte en un acto intelectual que apareja una reflexión y un disfrute, tanto si miramos un territorio o una obra de arte.

Sierra Nevada ha generado una montaña multidisciplinar donde se han interrelacionado en diferentes momentos históricos, una construcción entre lo artístico y lo científico, lo material y lo espiritual, lo funcional y lo poético. La mirada del territorio de Granada formado por la alta montaña, la ciudad y la Vega, estará presente en el tiempo y en el espacio, construyéndose en una imagen paradigmática mediante la conexión entre el individuo y la naturaleza que ofrece Sierra Nevada.

Fue la Geografía la que aportó novedades importantes sobre una mirada del paisajista contemporáneo hacia la naturaleza, potenciando la modernización progresiva y nueva de los paisajes. La Geografía había aparecido como ciencia dentro del marco del positivismo en la segunda mitad del siglo XIX, pero comenzaría ya en el siglo XVIII a extender y ampliar sus métodos y términos al terreno de las ciencias humanas por mérito, sobre todo, del geógrafo Alexander von Humboldt (1769-1859), uno de los principales responsables de la prolongación de esta disciplina hasta el terreno de la estética. Humboldt dio muestras de una inagotable curiosidad por la naturaleza y el saber humano. *Cosmos* (1845-1847), su obra cumbre, no es una simple enciclopedia sino el resultado de su pasión por conocerlo todo, donde encontraremos interesantes reflexiones sobre cómo la observación y disfrute de obras de arte puede despertar en los individuos la curiosidad por la naturaleza. Esta obra nos recuerda la importante alianza de la ciencia con la esfera de las artes y las hu-

manidades, motivo de inspiración para darle nombre a las diferentes miradas e interpretaciones plásticas que presentamos a continuación.

COSMOS I Sierra Nevada au plein air

Esta serie de obras (Fig. 1-56) están concebidas bajo la mirada de los pintores plenairistas cuyo objetivo principal no era ser fiel a las formas físicas de los lugares que elegían como modelo para pintar. Más bien con la intención de recoger las sensaciones ópticas que el paisaje ofrecía en determinadas condiciones atmosféricas o luminosas. De ahí el interés despertado por las diferentes estaciones del año, las horas del día o los distintos momentos de luz. Al pintar directamente *au plein air*, había que aplicar los colores con rapidez y la pincelada se volvía más suelta y libre, manifestándose cada toque de pincel como una mancha fragmentada sobre la superficie del cuadro, atendiendo al gesto o a la huella, recursos plásticos que la propia pintura ofrece.

Posiblemente la mejor prueba del éxito del paisaje lo representa las obras que Cézanne dedicó a la montaña de la Sainte-Victoire y que se ha convertido en un icono de la idea de paisaje gracias a la multiplicidad de versiones en colores, variaciones y contrastes de un mismo motivo. Cézanne observó la montaña durante horas y horas, a lo largo de las cuatro estaciones del año, situándose en diversos lugares, más o menos alejado de la montaña, siempre distinta. Desde 1880 pintó la Sainte-Victoire como mínimo 87 veces, con el fin de persistir en el intento de transmitir mejor sus sensaciones sobre la montaña. Esas estancias, contemplando en soledad los cambios de luz natural sobre un lugar constituyen el mejor ejemplo de lo que hemos llegado a entender en Europa por paisaje.

En el territorio español, el fenómeno pictórico sobre paisaje de mayor interés durante el primer tercio del siglo XX fue Joaquín Sorolla. La Sierra de Guadarrama tuvo una presencia significativa en las primeras obras de Sorolla y será un referente a la hora de representar los paisajes de nieve y alta montaña, con visiones lejanas que le permitirán experimentar con los efectos de luz y la atmósfera mediante la representación de un mismo motivo, con la intención de transmitir una sensación de fugacidad. Algo que se puede observar en el desarrollo de su obra posterior, hasta llegar a la recreación final de la imagen de Sierra Nevada, donde destaca su valor paisajístico tanto en su obra como en su correspondencia. La mirada de Sorolla plantea, por otro lado, la imposibilidad de concebir la imagen pictórica de Granada sin el paisaje de la montaña. Mediante su trabajo desde diferentes puntos de la ciudad, más o menos alejados, Sorolla finalmente se desprende de la visión tradicional como gran fondo de paisaje íntimamente ligado a la ciudad y dará una mayor relevancia a la montaña. En el Jardín de los Adarves de la Alhambra fue donde encontró un punto fijo desde el cual pintar Sierra Nevada sin que nadie le interrumpiera, con el fin de querer representar la imagen de la Sierra en sus diferentes estados de luz y estaciones del año con cuatro obras realizadas en diferentes momentos: *Sierra Nevada* (1909), *Sierra Nevada en otoño, Granada* (1909), *Sierra Nevada en invierno, Granada* (1910) y *Sierra Nevada, Granada* (1917). Aparece así, desde su lugar favorito, otra nueva mirada diferente al elemento tradicional; en ellas vemos que desaparece el telón de fondo clásico romántico y aparece el interés por representar la Sierra como espacio exclusivo de montaña.

COSMOS II Sierra Nevada & Locus horridus

Las representaciones pictóricas en el pasado desde la alta montaña no son muy numerosas en comparación con otros puntos de vista como desde la ciudad o desde la Vega. Encontramos algunos excelentes apuntes a lápiz de Richard Ford sobre el pico del Veleta o desde los Peñones de San Francisco que dibujó *in situ* en el verano de 1831. Ilustraciones en los libros románticos como *Castile and Andalucia* (1853) de Louisa Tenison titulada *Noche en el picacho*, o los grabados que ilustran el *Viaje por España* de Charles Davillier, que embarcó en 1861 al joven Gustave Doré para recorrer la península de norte a sur, hasta llegar al interior de la Sierra donde nos dejó algunos espléndidos dibujos como el *Panderón* o el *Barranco de Poqueira*. En pintura, Muñoz Degraín reflejó diferentes escenarios como *Una umbría en Sierra Nevada* (1892) o *Drama en Sierra Nevada* (1921). Un caso especial fue el pintor José Ruiz Almodóvar, fruto de sus frecuentes excursiones con el grupo Diez Amigos Limited, activo entre los años 1898 y 1913. Almodóvar dejó constancia de diversos retratos de los participantes en las excursiones organizadas, así como de numerosos paisajes como *Sierra Nevada* (1902) o *Laguna de las Yeguas* (1915), un verdadero hito local en la escasa producción de paisajes del interior de la Sierra granadina.

En *Paisajes sublimes* de Remo Bodei, el hombre ante la naturaleza salvaje analiza las causas por las cuales, con la llegada de la Modernidad, el hombre occidental sustituye su preferencia estética por el *locus amoenus* en favor del *locus horridus*. El primero es un paisaje en el que la naturaleza, transformada por la mano del hombre es domesticada y muestra sus aspectos más amables. El segundo se refiere a la naturaleza en su estado salvaje como desiertos, océanos, montañas, selvas o volcanes. Nada es agradable y pausado, todo es inquietud, tumulto e intensidad. Para encontrar el elogio de estos paisajes en el arte hay que esperar al Romanticismo.

Una emoción mezcla de placer y temor, para la que resulta obsoleto el término belleza, y encaja, por el contrario, el término de lo sublime. Los paisajes de lo sublime colocan al individuo que los contempla en soledad ante unos espectáculos majestuosos y solemnes, capaces de suscitar en él sentimientos mezclados de terror y fascinación; lo obligan a revelar indirectamente algo sobre sí mismo, a plantearse las grandes preguntas sobre su propia existencia en el mundo que son tal vez imposibles de resolver, pero que aún con todo constituyen fuentes perennes de pensamiento y emoción. Bajo esa mirada de *locus horridus*, he desarrollado diferentes obras entorno a las tres grandes cimas y sus lagunas de Sierra Nevada: Mulhacén, Veleta y Alcazaba (Fig.57-91).

COSMOS III La mirada romántica y la del pintor

La importancia de la naturaleza y del paisaje durante el Romanticismo adquiere un papel protagonista en los relatos de viajes donde se convierte en elemento fundamental. El viaje a Granada unido al exotismo y el excepcional contraste de su territorio geográfico desempeñará un papel esencial en la imaginación romántica. La imagen de Granada junto con la Alhambra no podrá entenderse, de modo muy especial bajo la mirada romántica, sin el contraste permanente con la ciudad y Sierra Nevada. Obras como telón de fondo de la montaña y desde diferentes lugares del territorio granadino han dialogado con las mira-

das de los siguientes artistas (Fig. 92-99).

Durante la segunda mitad del siglo XVI Granada y Sierra Nevada fueron objeto de representación de grandes obras como el *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun. Este atlas de vistas de ciudades se publicó en seis volúmenes entre 1572 y 1617, y fue concebida como una compilación suplementaria al *Theatrhum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, aparecido en 1570. Las vistas de ciudades fueron grabadas por Franz Hogenberg a partir de diseños realizados en campañas sobre el terreno por diversos artistas, entre ellos Joris Hoefnagel, ofreciendo vistas de Sierra Nevada como telón de fondo desde la Vega, desde el valle del Genil o desde el valle del Darro. Estas representaciones reflejaban dicha función de la montaña a través de la complementariedad formada por las tres grandes unidades de paisaje del Reino de Granada: la ciudad, la Vega y la Sierra. Artistas y cartógrafos ampliarán las miradas y los puntos de vista sobre Sierra Nevada como Louis Meunier que dibujó y grabó una colección de diez láminas sobre Granada más una panorámica de Granada desde la Vega. Sus vistas, junto a las de Hoefnagel, fueron objeto de numerosas copias y hasta el segundo tercio del siglo XVIII resulta difícil encontrar nuevas imágenes sobre la Sierra con cierto interés.

Una de las aportaciones gráficas más interesantes sobre la Sierra pertenece al artista y dibujante inglés T.H.S. Bucknall Estcourt realizadas en 1827 y que se pueden considerar una pieza clave y precedente a la generación plenamente romántica. En la obra *The Sierra Nevada from the Alhambra*, realza el aspecto de alta montaña del macizo, evocando su apariencia más alpina, cuyas cumbres se muestran junto a las ruinas de la puerta de los Siete Suelos y el Convento de los Mártires.

Fue a lo largo de la década de 1830 cuando realmente se siguió ampliando la mirada de la montaña bajo la conexión evocadora entre el exterior medieval de la Alhambra y la apariencia alpina de las montañas de la Sierra. La afluencia de intelectuales, artistas y estudiosos fue extraordinaria durante esos años. Artistas en su mayoría ingleses, franceses y alemanes representaron Sierra Nevada de una manera significativa mediante diferentes técnicas como el grabado, la litografía, el dibujo o la pintura. Destacamos a John Frederick Lewis, un verdadero poeta del dibujo a línea y un virtuoso pintor de escenas con personajes que alcanzaría gran prestigio como pintor orientalista. En 1835 se publicó en Londres *Sketches and Drawings of the Alhambra*, 26 exquisitas litografías que le darían merecida fama, donde en ella aparece la obra *Sierra Nevada y parte de la Alhambra desde los Adarves*. Éstas darían lugar al año siguiente, a otra bella publicación *Sketches of Spain and Spanish Character* con otras 26 litografías con personajes típicos españoles y vistas de Sevilla, Madrid, Ronda, Toledo, Gibraltar, Gaucín, Córdoba y Granada, donde se muestra la obra *Alhambra y Sierra Nevada desde el Peinador de la Reina*.

COSMOS IV Cielo y suelo granadino. La mirada científica y la del pintor

Sería a lo largo del siglo XVIII cuando el macizo de Sierra Nevada adquirió una notable importancia en el ámbito científico. Comenzó a ser mirado y estudiado de una manera científica gracias a los trabajos de los primeros geógrafos y botánicos que comenzaron a subir a sus cimas. Este políptico formado por cuatro piezas dialoga con esa mirada junto a otras de Sierra Nevada y que

a su vez amplia las miradas como telón de fondo de la anterior mirada romántica (Fig. 100-107).

Durante la primera mitad del siglo XVIII destaca el trabajo realizado por el médico granadino Francisco José Fernández Navarrete, titulado *Cielo y suelo granadino* (1732). Unas décadas más tarde de la publicación de la *Geographia historica* (1752) de Pedro Murillo Velarde, Tomás López y Vargas Machuca escribió su célebre *Diccionario Geográfico* de una manera más pormenorizada y utilizando un importante número de representaciones gráficas mediante mapas. Así originó un espacio geográfico abstracto en el que presentó el territorio como un lugar de aprovechamiento de sus recursos naturales. Aparecen diferentes croquis del municipio de Jubiles, Caratáunas y su entorno o interesantes mapas de interés artístico de los pueblos Dúrcal, Chite y Nigüelas de los trabajos del Marqués de la Ensenada.

Pero fue el XIX la época definitiva del conocimiento y el estudio sistemático de Sierra Nevada por parte de científicos españoles y europeos. Consideraron la montaña de Sierra Nevada como objeto de investigación y eso dio lugar a una manera diferente de mirar y representar la Sierra mediante croquis, dibujos y acuarelas, relacionando así su conocimiento científico y artístico con el medio geográfico. Autores españoles como el botánico Simón de Rojas Clemente Rubio o los importantes trabajos llevados a cabo por el geólogo y catedrático de Historia Natural Juan Carandell Pericay trajeron una nueva mirada a través del lenguaje estético mediante las imágenes científicas del estudio de las cumbres y valles de Sierra Nevada como el croquis de 1921 donde se representa un panorama total de Sierra Nevada o dos croquis con un panorama de Sierra Nevada desde la cara sur de la Alpujarra. Científicos extranjeros como el suizo Charles Edmond Boissier representan el perfil del territorio granadino desde el nivel del mar hasta los casi 11.000 pies de altitud que se le daba al Mulhacén bajo el título *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'anne 1837*. El alemán Heinrich Moritz Willkomm dibujó diferentes plantas que recogió y descubrió en las zonas de alta montaña de Sierra Nevada o la lámina titulada *Vista del Collado de las Montesas en Güéjar Sierra 1882*, que representaban los accidentes geográficos más significativos del macizo. Otro alemán, Frank Pfendler D'Ottensheim en su obra *Madera, Nice, Andalucía, la Sierra Nevada y los Pirineos*, nos ofrece una composición en perfil de 1848 del relieve del antiguo Reino de Granada mediante la aplicación del color y la representación estilizada de la morfología, diferenciando así los distintos elementos del paisaje correspondientes a las áreas de la montaña recogida.

COSMOS V La mirada del pintor y el cartógrafo. Serie Padre Ferrer

Fueron las representaciones cartográficas y pictóricas los primeros en ofrecer visiones paisajísticas del mundo y que mostraron unas realidades invisibles. Por un lado, los cartógrafos utilizaron la representación del territorio en un mapa, observándolo desde arriba, mediante convenciones gráficas para representar la altura de las montañas. Por otro lado, los pintores adoptaron el punto de vista del individuo subjetivo: del espectador. Sierra Nevada y sus representaciones de la montaña, tanto por los artistas como por los científicos, ha sido heredero de todo este imaginario colectivo. Serán, por lo tanto, esas dos formas de mirar el punto de partida para afrontar este proyecto acerca de la reflexión pictórica

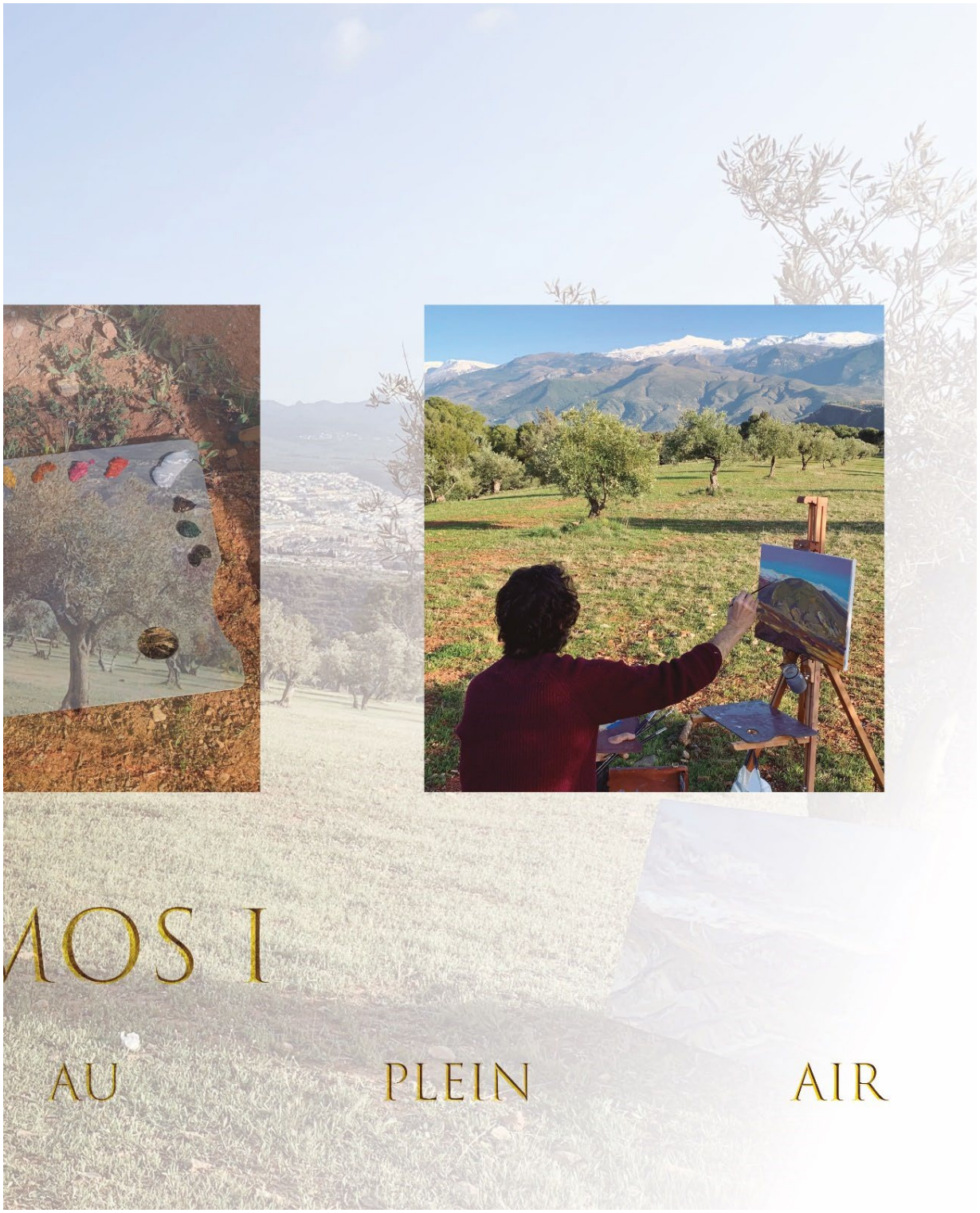
sobre unos de los libros más emblemáticos sobre esta montaña, nos referimos a *Sierra Nevada* (1971) del Padre Ferrer (Fig. 108-129).

Manuel Ferrer Muñoz (1920-2009), comúnmente conocido como el Padre Ferrer, fue un sacerdote jesuita, montañero y naturalista español. La tarea de transmitir los valores, las emociones de Sierra Nevada de forma escrita y finalmente impresa, la acometió a principios de los años sesenta, dando como primer fruto uno de los libros más memorables que se han publicado sobre la misma. En este libro podemos encontrar especialistas en botánica, geología, fauna, geografía, hidrología, historia, bibliografía y montañismo; completado con un impresionante material fotográfico, una exhaustiva cartografía y un conjunto de sesenta fotografías aéreas tomadas en vertical desde casi los 5.000 metros, que abarcan la totalidad de la Sierra y se complementan con sus respectivas hojas de acetato superponibles en las que se marcan los accidentes más importantes: los ríos, caminos y lugares más conocidos.

***

Este *Mapa de un paisaje* ha sido posible gracias a las investigaciones del historiador Manuel Titos Martínez, quien ha hecho una intensa labor de documentación de más de dos décadas de forma sistemática de la historia de Sierra Nevada. Titos ha desvelado las distintas facetas intelectuales que intervinieron en el conocimiento científico, la valoración literaria y poética, así como la consolidación del montañismo en Sierra Nevada. Junto a estos trabajos históricos también se han recopilado, organizado y presentado al público un gran número de manifestaciones iconográficas de Sierra Nevada como la pintura, la fotografía, el grabado, el croquis geográfico, la cartografía y los dibujos científicos a través de exposiciones celebradas en Granada como la del año 2009 bajo el titulo *Luces de Sulayr. Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada* y que ha sido clave para este desarrollo artístico y plástico.


COSA
SIERRA
NEVADA


AOS I
AU
PLEIN
AIR





COSMOS I

FIG. 1 - 6 FIG. 7





FIG. 8 - 13 FIG. 14

SIERRA NEVADA AU PLEIN AIR









COSMOS I

FIG. 15 - 20 FIG. 21

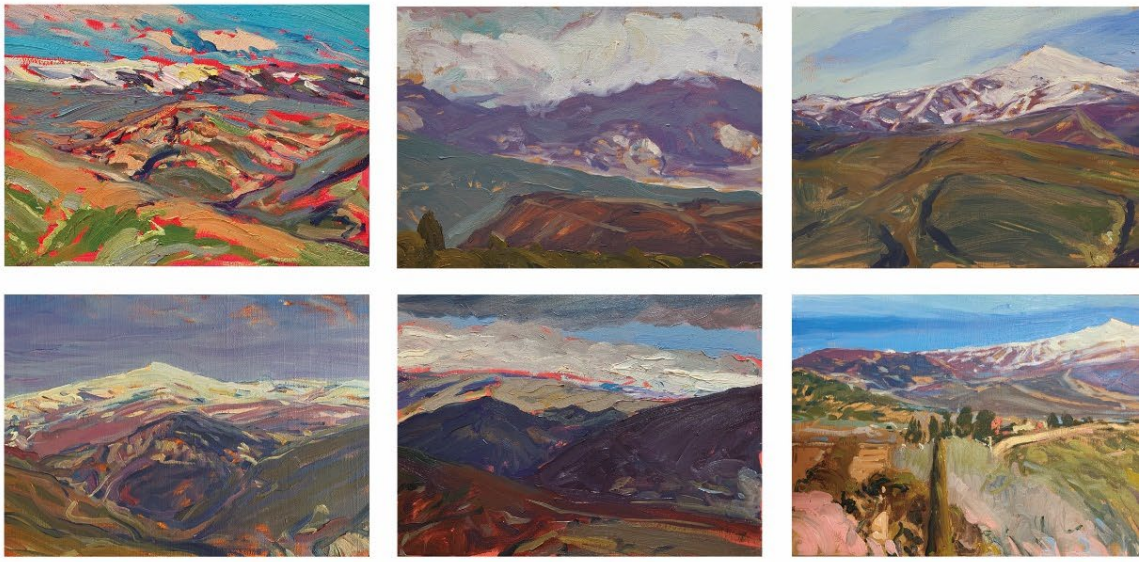




FIG. 22 - 27 FIG. 28

SIERRA NEVADA AU PLEIN AIR









COSMOS I

FIG. 29 - 34 FIG. 35





FIG. 36 - 41 FIG. 42

SIERRA NEVADA AU PLEIN AIR









COSMOS I

FIG. 43 - 48 FIG. 49

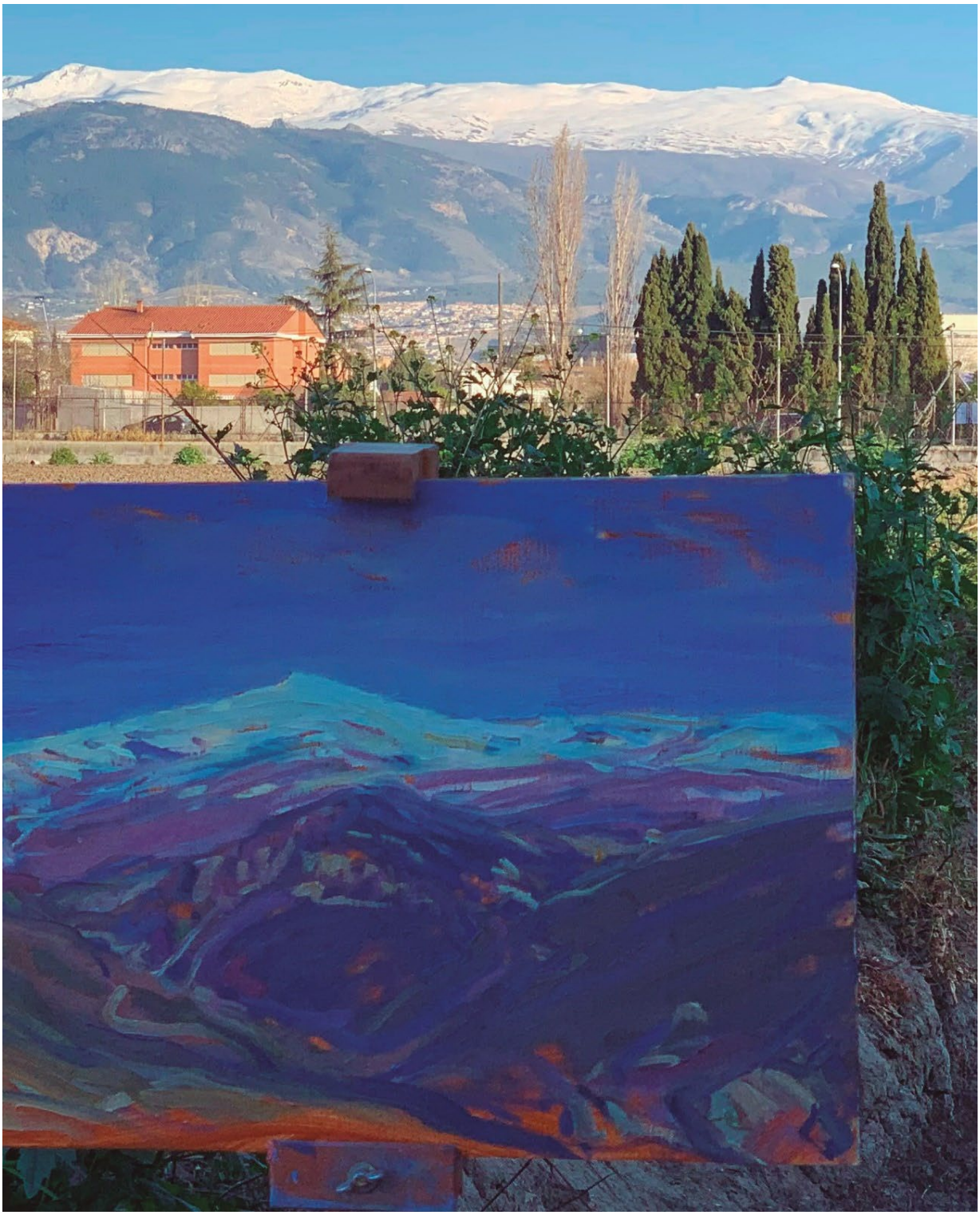




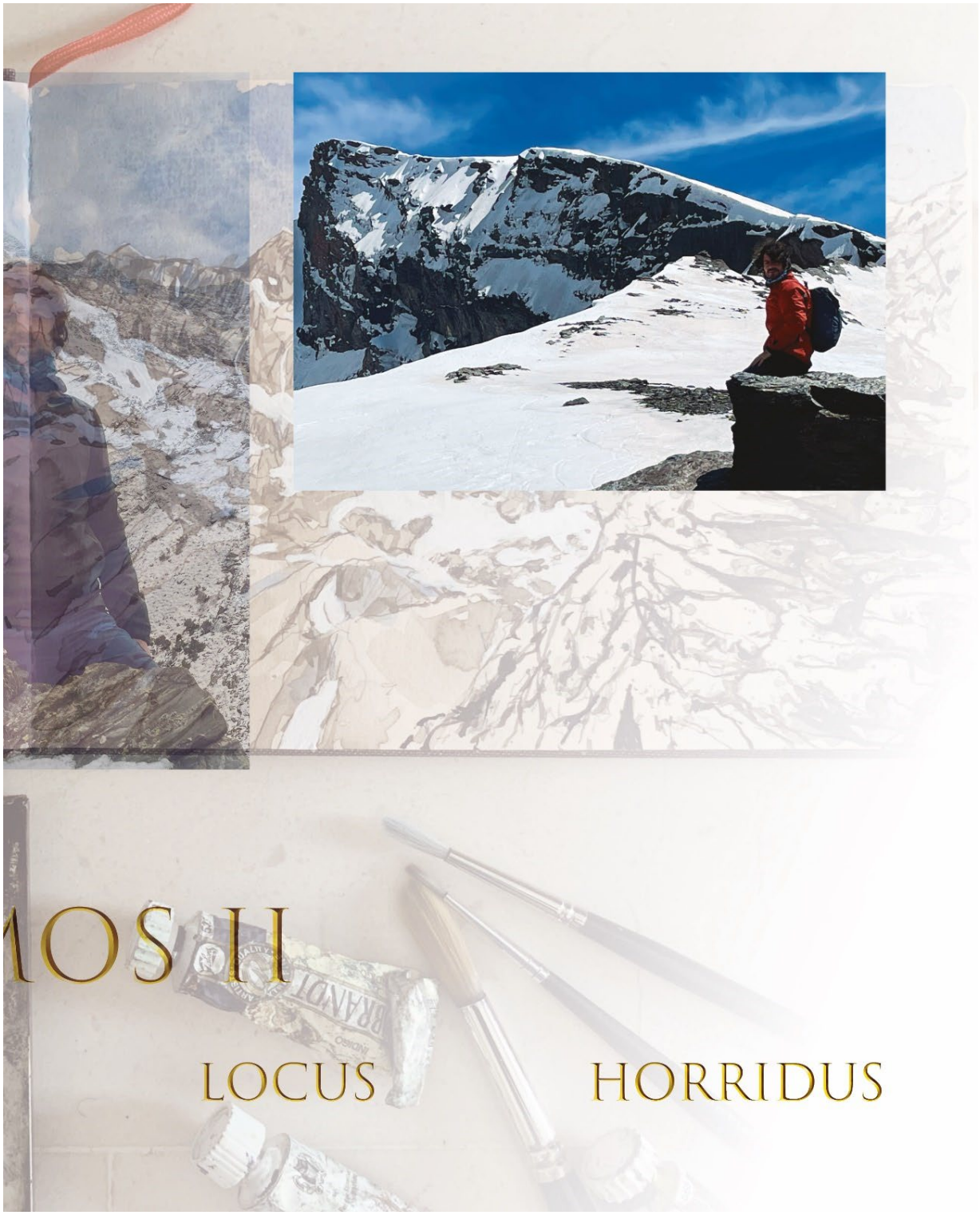
FIG. 50 - 55 FIG. 56

SIERRA NEVADA AU PLEIN AIR


Barceló




COSM
SIERRA
NEVADA
&


MOS II
LOCUS HORRIDUS



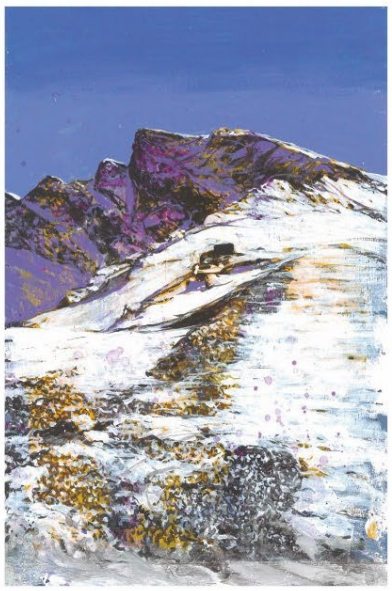




FIG. 57 - 59

COSMOS II



FIG. 60

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



COSMOS II



FIG. 61 - 70

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS





FIG. 71

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 72

COSMOS II



FIG. 73

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 74

COSMOS II



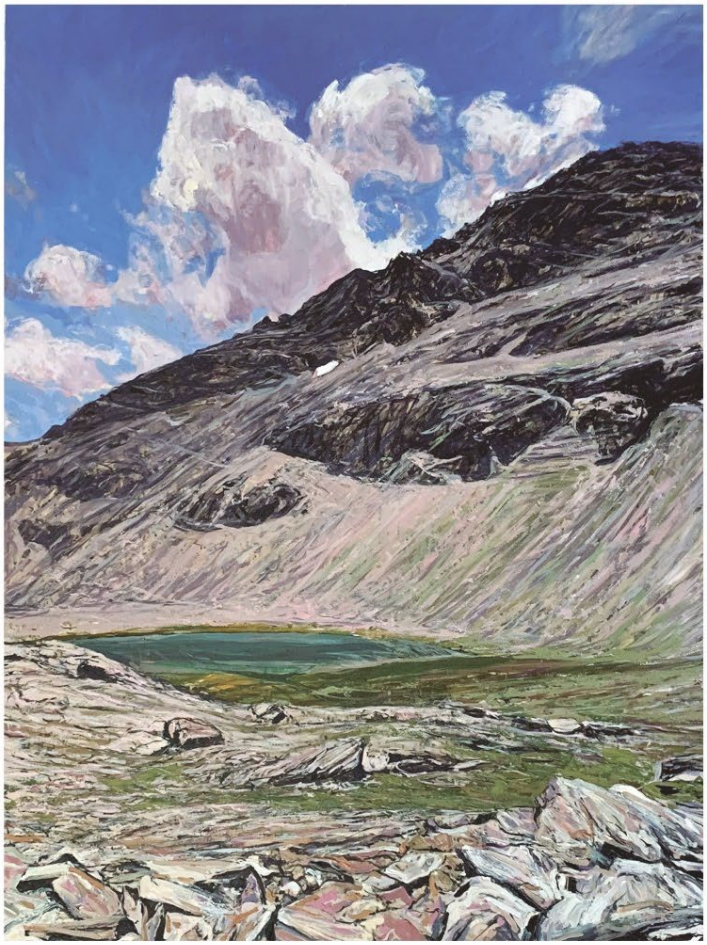


FIG. 75

COSMOS II



FIG. 76

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS

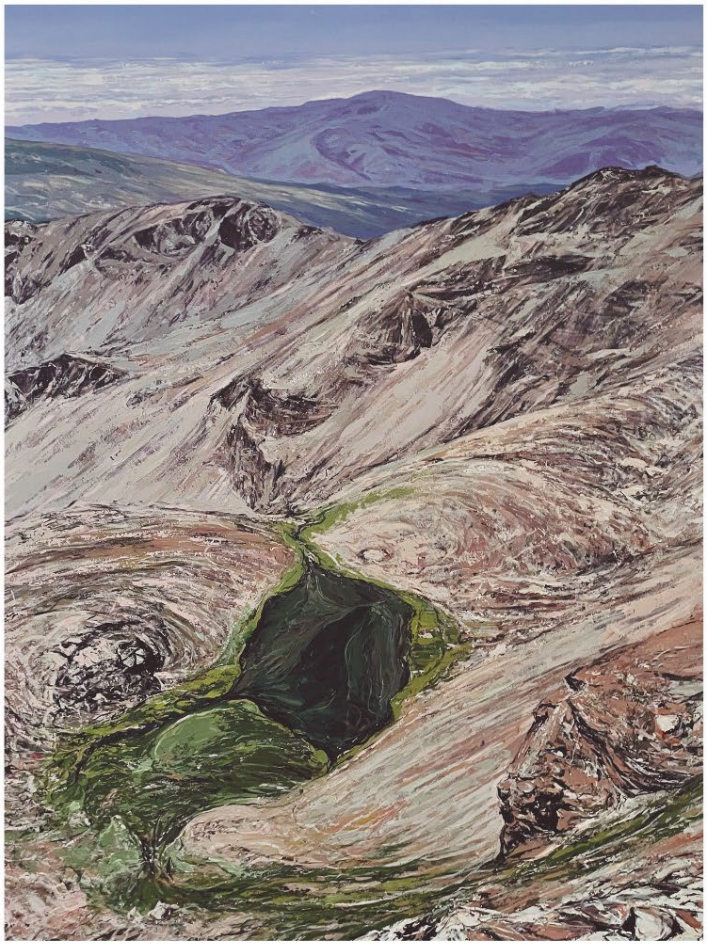


FIG. 77

COSMOS II



FIG. 78

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS

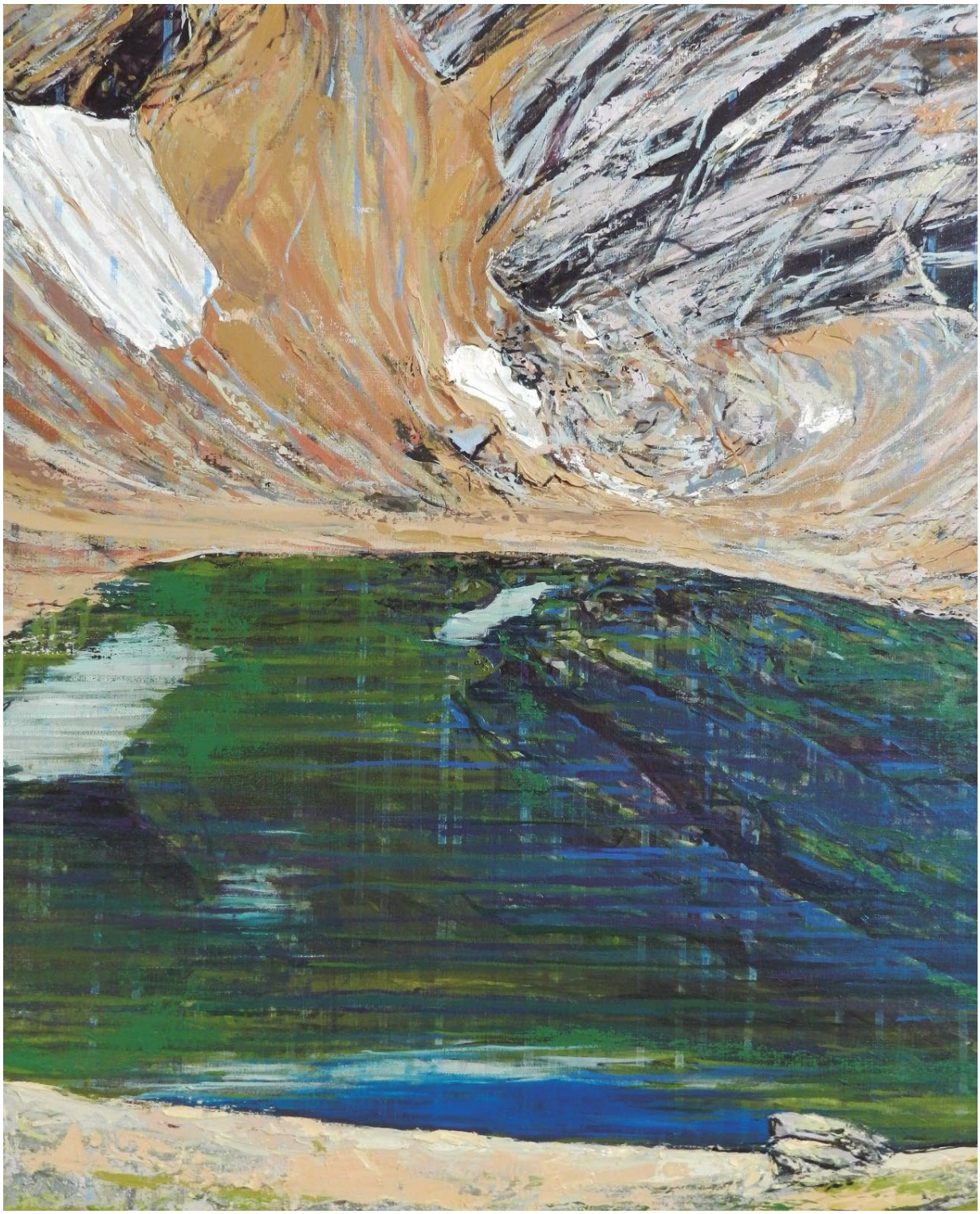




FIG. 79

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 80
COSMOS II



FIG. 81

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 82
COSMOS II



FIG. 83

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 84
COSMOS II





COSMOS II



FIG. 85

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 86
COSMOS II

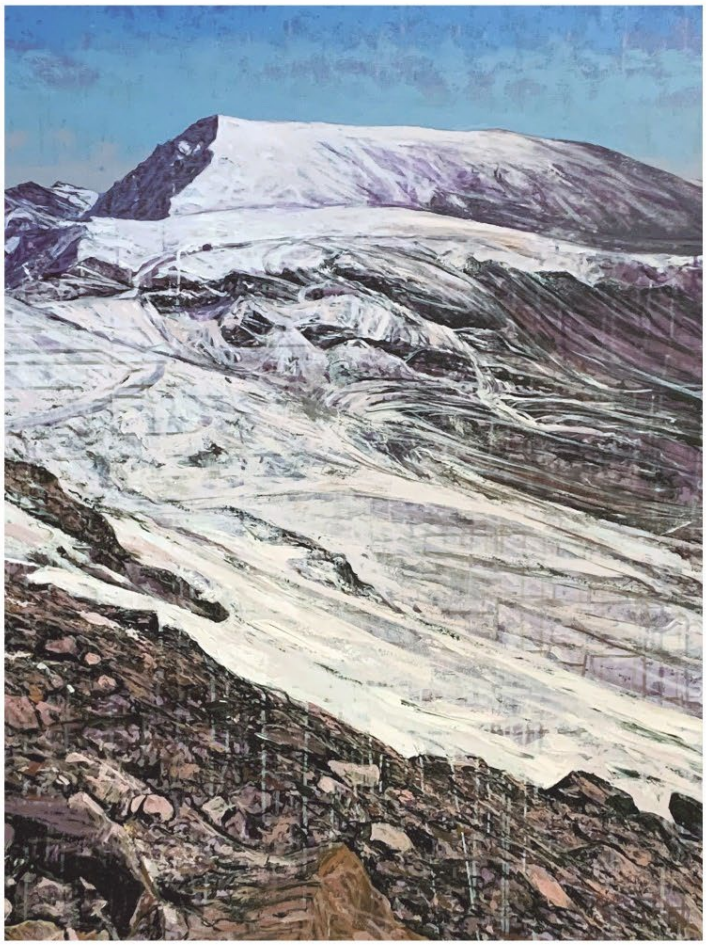


FIG. 87

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 88

COSMOS II



SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



FIG. 89
COSMOS II





COSMOS II



FIG. 90

SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS



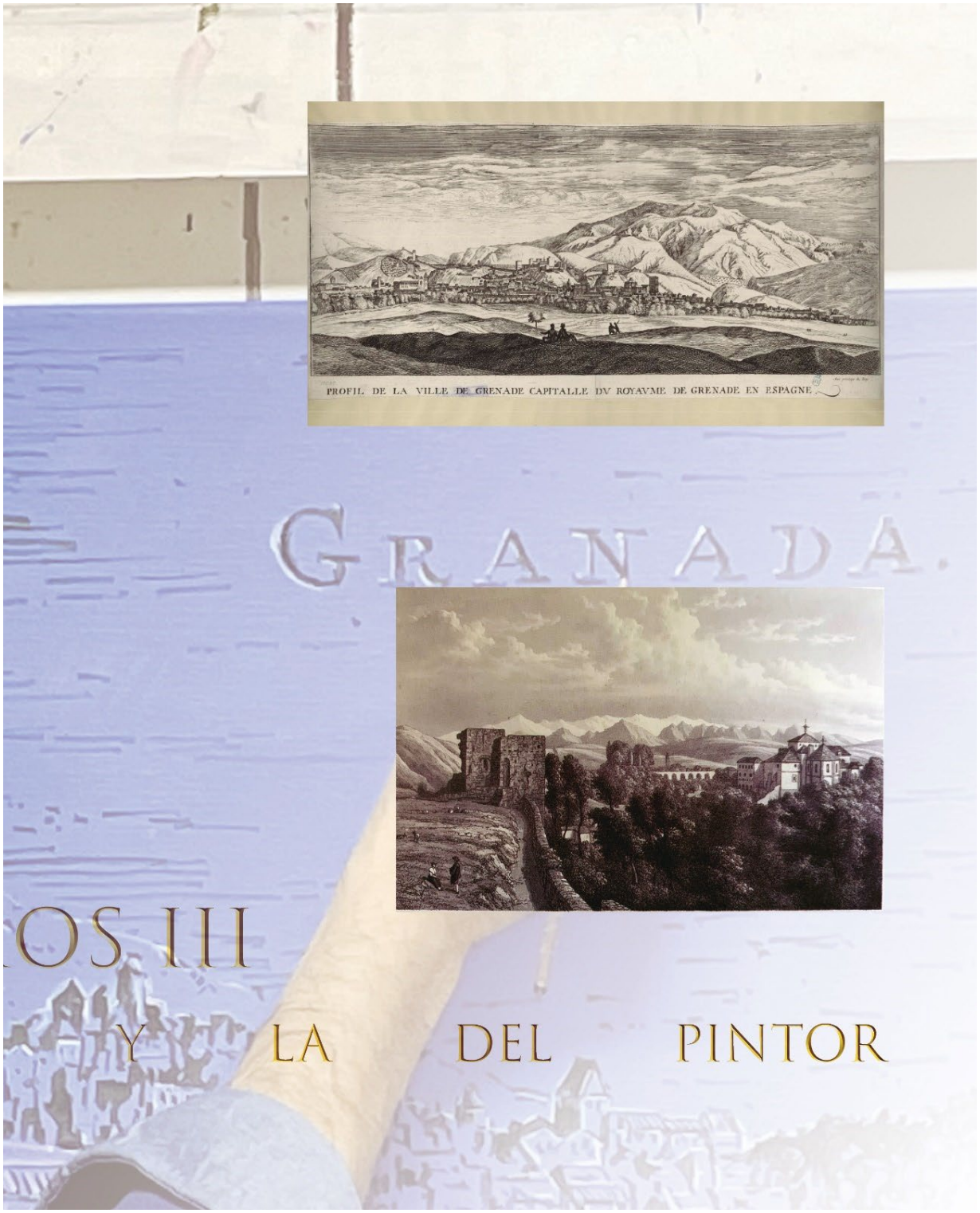
FIG. 91

COSMOS II



SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS


COSM
LA MIRADA ROMANTICA


PROFIL DE LA VILLE DE GRENADE CAPITALLE DV ROYAVME DE GRENADE EN ESPAGNE
GRANADA
OS III
Y LA DEL PINTOR

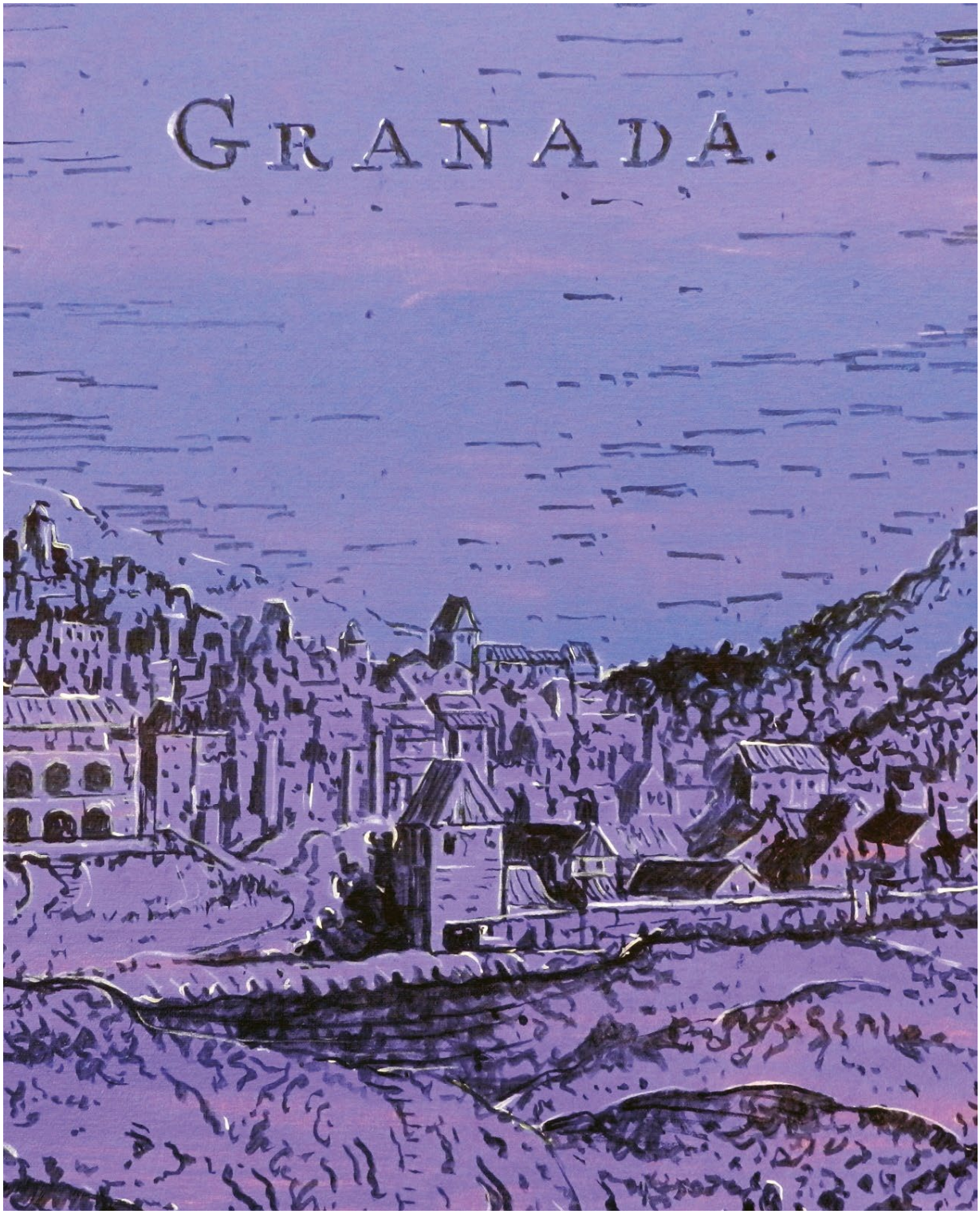

GRANADA.







FIG. 92 - 93

COSMOS III



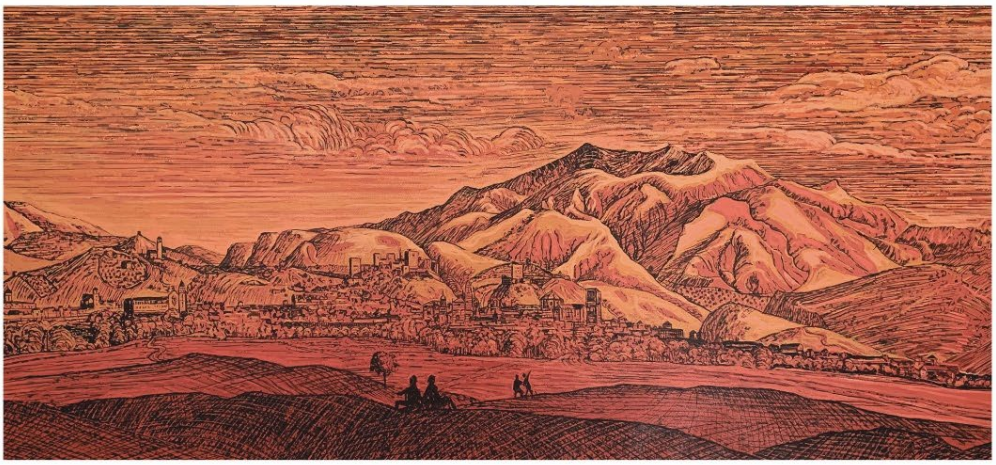


FIG. 94 - 95

LA MIRADA ROMANTICA Y LA DEL PINTOR





FIG. 96 - 97

COSMOS III

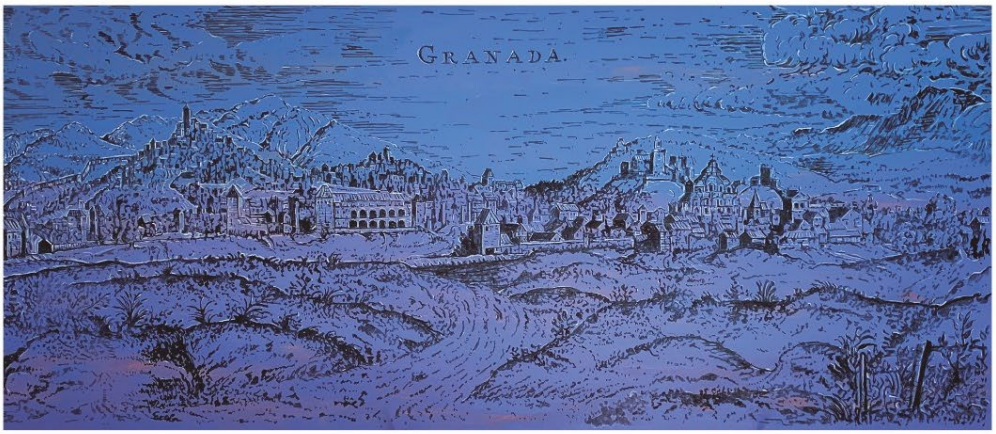
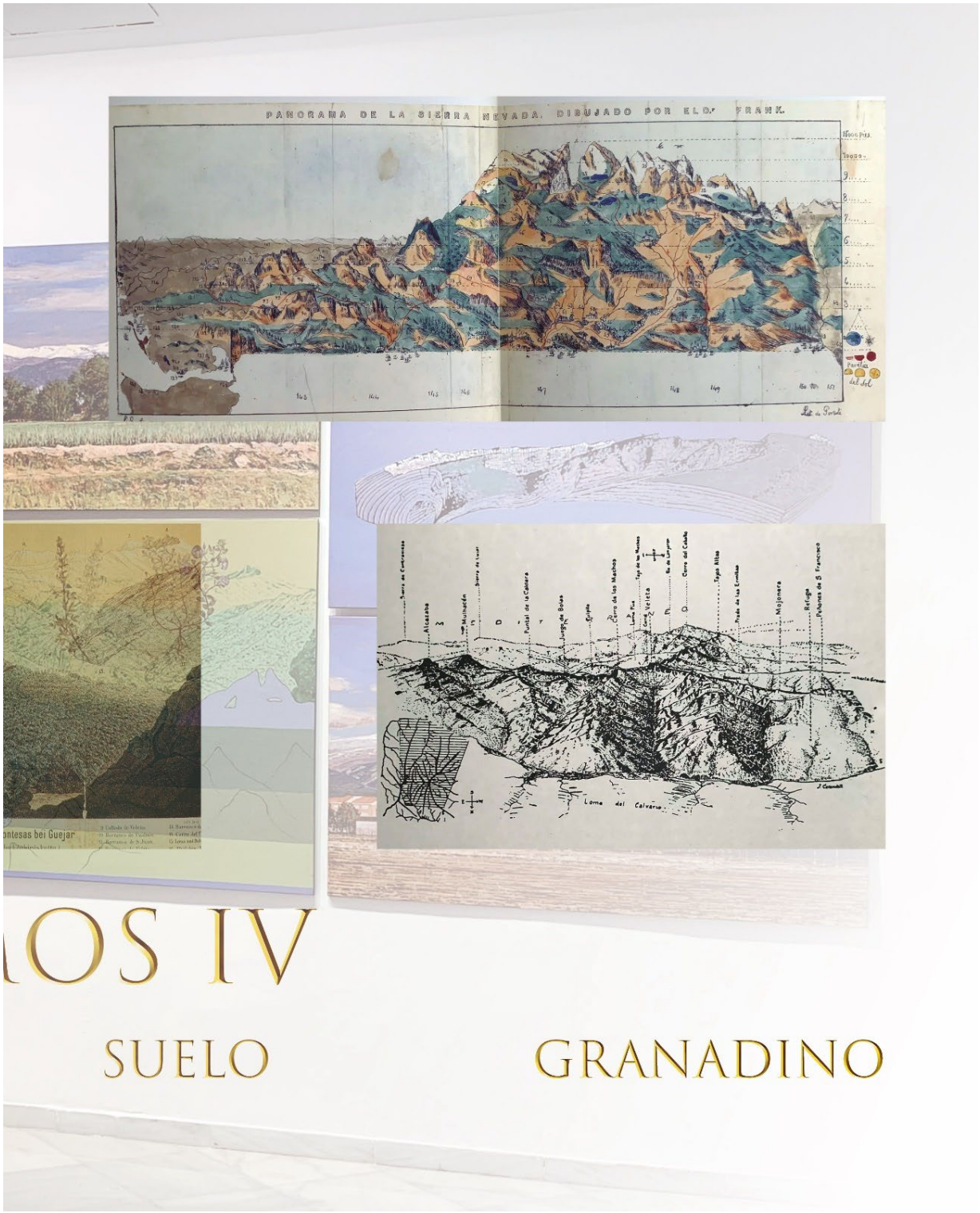




FIG. 98 - 99

LA MIRADA ROMANTICA Y LA DEL PINTOR


COSM
CIELO
Y


PANORAMA DE LA SIERRA NEVADA. DIBUJADO POR EL D.r FRANK.
Alcazaba
Mulhacén
Puntal de la Caldera
Loma del Calvario
Veleta
Cerro del Caballo
Trapa Alta
Mojonera
Refugio
Picos de S. Francisco
ontesas bei Guejar
OS IV
SUELO
GRANADINO


LA MIRADA CIENTIFICA
FIG. 100 - 101
FIG. 102 - 103


Y LA DEL PINTOR
FIG. 104 - 105
FIG. 106 - 107



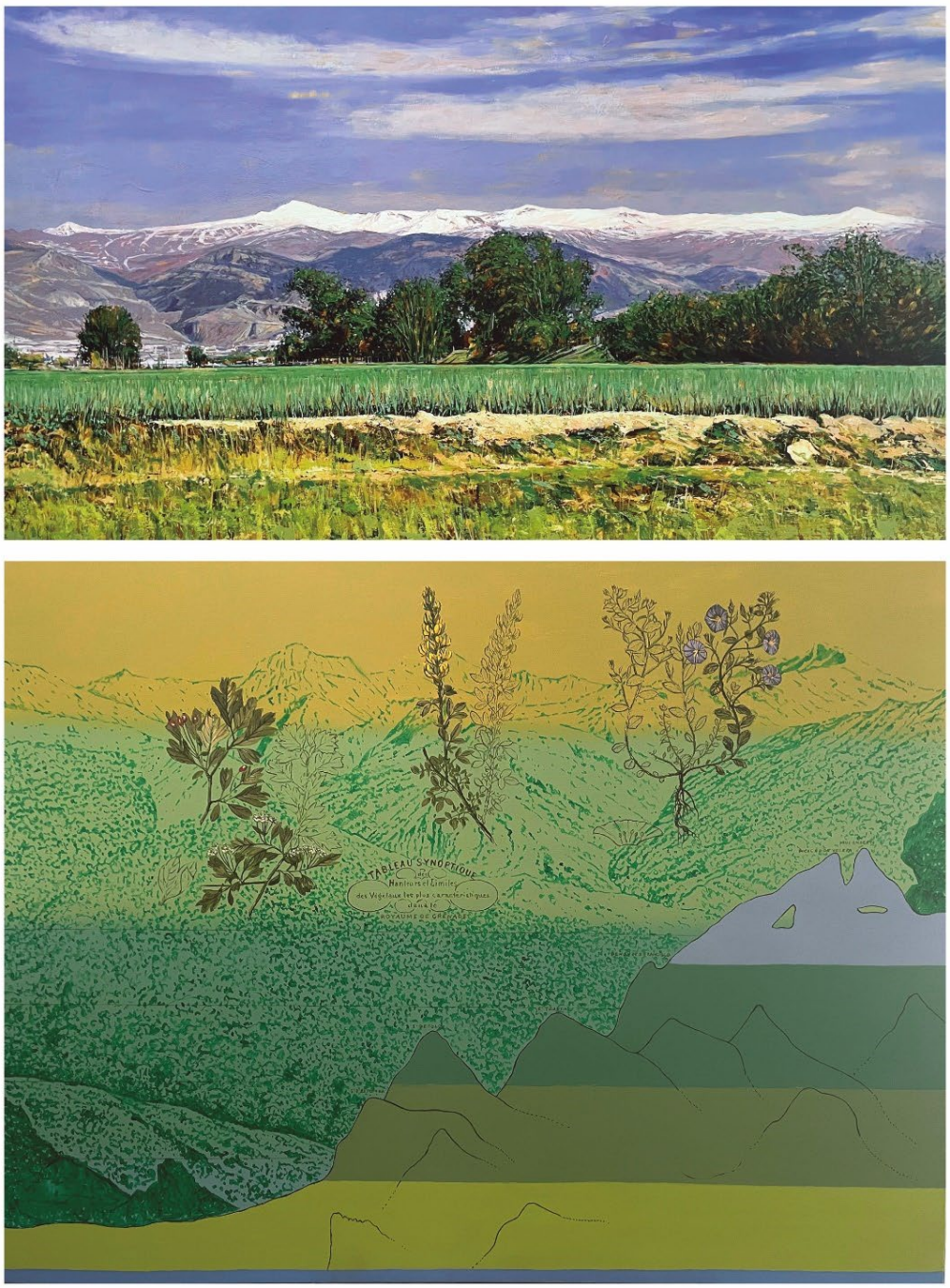


COSMOS IV

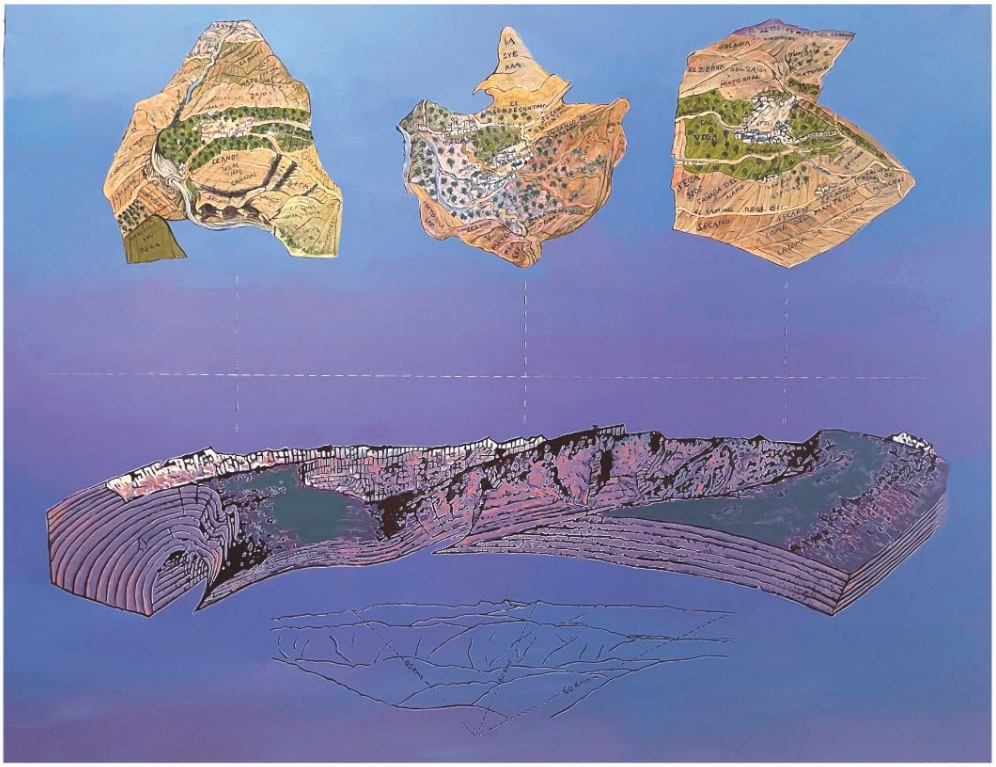




CIELO Y SUELO GRANADINO


TABLEAU SYNOPTIQUE
des Hauteurs et Limites
des Végétaux les plus caractéristiques

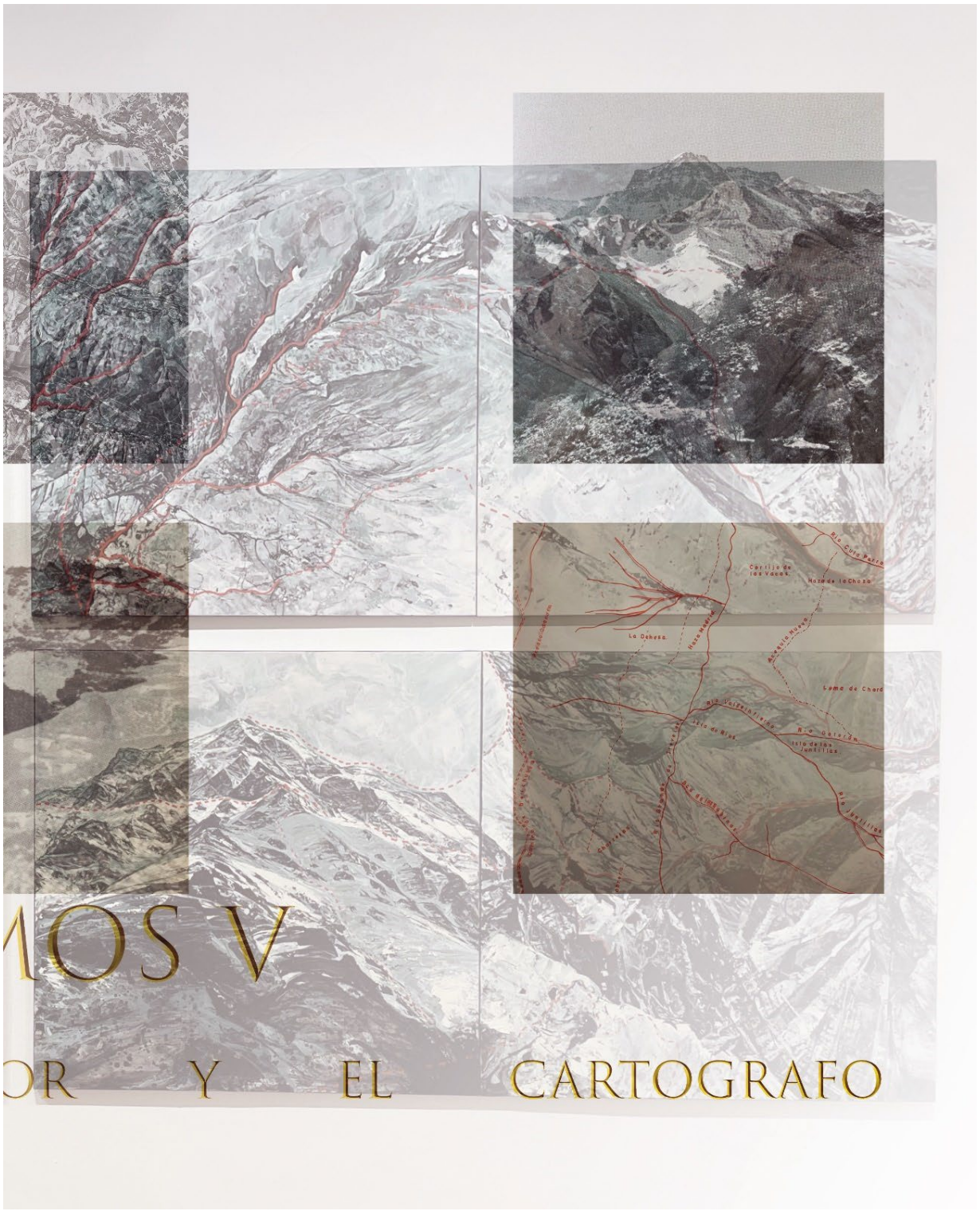
COSMOS IV

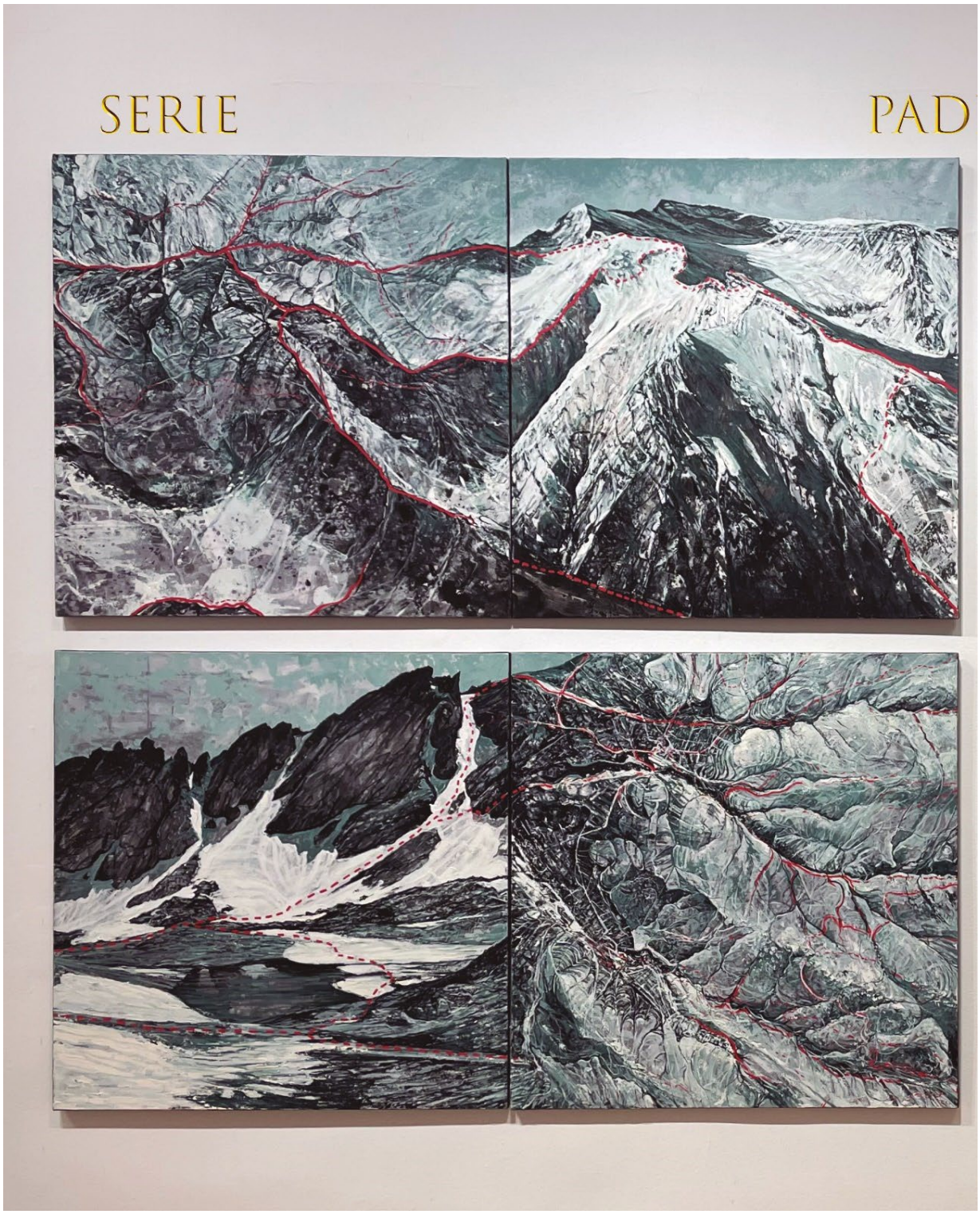




CIELO Y SUELO GRANADINO


LA MIRADA DEL


Río Cuña Pedro
Cerrillo de las Vacas
Haza de la Choza
La Dehesa
Haza Mayor
Arroyo Nuevo
Leme de Chard
Río Valdeinfierno
Río Gairón
Isla de los Juntillos
Río Juntillos
MOS V
OR Y EL CARTOGRAFO


SERIE
PAD

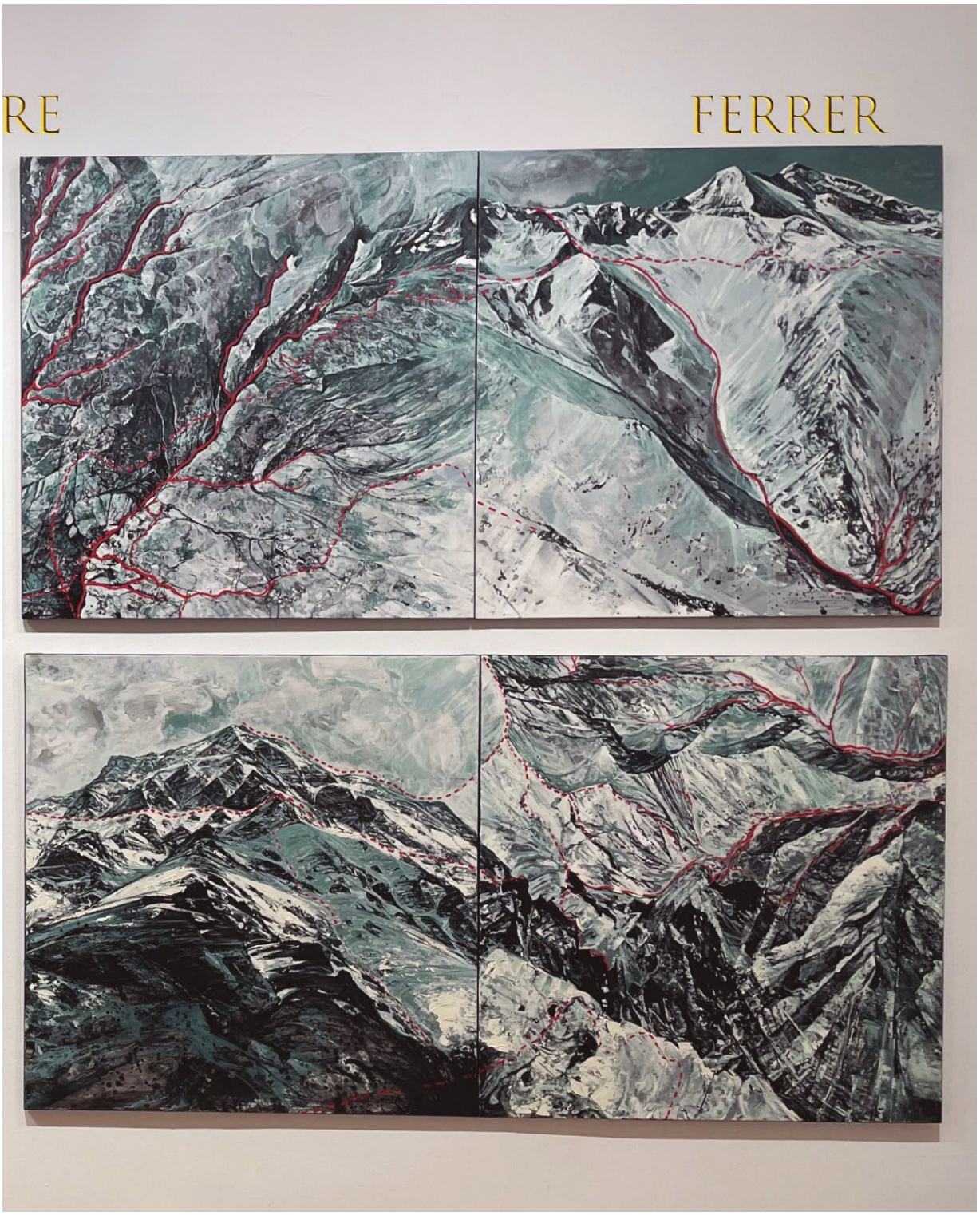

RE
FERRER



FIG. 108 - 111

COSMOS V

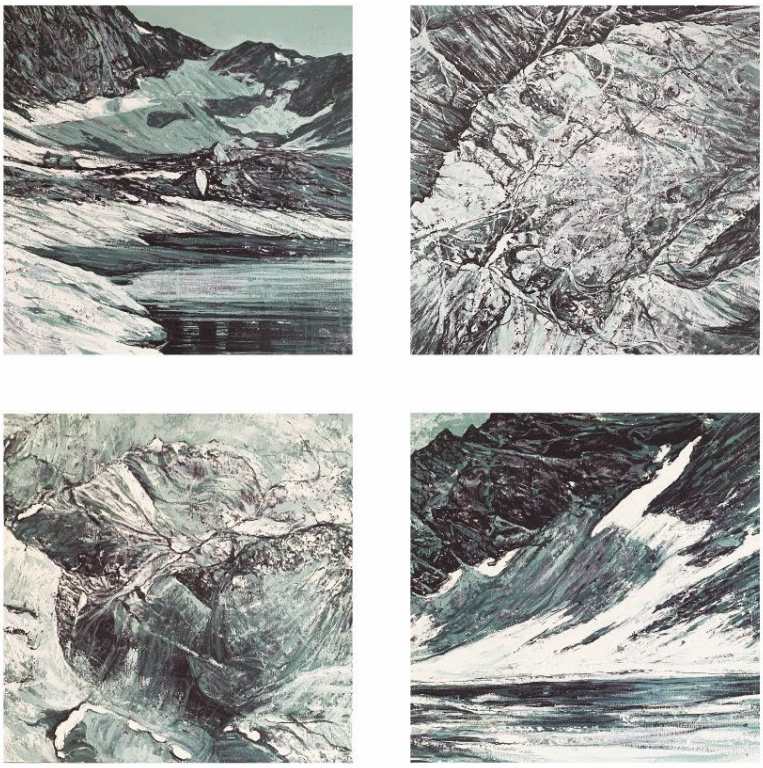


FIG. 112 - 115

LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTÓGRAFO



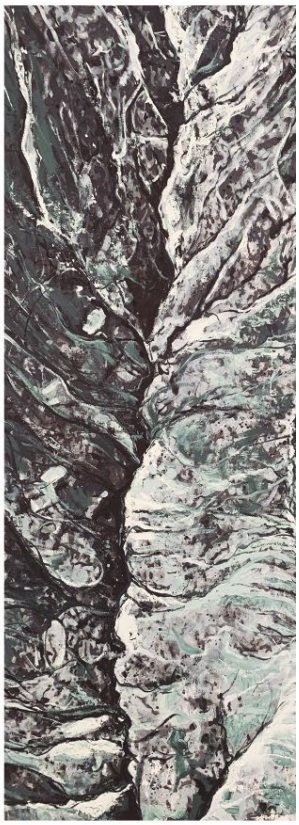
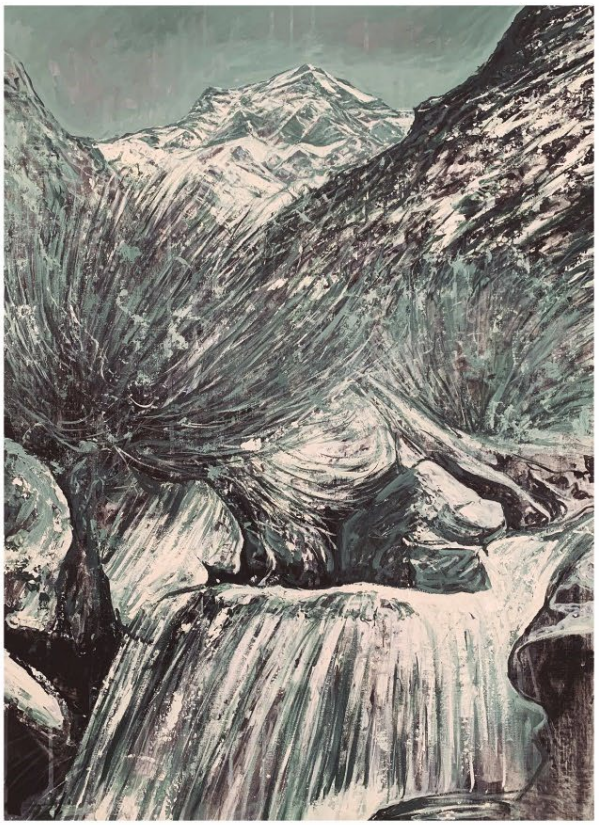


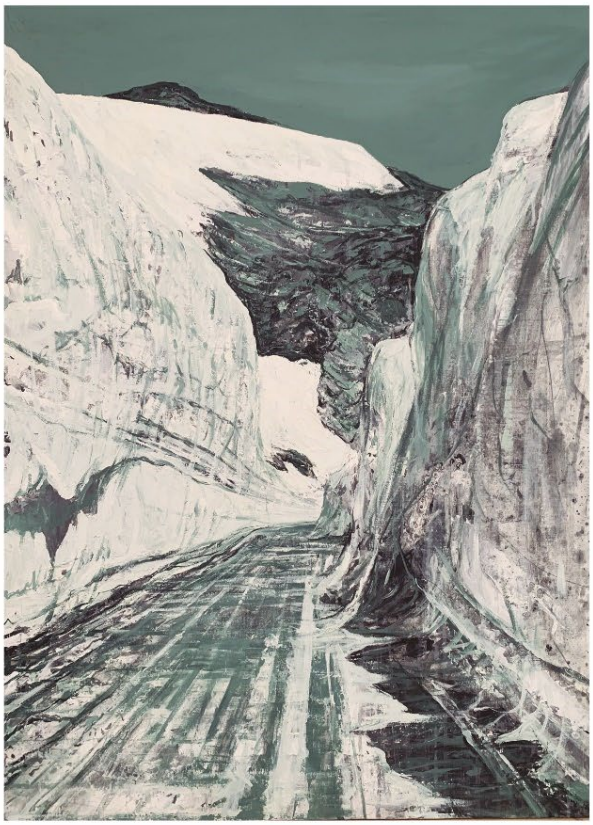
FIG. 116 - 118

COSMOS V





LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTÓGRAFO



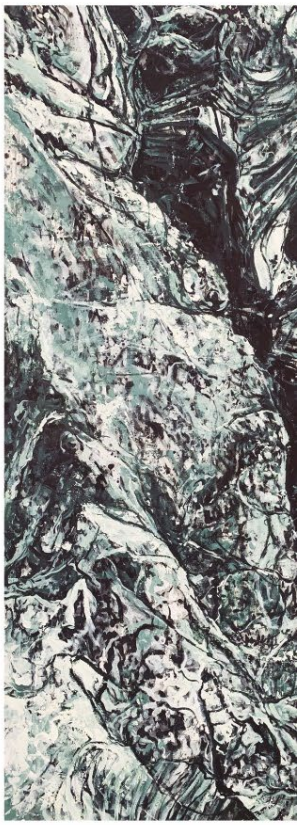


FIG. 119 - 121

COSMOS V





LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTÓGRAFO

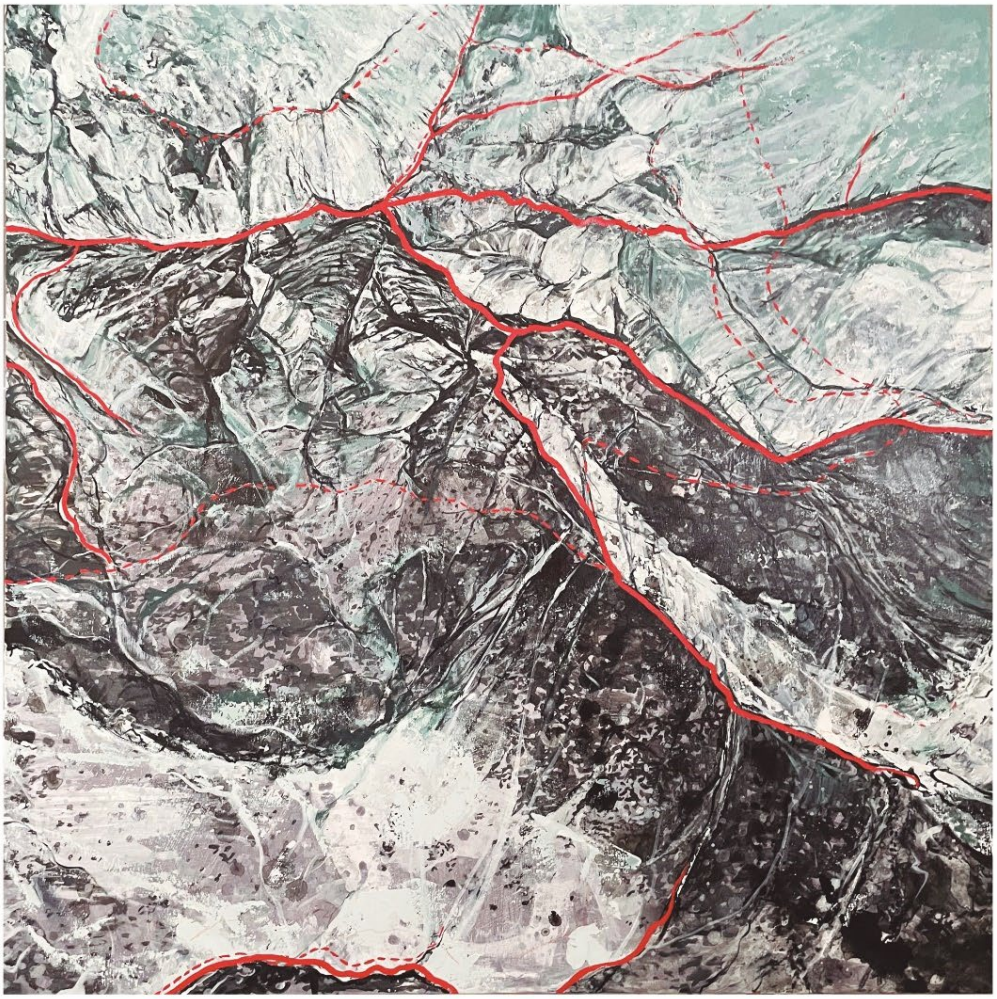


FIG. 122

COSMOS V

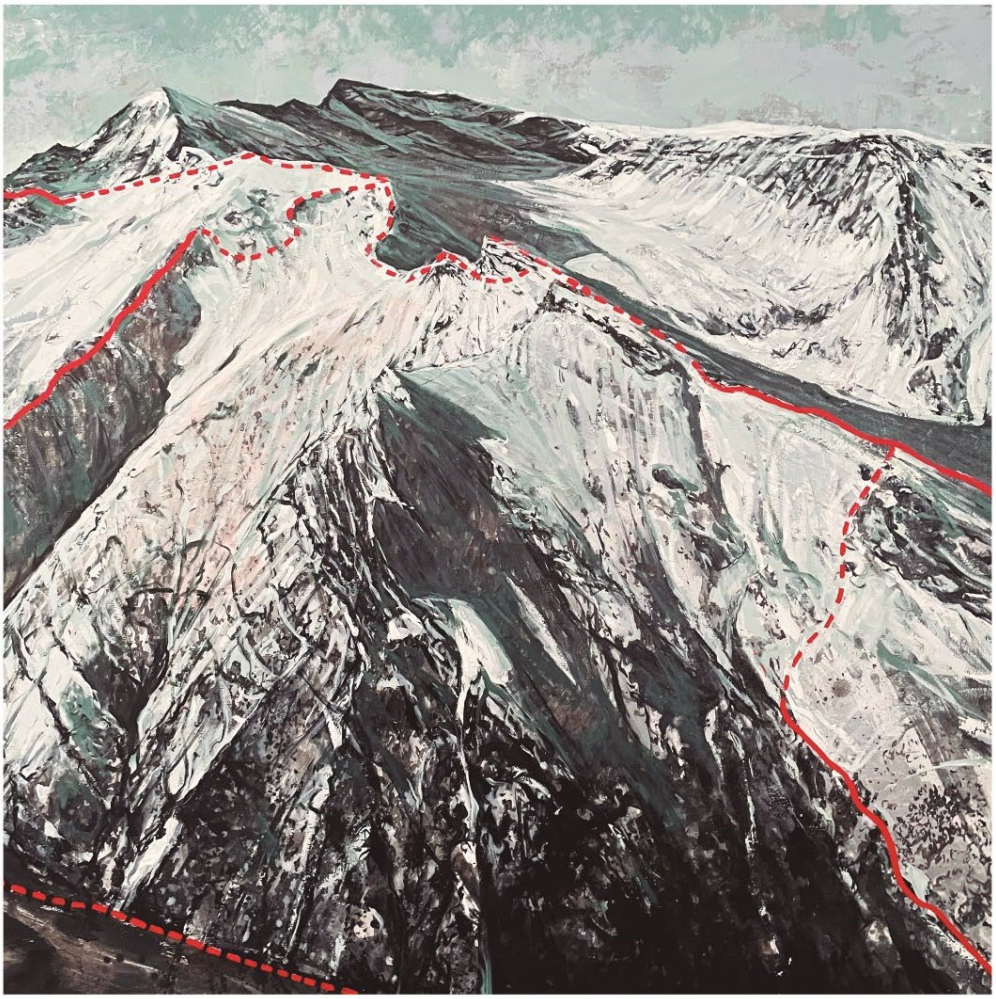


FIG. 123

LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTÓGRAFO

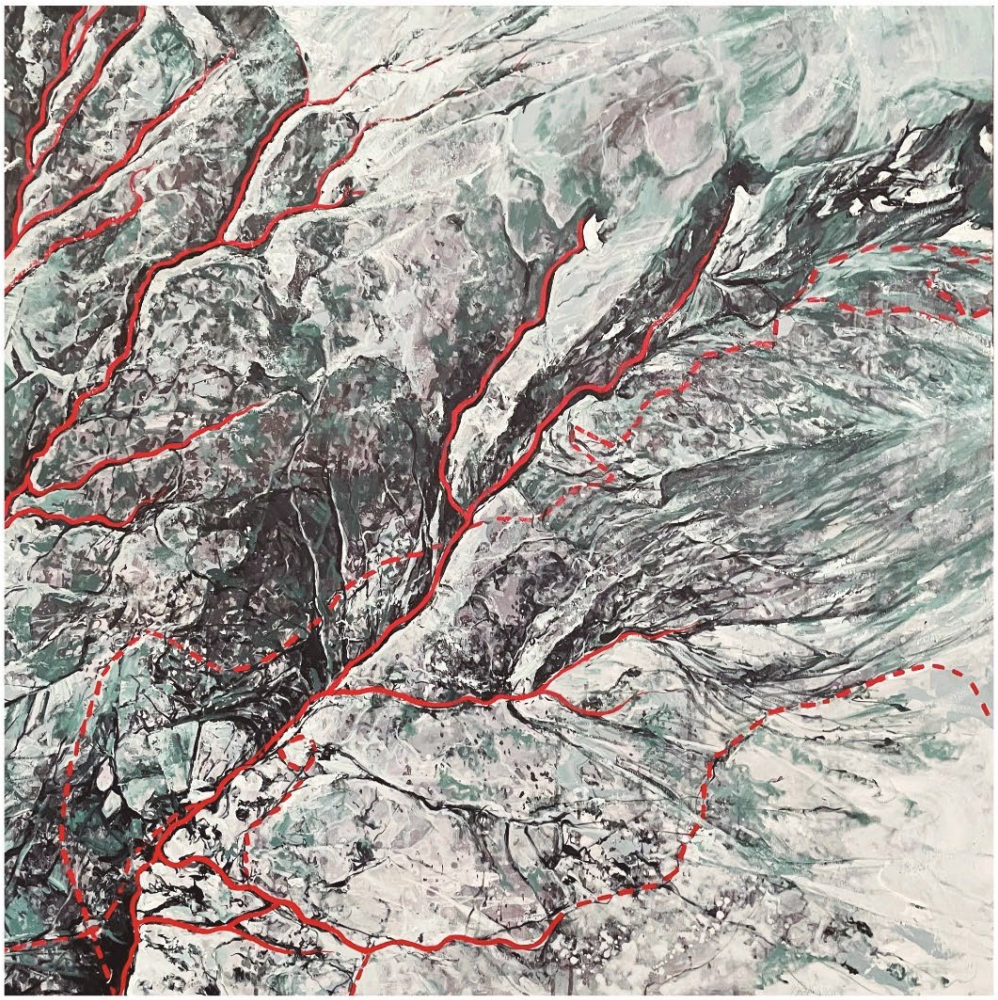


FIG. 124

COSMOS V



FIG. 125

LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTÓGRAFO

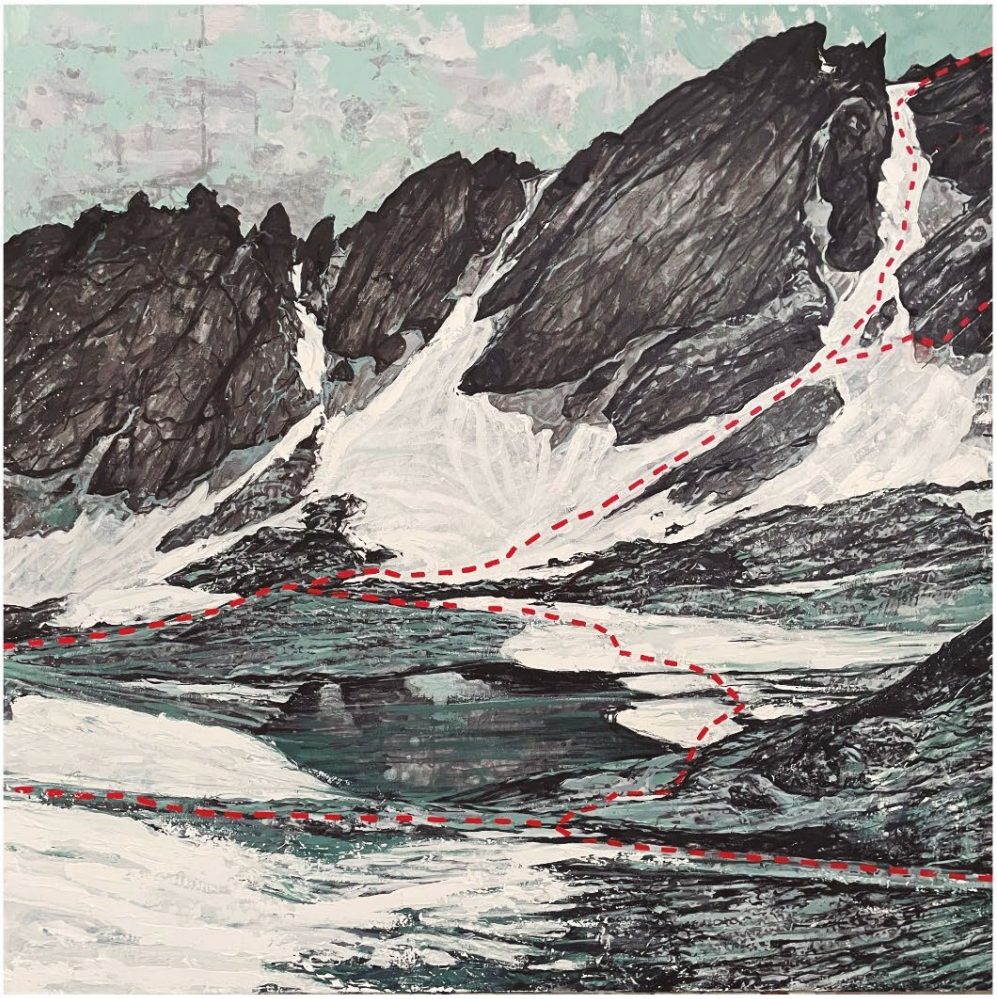


FIG. 126
COSMOS V

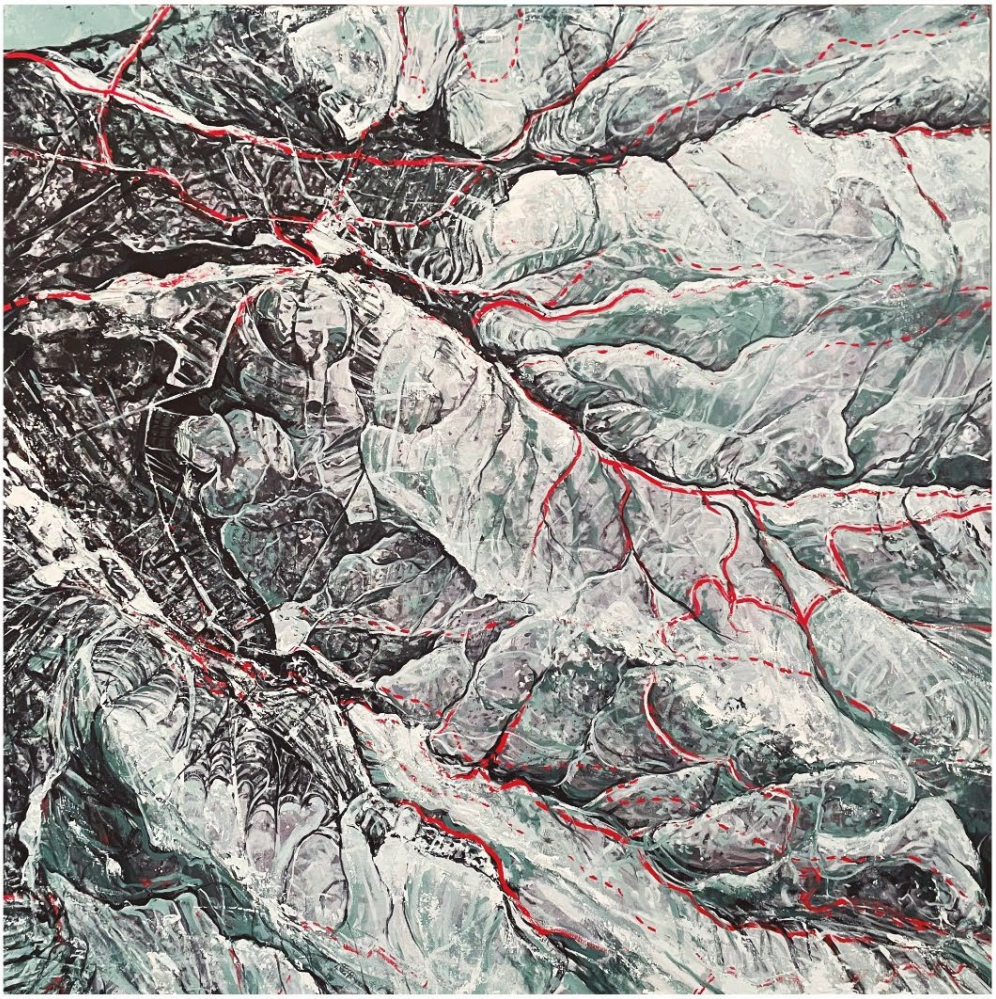


FIG. 127

LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTÓGRAFO

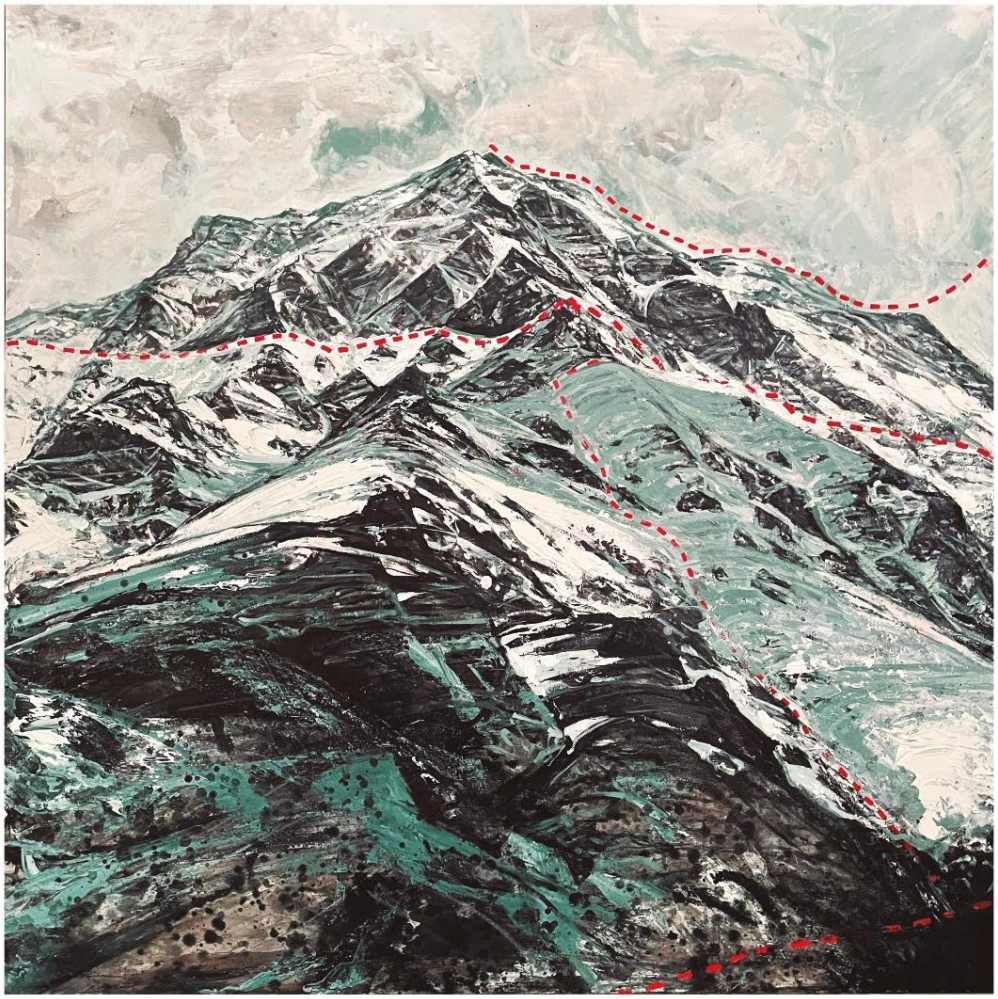


FIG. 128

COSMOS V

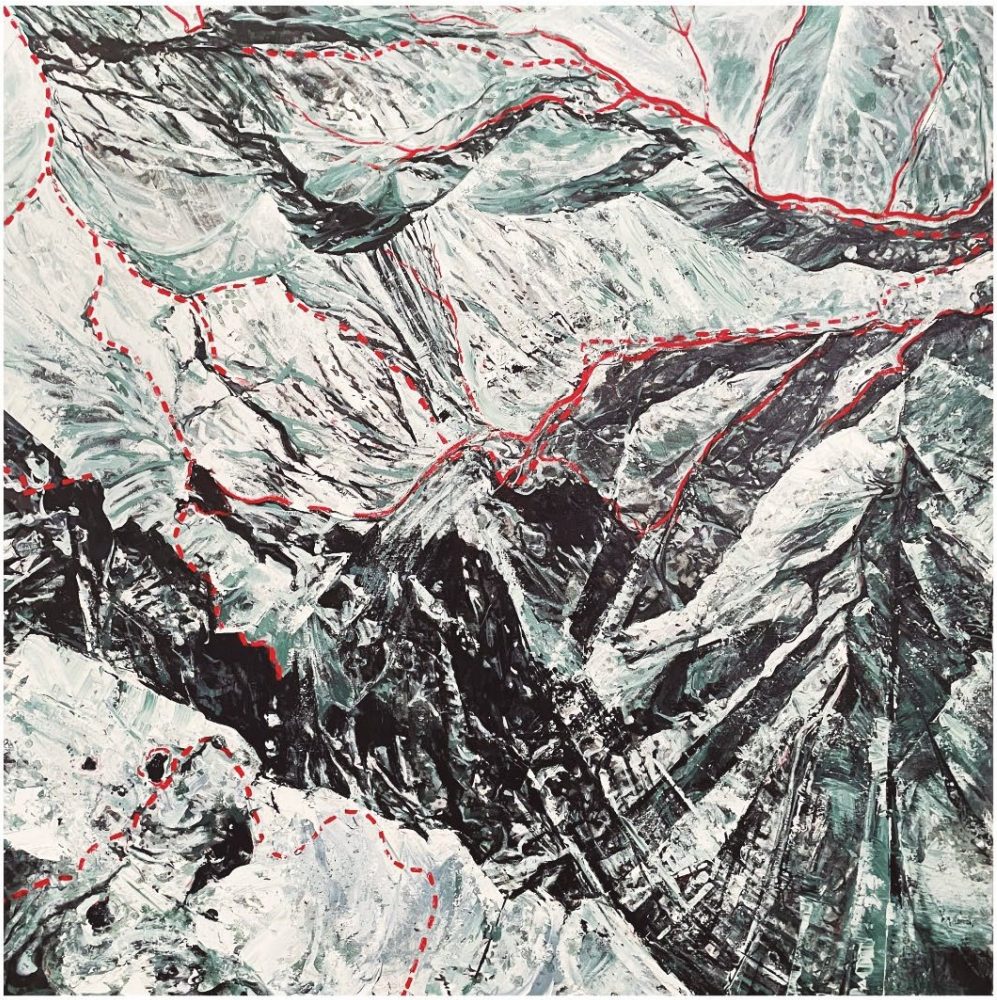


FIG. 129

LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTÓGRAFO

COSMOS I SIERRA NEVADA AU PLEIN AIR

FIG. 1 - 6
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 7
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

FIG. 8 - 13
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 14
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

FIG. 15 - 20
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 21
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

FIG. 22 - 27
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 28
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

FIG. 29 - 34
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 35
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

FIG. 36 - 41
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 42
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

FIG. 43 - 48
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 49
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

FIG. 50 - 55
Sin título, 6 obras en óleo sobre lienzo 33 X 46 cm.

FIG. 56
Sin título, óleo sobre lienzo 100 X 73 cm.

COSMOS II SIERRA NEVADA & LOCUS HORRIDUS

FIG. 57 - 59
Serie subida al Veleta, 3 obras en acrílico sobre papel 42 X 29,7 cm.

FIG. 60
Subida al Veleta, serigrafía a 9 tintas sobre papel 42 X 29,7 cm.

FIG. 61 - 70
Serie integral, 10 obras en técnica mixta sobre tabla, 60 X 40 cm.

FIG. 71
Cerro de los Machos, óleo sobre lienzo 96 X 120 cm.

FIG. 72
Laguna del Río Seco, óleo sobre lienzo 96 X 120 cm.

FIG. 73
Laguna del Río Seco II, óleo sobre lienzo 96 X 120 cm.

FIG. 74
Crestones del Río Seco, óleo sobre lienzo 96 X 120 cm.

FIG. 75
Laguna Larga, óleo sobre lienzo 130 X 97 cm.

FIG. 76
Fragmento de nieve y Mulhacén, óleo sobre lienzo 130 X 97 cm.

FIG. 77
Laguna de Aguas Verdes, óleo sobre lienzo 130 X 97 cm.

FIG. 78
Laguna de la Caldera, óleo sobre lienzo 130 X 97 cm.

FIG. 79
Cima del Trevenque, óleo sobre lienzo 97 X 146 cm.

FIG. 80
Vista desde Río Seco, óleo sobre lienzo 97 X 146 cm.

FIG. 81
Camino hacia el Mulhacén, óleo sobre lienzo 97 X 146 cm.

FIG. 82
Roca, óleo sobre lienzo 97 X 146 cm.

FIG. 83
Subida al Veleta, óleo sobre lienzo 97 X 146 cm.

FIG. 84
Roca y Mulhacén al fondo, óleo sobre lienzo 97 X 146 cm.

FIG. 85
Las posiciones del Veleta, óleo sobre lienzo 130 X 162 cm.

FIG. 86
Veleta, óleo sobre lienzo 130 X 97 cm.

FIG. 87
Mulhacén, óleo sobre lienzo 130 X 97 cm.

FIG. 88
Cima del Veleta, óleo sobre lienzo 130 X 162 cm.

FIG. 89
Vereda de la Estrella, óleo sobre lienzo 130 X 97 cm.

FIG. 90
Alcazaba, óleo sobre lienzo 114 X 162 cm.

FIG. 91
Cima del Mulhacén, óleo sobre lienzo 130 X 195 cm.

COSMOS III LA MIRADA ROMANTICA Y LA DEL PINTOR

FIG. 92 - 93
Díptico I, óleo sobre lienzo 150 X 150 cm.

FIG. 94 - 95
Díptico II, óleo sobre lienzo 150 X 150 cm.

FIG. 96 - 97
Díptico III, óleo sobre lienzo 150 X 150 cm.

FIG. 98 - 99
Díptico IV, óleo sobre lienzo 150 X 150 cm.

COSMOS IV CIELO Y SUELO GRANADINO

FIG. 100 - 101
Díptico I, óleo sobre lienzo 200 X 150 cm.

FIG. 102 - 103
Díptico II, óleo sobre lienzo 200 X 150 cm.

FIG. 104 - 105
Díptico III, óleo sobre lienzo 200 X 150 cm.

FIG. 106 - 107
Díptico IV, óleo sobre lienzo 200 x 150 cm.

COSMOS V LA MIRADA DEL PINTOR Y EL CARTOGRAFO

FIG. 108 - 111
Integral, 4 obras en óleo sobre lienzo 50 x 50 cm.

FIG. 112 - 115
Lagunas, 4 obras en óleo sobre lienzo 50 x 50 cm.

FIG. 116 - 118
Tríptico Padre Ferrer I, 3 obras en óleo sobre lienzo 90 x 65 cm.

FIG. 119 - 121
Tríptico Padre Ferrer II, 3 obras en óleo sobre lienzo 90 x 65 cm.

FIG. 122
Veleta I. D (28)-5, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

FIG. 123
Veleta I. D (28)-5, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

FIG. 124
Laguna Río Seco. A (8)-1, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

FIG. 125
Laguna río seco. A (8)-1, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

FIG. 126
Veleta II. B (11)-6, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

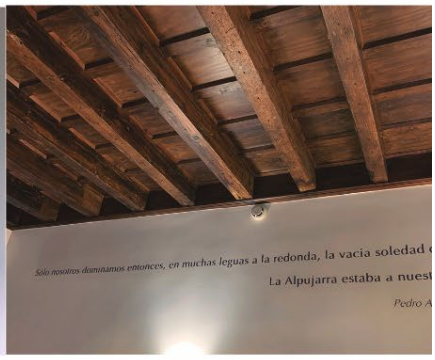
FIG. 127
Veleta II. B (11)-6, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

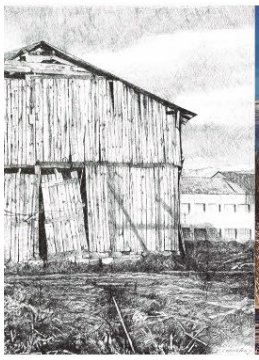
FIG. 128
Alcazaba. D (27)-6, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

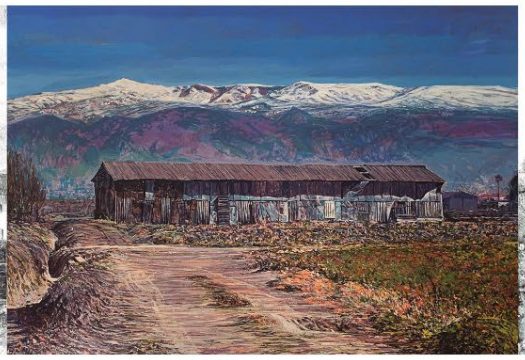
FIG. 129
Alcazaba. D (27)-6, técnica mixta sobre lienzo 100 x 100 cm.

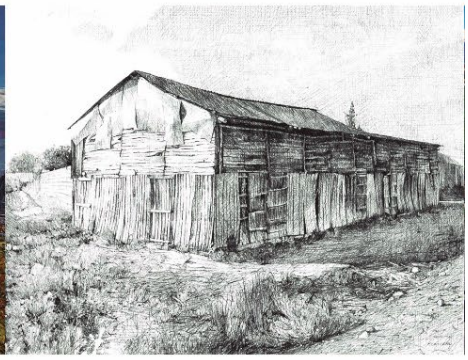


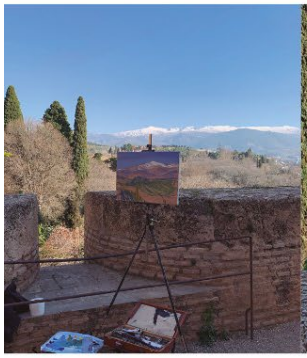



Sólo nosotros dominamos entonces, en muchas leguas a la redonda, la vacia soledad
La Alpujarra estaba a nuest
Pedro A

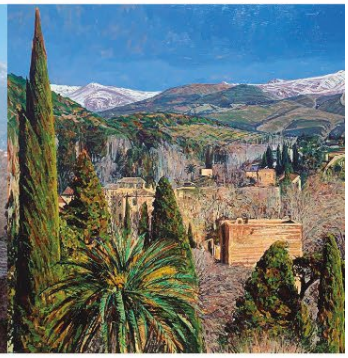




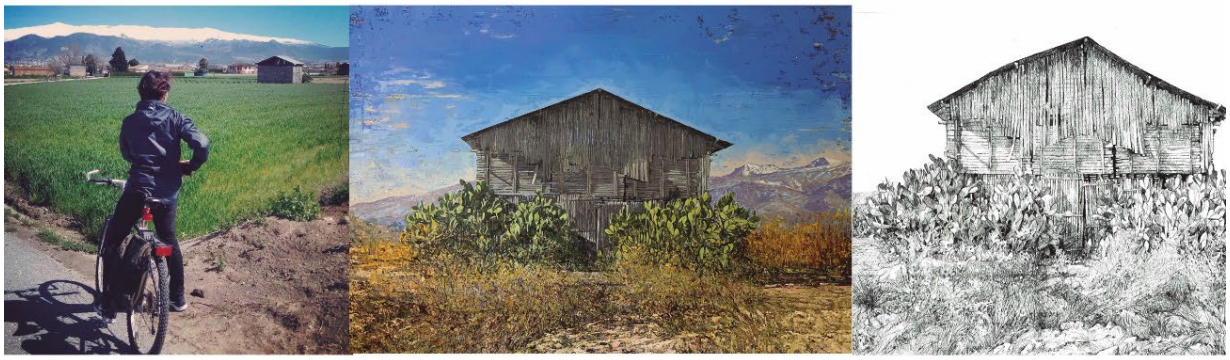














2023

(ANEXO IV)

Espacios expositivos

Exposiciones individuales

«Mirar Sierra Nevada» Galería de Arte Cefe Navarro, Granada.









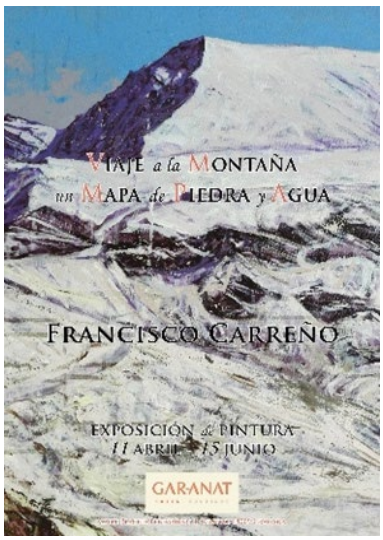
Francisco Carreño: «En mis obras he intentado intercalar la mirada del cartógrafo y la del pintor»

Exposiciones individuales

«Viaje a la montaña, un mapa de piedra y agua*»* Hotel *Gar Anat*, Granada.







Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.



Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.





Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.



Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.





Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.





Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.





Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.





Exposiciones individuales

«Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.





Exposiciones colectivas

Serie Padre Ferrer, Integral «Premios Alonso Cano de la Universidad de Granada a la Creación Artística» Palacio del Almirante, Granada.





Exposiciones colectivas

Serie Padre Ferrer «Encuentros Memorables» Galería Arte21, Almería.





Exposiciones colectivas

Sierra Nevada, agua y duende «XV Concurso de Pintura, Granada agua y duende», Centro Cultural Gran Capitán, Granada.



Exposiciones colectivas

El viaje de Mortiz Willkomm a Sierra Nevada «XVIII Concurso de Pintura, Sierra Nevada el Origen del Agua» Centro Cultural Gran Capitán, Granada.



Exposiciones colectivas

La mirada del Pintor y la del Cartógrafo «II Premio Granada de Fondo a la Creación Artística» Palacio de los Condes de Gabia, Granada.

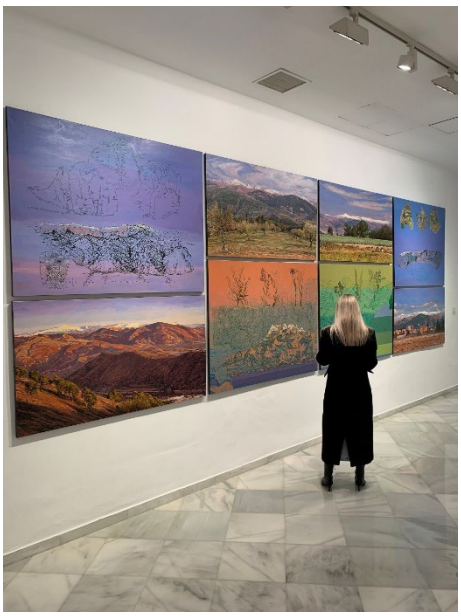




Exposiciones colectivas

Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor «III Premio Granada de Fondo a la Creación Artística» Palacio de los Condes de Gabia, Granada.





Exposiciones colectivas

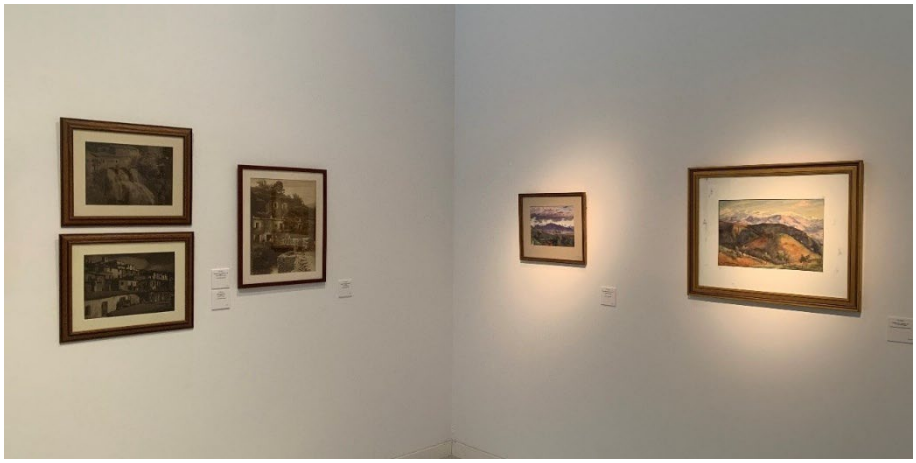
Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor «Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea» Centro Cultural Caja Granada Memoria de Andalucía, Granada.





Exposiciones colectivas

Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor «Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea» Centro Cultural Caja Granada Memoria de Andalucía, Granada.





Exposiciones colectivas

Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor «Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea» Centro Cultural Caja Granada Memoria de Andalucía, Granada.





Exposiciones colectivas

Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor «Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea» Centro Cultural Caja Granada Memoria de Andalucía, Granada.







Exposiciones colectivas

Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor «Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea» Museo de Almería, Almería.







Exposiciones colectivas

Cielo y suelo granadino: la mirada científica y la del pintor «Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea» Museo de Almería, Almería.







Conclusiones

La presente investigación ha permitido consolidar un marco teórico y práctico integral que articula la representación del paisaje de Sierra Nevada como una experiencia artística interdisciplinaria, profundamente enraizada en la tradición pictórica y enriquecida con perspectivas contemporáneas. Desde una aproximación que combina el análisis histórico, la observación directa, la práctica artística *au plein air* y el trabajo reflexivo en estudio, se ha logrado una relectura de este entorno natural como un espacio cargado de significados culturales, simbólicos, ecológicos y estéticos.

Sierra Nevada ha sido abordada no solo como un motivo artístico, sino como un laboratorio visual y conceptual donde convergen influencias de grandes maestros del pasado, como Joaquín Sorolla, con nuevas metodologías que integran la práctica pictórica, la ciencia y la sensibilidad contemporánea. Esta investigación destaca la capacidad de las artes visuales para trascender la representación figurativa, planteando una visión renovada que explora las dimensiones temporales, estacionales y simbólicas del paisaje, permitiendo así una comprensión más profunda y matizada de este entorno montañoso.

El proceso metodológico desarrollado, estructurado en fases que combinan la inmediatez del trabajo *au plein air* con la reflexión pausada en el estudio, ha posibilitado la creación de un corpus de obras que integran diversidad técnica, estilística y conceptual. Este enfoque ha sido complementado con el desarrollo de cartografías pictóricas, las cuales han permitido establecer un diálogo entre arte y ciencia, unificando elementos de geografía, botánica y geología con la interpretación artística. Las fichas técnicas, tanto de carácter sintético como exhaustivo, han sido herramientas fundamentales para documentar y analizar el proceso creativo, proporcionando una base sólida para reflexionar sobre las interrelaciones entre técnica, percepción y representación.

Además, esta tesis ha reivindicado la dimensión cultural e histórica de Sierra Nevada, estableciendo conexiones entre su representación artística en la tradición romántica y post-romántica y su reinterpretación desde un enfoque contemporáneo. Los paisajes de la ciudad, la Vega y la alta montaña han sido explorados como unidades complementarias que conforman una totalidad diversa, reflejando las múltiples capas de significado que este territorio encierra. Desde la monumentalidad sublime de las cumbres hasta la sutileza de los entornos rurales y urbanos, esta investigación ha capturado la riqueza y complejidad de un paisaje que, históricamente, ha sido un referente artístico y cultural.

La integración de referentes históricos, como los paisajistas románticos y naturalistas del siglo XIX, junto con la incorporación de elementos contemporáneos como la fotografía y las técnicas mixtas, ha permitido articular un enfoque multidimensional que trasciende los límites tradicionales de la pintura de paisaje. Este diálogo entre pasado y presente, entre tradición e innovación, ha sido central para construir una representación del paisaje que no solo documenta, sino que también interpreta y resignifica su valor cultural, histórico y ecológico.

En el marco expositivo, la presentación de este corpus en espacios culturales ha sido un eje crucial para la interacción con públicos diversos. Las exposiciones individuales y colectivas han servido como plataformas para difundir las aportaciones de la tesis y generar un diálogo crítico que ha enriquecido el proceso investigativo. La publicación del catálogo «Sierra Nevada, Mapa de un Paisaje», ha sido otro hito significativo, consolidando la dimensión multidisciplinaria de este trabajo y reforzando la idea de que la creación artística puede ser una herramienta poderosa para sensibilizar y valorar el entorno natural.

Finalmente, esta investigación reivindica el arte como un medio esencial para explorar, comprender y reinterpretar los paisajes que nos rodean, consolidando a Sierra Nevada como un motivo central en la tradición de la pintura de paisaje y como un símbolo de reflexión contemporánea sobre nuestra relación con la naturaleza. A través de un enfoque que une historia, técnica, ciencia y emoción, este trabajo establece un puente entre el legado del pasado y las sensibilidades del presente, contribuyendo significativamente al campo de la creación artística y a los estudios culturales del paisaje. En este sentido, Sierra Nevada emerge no solo como un objeto de estudio, sino como un catalizador de experiencias estéticas, intelectuales y emocionales que trascienden su representación física para convertirse en un símbolo de la interacción entre arte, naturaleza y humanidad.

Bibliografía y otras fuentes

Libros y artículos

Alba-Sánchez, A., González-Hernández, A., y López-Sáez, J. A. (2019). Historia biogeográfica de la flora de Sierra Nevada. En J. Peñas y J. Lorite (Eds.), *Biología de la conservación de plantas en Sierra Nevada: Principios y retos para su preservación* (pp. 67–80). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Altozano Foradada, J. (1998). *Isidoro Marín, pintor* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada, Granada.

Antequera, M. (1989). *Un nuevo corpus con Eugenio Gómez Mir* [Catálogo de exposición]. Granada: Galería de exposiciones de la Caja Provincial.

Argote, S. de. (1806). *Nuevos paseos históricos, artísticos, económico-políticos, por Granada y sus contornos*. Granada: Imprenta de D. Francisco Gómez Espinosa de los Monteros.

Arias Anglés, E. (1986). *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez.

Arias Anglés, E. (1998). Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española. *Archivo Español de Arte, 71*(281), 1–28. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). https://doi.org/10.3989/aearte.1998.v71.i281.677

Arias Anglés, E. (1999). Morera en el contexto del paisajismo decimonónico español. En *Jaime Morera y Galicia (1854–1927): Museo Municipal de Madrid, octubre–noviembre de 1999* (pp. 15–41). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Arnaldo, J. (1993). El desarrollo del paisaje romántico en España. En *Los paisajes del Prado* (pp. 303–327). Madrid: Nerea.

Aróstegui Mejías, A., y López Ruiz, A. (1974). *60 años de arte granadino (1900–1962)*. Granada: Aula de Cultura del Movimiento, Lit. Anel.

Ashton, D. (1993). Paisajes fantasmas del arte del siglo XX. En *Los paisajes del Prado* (pp. 366–382). Madrid: Nerea.

Aspizua, R., Barea-Azcón, J. M., Bonet, F. J., Pérez-Luque, A. J., y Zamora, R. J. (Coords.). (2012). *Observatorio de Cambio Global Sierra Nevada: Metodologías de seguimiento*. Sevilla: Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

Bagunyà, L. (1994). La libertad de trazo: Horta de Sant Joan. En *Picasso. Paisajes 1890–1912: Catálogo de exposición* (pp. 149–161). Barcelona: Museo de Picasso.

Barón, J. (2002). El paisaje en España en el siglo XX. En *Carlos de Haes (1826–1898): Catálogo de exposición* (pp. 13–65). Santander: Fundación Marcelino Botín.

Barón, J. (2007). Pintura y escultura españolas del siglo XIX en las colecciones del Prado. En J. L. Díez y J. Barón (Eds.), *El siglo XIX en el Prado* (pp. 20–101). Madrid: Museo del Prado.

Barón, J. (2013). The artistic personality of Martín Rico. En J. Barón (Ed.), *Impressions of Europe: Nineteenth-Century Vistas by Martín Rico: Catálogo de exposición* (Marzo 10 – Julio 7, 2013). Dallas: Museo Nacional del Prado y The Meadows Museum.

Barón, J. (2017a). *Fortuny (1838–1874)* [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado. Exposición realizada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, del 21 de noviembre de 2017 al 18 de marzo de 2018.

Barón, J. (2017b). En *Donación Óscar Alzaga*. *Museo Nacional del Prado* (pp. 48–53). Madrid: Museo Nacional del Prado. Recuperado de https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje/6422310a-7896-476f-942f-806f48b3f31a

Barón, J. (2019). Aureliano de Beruete y Moret. *Grindelwald*. En *Donación Hans Rudolf Gerstenmaier al Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado. Recuperado de https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/grindelwald/64723635-9085-444c-aed9-c05259fc72e2

Barón, J. (2020). Los caminos del arte. En *Beruete / Regoyos y el paisaje: En las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral* [Catálogo de exposición] (pp. 15–177). Bilbao: Museo de Bellas Artes.

Berque, A. (2006). Cosmofanía y paisaje moderno. En J. Maderuelo (Ed.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 187–207). Madrid: Abada Editores.

Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Beruete, A. d., Bonnat, L., y Cruz Valdovinos, J. M. (1991). *Velázquez* (2.ª ed.). Madrid: Cepsa.

Blanca, G. (2002). La flora de Sierra Nevada. En VV.AA. (Eds.), *Sierra Nevada: Parque Nacional* (pp. 27–35). Barcelona: Lunwerg.

Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje* (M. Condor, Ed. y Trad.). Madrid: Ediciones Siruela.

Boissier, E. P. (1839–1845). *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837* (2 vols.). Paris: Gide et Cie.

Bosque Maurel, J. (1993). Un científico germano en Andalucía. En M. Willkomm, *Las sierras de Granada (1882)* (pp. 11–45). Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Bosque Maurel, J. (2011). *Granada: Historia y cultura*. Granada: Diputación de Granada.

Botting, D. (1981). *Humboldt y el Cosmos: Vida, obra y viajes de un hombre universal (1769–1859)*. Barcelona: Ediciones El Serbal.

Boye Llorens, P. (2012). Tierra. En T. Llorens (Comis.), B. Pons-Sorolla et al. (Textos), *Sorolla: Jardines de luz, catálogo de exposición* (pp. 81–94). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Madrid: Museo Sorolla.

Bozal, V. (1993). El paisaje en la pintura de Goya. En *Los paisajes del Prado* (pp. 284–302). Madrid: Nerea.

Bozal, V. (2002). *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Bozal, V. (2005). *Francisco Goya: Vida y obra* (Vols. I–II). Madrid: Tf.

Bozal, V. (2011). *Darío de Regoyos*. Madrid: Fundación Mapfre.

Brown, J., y Kagan, R. L. **(1984).** La *Vista de Toledo*. En *Visiones del pensamiento: Estudios sobre El Greco* (pp. XX–XX). Madrid: Alianza Forma.

Brown, J., Bassegoda i Hugas, B., y Banner, L. (2008). *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Bueno Porcel, P. (1993). *Sierra Nevada: Guía montañera* (2.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Bueno Porcel, P. (2003). *Sierra Nevada: Guía de montaña: Baja, media y alta montaña* (ed. actualizada). Granada: Universidad de Granada.

Burke, E. (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.

Caballero Calvo, A. (2015). *Observatorios de paisaje en espacios naturales protegidos: Implementación en el Espacio Natural de Sierra Nevada* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.

Cabello Piñar, J. (2021). Módulo 5.5: Qué nos aporta el ecosistema de Sierra Nevada. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Cabrera García, M. I. (2021). Francisco Pradilla, el fin de una época. En D. Castro Alfín (ed.), *El año «infausto»: España en 1921* (pp. 241-272). Editorial Universidad de Sevilla.

Cachin, F., y Rishel, J. (1995). *Cézanne*. Madrid: Electa España.

Calatrava Escobar, J. (2000). Un retrato de Granada a principios del siglo XIX: Los «Nuevos paseos» de Simón de Argote. *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional de Andalucía, 35,* 95–110.

Calatrava Escobar, J., y Ruiz Morales, M. (2005). *Los planos de Granada, 1500–1909: Cartografía urbana e imagen de la ciudad*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Calvo Serraller, F. (1995a). *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*. Alianza Editorial.

Calvo Serraller, F. (1995b). Oriente y a la voluntad de expresión romántica. En M. Pastor Muñoz (Comis.), I. Henares Cuéllar et al. (Textos), *La imagen romántica del legado andalusí: Catálogo de exposición* (pp. 139–144). Granada: Fundación El Legado Andalusí.

Cano Díaz, E. (2020). El enigma del *Paisaje de Granada*, de Fortuny, copiado por Manet. *Locvs Amoenvs, 18,* 137–152. https://doi.org/10.5565/rev/locus.370

Carandell Pericay, J. (1994). *Sierra Nevada, Montblanc de España y otros escritos* (F. Mayor Zaragoza, Estudio preliminar). Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Carnicero Ruiz, F. (2005). *Paisajes de Granada de Francis Wallis-Markland* [Catálogo de exposición]. Carmen Fundación Rodríguez-Acosta, del 13 de abril al 15 de mayo de 2005. Granada.

Carreño, F. (2003). *Paisajes de Sierra Nevada, Francisco Carreño: Exposición, Centro Cultural Gran Capitán del 2 al 30 de octubre de 2003*. Granada: Ayuntamiento de Granada; Parque Nacional de Sierra Nevada.

Carreño, F. (2024). *Sierra Nevada: Mapa de un paisaje, Francisco Carreño: Exposición, Centro Cultural Gran Capitán del 2 de febrero al 3 de marzo de 2024*. Granada: Ayuntamiento de Granada; Parque Nacional de Sierra Nevada.

Castillo Amaro, A. d., y Castillo Rodríguez, A. (1983). *Sierra Nevada inédita*. Granada: Anel.

Castillo Martín, A. (2009). *Lagunas de Sierra Nevada*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Castillo Martín, A. (2013). *Lagunas de Sierra Nevada*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Castillo Martín, A. (2021). Módulo 3.2: El agua: El gran tesoro de Sierra Nevada. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Cézanne, P., y Rewald, J. (1991). *Correspondencia / Paul Cézanne* (J. Rewald, Ed.). Madrid: Visor.

Chías Navarro, P. (2013). La cartografía histórica en el estudio de la construcción del territorio y del paisaje: Mapas y dibujos de los pleitos civiles en la Baja Edad Media y en el Renacimiento. *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 21*(21), 50-58. https://doi.org/10.4995/ega.2013.1687

Chías Navarro, P. (2018). La representación de la ciudad, del territorio y del paisaje en la Revista EGA: Mapas, planos y dibujos. *Expresión Gráfica Arquitectónica, 25*(34), 106–118. https://doi.org/10.4995/ega.2018.10850

Chías Navarro, P., y Abad Balboa, T. (2012). El arte de describir el territorio: Mapas y planos históricos en torno al puente de Alcántara (Cáceres, España). *Informes de la Construcción, 64*(EXTRA), 121-134. https://doi.org/10.3989/ic.11.071

Chías Navarro, P., y Abad Balboa, T. (2019). Maps and drawings of the Royal Sites around the Guadarrama Mountain Range. *EGE - Revista de Expresión Gráfica en la Edificación, 11*, 44–63. https://doi.org/10.4995/ege.2019.12869

Chías Navarro, P., y Abad Balboa, T. (2020). Las salinas en la cartografía: Construcción del territorio y del paisaje. *Cuaderno de Investigación Urbanística, 129*, 24-37. https://doi.org/10.20868/ciur.2020.129.4401

Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Clemente y Rubio, S. de R. (2002). *Viaje a Andalucía: «Historia natural del reino de Granada» (1804–1809)* (A. Gil Albarracín, Ed.). Almería: Griselda Bonet Girabet.

Contreras-Guerrero, A., Santos Moreno, M. D., Segura Bueno, J. M., Sánchez Gómez, C., Díaz Quirós, G., y Tito Rojo, J. (2024). *Alhambra-Albaicín: 40 y 30 aniversario de la declaración como Patrimonio de la Humanidad*. Hospital de San Juan de Dios, Granada: noviembre de 2024-febrero de 2025. Patronato de la Alhambra y Generalife.

Cornejo Nieto, C. (2014). «Geografías de recepción» de los imaginarios geográficos alpinos: Representaciones y narrativas de Sierra Nevada (s. XIX). *Cuadernos Geográficos, 53*(1), 5–35. https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v53i1.5017

Cornejo Nieto, C. (2015). *Los imaginarios geográficos de Sierra Nevada (siglos XVI–XIX): Modelos de representación y prácticas espaciales en la circulación global del conocimiento de la montaña* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Cozens, A. (1785). Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje. En F. Calvo, F. Checa Cremades, M. Freixa, Á. González-García, y P. Vélez (Eds.), *Fuentes y documentos para la historia del arte: Ilustración y Romanticismo* (pp. XX–XX). Barcelona: Gustavo Gili. (1982).

Daguerre de Hureaux, A. (2000). Viaje a Marruecos, acuarelas. En *Delacroix: Viaje a Marruecos, acuarelas* (pp. 4–7). París: Bibliothèque de l'Image.

Daix, P. (1994). Segunda visita a Horta d'Ebre. En *Picasso: Paisajes 1890–1912, catálogo de exposición* (pp. 37–52). Barcelona: Museo de Picasso.

De Prangey, G. (1982). *Granada y la Alhambra: Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada*. Barcelona: Editorial Escudo de Oro.

Delgado Calvo-Flores, R. (2007). Gabriel Morcillo Raya: Hombre, pintor y maestro. En *Pintura granadina: Gabriel Morcillo y sus discípulos [Catálogo de exposición]* (pp. 25–43). Granada: Centro Cultural Gran Capitán, Ayuntamiento de Granada.

Díaz Pena, R. (2006). La narratividad fotográfica en la representación pictórica de Joaquín Sorolla. En V. Lorente Sorolla, M. L. Menéndez Robles, y R. Díaz Pena (Eds.), *Sorolla y la otra imagen en la colección de fotografía antigua del Museo Sorolla* (p. 93). Valencia: Museo de Bellas Artes, Centro del Carmen; Madrid: Museo Sorolla. Lunwerg.

Díez, J. L. (1997). *Maestros de la pintura valenciana del siglo XIX en el Museo del Prado: Edificio del Reloj, Puerto de Valencia, 26 de noviembre de 1997 a 25 de enero de 1998* (pp. 95-201).

Díez, J. L. (2002). Los discípulos de Haes y su repercusión pública: Las huellas del maestro. En *Carlos de Haes y su influencia en el paisaje español del siglo XIX* (pp. 129–185). Madrid: Museo del Prado.

Díez, J. L. (2007). Pintura y escultura españolas del siglo XIX en las colecciones del Prado. En J. L. Díez y J. Barón (Eds.), *El siglo XIX en el Prado* (pp. 20–101). Madrid: Museo del Prado.

Díez, J. L., y Barón, J. (2007). *El siglo XIX en el Prado*. Madrid: Museo del Prado.

Díez, J. L., y Barón, J. (2009). El paisaje. En *Joaquín Sorolla: 1863–1923, catálogo de exposición* (pp. 98–109). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Doñate, M., Mendoza, C., y Quílez i Corella, F. M. (2003). *Fortuny, 1838–1874* [Catálogo de exposición celebrada del 17 de octubre 2003 al 18 de enero de 2004]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Dubbini, R. (1999). La montagne comme modèle esthétique entre le XVIIIe et le XIXe siècle. *Revue de géographie alpine, 87*(1), 61–69. https://doi.org/10.3406/rga.1999.2919

Espigares Rooney, B. (2014). Corografías contemporáneas de Granada: La investigación a través del dibujo y sus resultados inesperados. *EGA: Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 19*(23), 70–79. https://doi.org/10.4995/ega.2014.2175

Espigares Rooney, B. (2015). Leer una imagen: La cartografía urbana y su conocimiento: Vista de Granada de Anton van den Wyngaerde. *Revista Letral, (15),* 45–60.

Faxedas Brujats, M. L. (2013). Ramón Martí Alsina, pintor de historia: entre el romanticismo y el realismo. *Goya: Revista de arte, (344)*, 230–245. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo

Fernández Lacomba, J. (2007). El paisaje andaluz de la mirada ilustrada al boom turístico. En J. Lacomba Fernández y C. Delgado (Eds.), *Los paisajes andaluces: Hitos y miradas en los siglos XIX y XX* [Exposición celebrada del 8 de marzo al 14 de abril de 2007] (pp. 17–148). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

Fernández Lacomba, J. (2019). *Pintura de paisaje y plein-air en Andalucía. 1800–1936*. Editorial Universidad de Sevilla. Recuperado de https://editorial.us.es/es/detalle libro/720117/pintura-de-paisaje-y-plein-air-en-andalucia-1800-1936.

Fernández Martínez, F., y Fernández Rubio, F. (1992). *Sierra Nevada*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Fernández Navarrete, F., y Gil Albarracín, A. (1997). *Cielo y suelo granadino: 1732*. F. Fernández Navarrete; transcripción, edición, estudio e índices, A. Gil Albarracín. Barcelona: Griselda Bonet Girabet.

Ferrer, M. (1971). *Sierra Nevada*. Granada: Anel.

Ferrer, M., y Fernández Durán, E. **(2003).** *Sierra Nevada: "Lo que nuestros ojos vieron"*. Granada: CETURSA.

Fontbona, F. (1992). "Montserrat desde la Roca Dreta" de Lluís Rigalt. *Boletín del Museo del Prado, 13*, 71–75. Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2998218

Francés, J. (1948). Obra y espíritu de José María Rodríguez-Acosta. En *José María Rodríguez-Acosta: Catálogo de la exposición* (pp. 23–37). Madrid: Espasa-Calpe.

Galera Andreu, P. (1992). *La imagen romántica de la Alhambra*. Granada: El Viso.

Galera Andreu, P. (2009). *Washington Irving y la Alhambra: 150 aniversario (1859–2009): Exposición temporal, octubre 2009 – febrero 2010* (M. del M. Villafranca Jiménez, Dirección; P. Galera Andreu, A. Garnica Silva, y J. Villoria Prieto, Comisarios). Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.

Gallego Burín, A., y Gallego Roca, F. J. (1982). *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Editorial Don Quijote.

Gallego Morell. A. (1997). *20 artículos sobre Sierra Nevada*. Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Obra Cultural. Granada: Anel.

Gállego, J. (1990). Catálogo. En A. Domínguez Ortiz, A. E. Pérez Sánchez y J. Gállego, *Velázquez: Museo del Prado, 23 enero-31 marzo 1990* (pp. 57–456). Ministerio de Cultura.

Gámiz Gordo, A. (1995). *Granada: escritos con dibujos inéditos del autor*. Patronato de la Alhambra y Generalife.

Gámiz Gordo, A. (2007). Dibujos de Richard Ford en Granada: Nuevos puntos de vista sobre su paisaje urbano (1831–33). En *La Sevilla de Richard Ford 1830–1833* (pp. 15–37). Catálogo Fundación El Monte.

Gámiz Gordo, A. (2008). *Alhambra: Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*. Fundación El Legado Andalusí; Patronato de la Alhambra (Consejería de Cultura, Junta de Andalucía).

Gámiz Gordo, A. (2010). Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas, hacia 1833. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 15, 54–65. https://doi.org/10.4995/ega.2010.992

Gámiz Gordo, A. (2012). Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J. F. Lewis (h. 1832–33). *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 17(20), 76–87. https://doi.org/10.4995/ega.2012.1406

Gámiz Gordo, A. (2014a). Paisajes dibujados: Las rutas de Ford, Granada. En I. Robertson, A. Gámiz Gordo, y F. J. Rodríguez Barberán (Eds.), *Richard Ford: Viajes por España (1830–1833)* (pp. 140–175). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Fundación MAPFRE.

Gámiz Gordo, A. (2014b). Andalucía. En I. Robertson, A. Gámiz Gordo, y F. J. Rodríguez Barberán (Eds.), *Richard Ford: Viajes por España (1830–1833)* (pp. 240–244). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Fundación MAPFRE.

Gámiz Gordo, A., y García Ortega, A. J. (2015). David Roberts en Córdoba: Vistas de paisaje y arquitectura hacia 1833. *Archivo Español de Arte, 88*(352), 367–386. https://doi.org/10.3989/aearte.2015.23

Garrido Moreno, E. (2015). *Arte y ciencia en la pintura de paisaje Alexander von Humboldt* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid. Recuperado de https://repositorio.uam.es/handle/10486/669708

Garrido Pérez, C. (1992). *Velázquez: Técnica y evolución*. Madrid: Museo del Prado.

Gasquet, J., y Manzano, C. (2005). *Cézanne: Lo que vi y lo que me dijo* (C. Manzano, Trad.). Madrid: Gadir.

Gebauer, A. (2000). *Spanien: Reiseland deutscher Maler 1830–1870* [Estudios sobre la historia internacional de la arquitectura y el arte] (Edición en alemán). Berlín: Imhof Petersberg.

Giacomoni, P. (2023). *El laboratorio de la naturaleza: La montaña y la imagen del mundo desde el Renacimiento al Romanticismo* (Á. Ares, Trad.; Pról. E. Martínez de Pisón). Madrid: Punto de Vista Editores.

Gil García, A. (2014). *Senderos e historias por la Vega de Granada: 100 km de pueblo en pueblo*. Granada: Entorno Gráfico.

Gilpin, W., y Maderuelo, J. (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores.

Giménez Cruz, A. (2002). *La España pintoresca de David Roberts: El viaje y los grabados del pintor*. Universidad de Málaga.

Gómez Acosta, J. M. (2009). El Grupo Aulago. En *Paisajes de la Sierra de los Filabres: Catálogo de exposición* (pp. 4–5). Granada: Carmen de la Victoria, Sala Aljibe, Centro de Cultura Contemporánea, Universidad de Granada.

Gómez Ortiz, A. (2002). *Sierra Nevada, montaña mediterránea*. En VV. AA., *Sierra Nevada: Parque Nacional* (pp. 19–25). Barcelona: Lunwerg.

Gómez Ortiz, A., y Plana Castellví, J. A. (2004). El paisaje glaciar de Sierra Nevada a través de los escritos de época (siglos XVIII y XIX). *Investigaciones Geográficas*, (34), 29–45. https://doi.org/10.14198/INGEO2004.34.04

González Bueno, A. (2010). El viaje botánico de Pierre Edmond Boissier por el sur de España (1837). *Acta Botanica Malacitana*, 35, 5–21. https://doi.org/10.24310/abm.v35i0.2872

González Castro, C., y Quesada Dorador, E. (2022a). La plenitud de la fascinación por la Alhambra. En E. Quesada Dorador y C. González Castro (Eds.), *Sobre la Alhambra en el arte moderno* (pp. 17–80). Patronato de la Alhambra y Generalife.

González Castro, C., y Quesada Dorador, E. (2022b). Del Romanticismo al naturalismo. En E. Quesada Dorador y C. González Castro (Eds.), *Sobre la Alhambra en el arte moderno* (pp. 215–235). Patronato de la Alhambra y Generalife.

González López, C., y Martí Ayxelà, M. (1987). *Pintores españoles en Roma: 1850–1900*. Barcelona: Tusquets.

Gozalbes Craviotto, E. (2009). Sierra Nevada en las fuentes clásicas. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 21(II Época), 49–61.

Green, C. (1994). De la figura al paisaje al tableau-objet: Ubicación de los paisajes cubistas de Picasso. En *Picasso. Paisajes 1890–1912* (pp. 21–36). Barcelona: Museu Picasso.

Grönvold, M. (1959). Hugo Birger: Un pintor enamorado de España. (I). *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, (9), 47–63. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra/hugo-birger-un-pintor-enamorado-de-espana-i

Gual, M. (1994). El cubismo. En *Picasso. Paisajes 1890–1912* (pp. 279–285). Barcelona: Museu Picasso.

Gutierrez Márquez, A. M. (2002). Carlos de Haes (1826–1898): Bibliografía y trayectoria artística. En *Carlos de Haes, 1826–1898* (pp. 67–127). Fundación Marcelino Botín.

Henares Civantos, I. L. (2020). Sierra Nevada: Montaña pequeño continente. EnRed@2.0: *Revista digital por y para emplead@s de la Junta de Andalucía*, (9). Recuperado de https://ws168.juntadeandalucia.es/iaap/revista/2021/04/07/sierra-nevada-montana-pequeno-continente/

Henares Civantos, I. L. (2021). Módulo 5.2: Conservación de la biodiversidad y manejo de los recursos naturales. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Hertting, M., Titos Martínez, M., Voigt, K., Zambrana Kuhn, R., & Banusch, S. (1995). *Sierra Nevada: impresiones de dos viajeros alemanes*. Fundación Caja de Granada.

Hervás León, M. (2017). El viaje por España de Alfred Guesdon. 1852–1854. En J. A. Hernández Latas (Coord.), *I Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía: 1839–1939, un siglo de fotografía* (pp. 75–86).

Honour, H. (1984). El Romanticismo. Madrid: Alianza Forma.

Hopkins, C. (2021a). Introducción. En *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez de Villaamil* (C. Hopkins, Dir., Catálogo de exposición) (pp. 15–32). Madrid: RABASF, CEEH, ICB.

Hopkins, C. (2021b). Invención y difusión de lo pintoresco español. En *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez de Villaamil* (C. Hopkins, Dir., Catálogo de exposición) (pp. 105–126). Madrid: RABASF, CEEH, ICB.

Hopkins, C., (2021c). De al-Ándalus a Oriente. En *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil* (C. Hopkins, Dir., Catálogo de exposición) (pp. 201–232). Madrid: RABASF, CEEH, ICB.

Hopkins, C., Sánchez Díez, C., y Matyjaszkiewicz, K. (2021). Catálogo. En *La España romántica: David Roberts y Genaro Pérez de Villaamil* (C. Hopkins, Dir., Catálogo de exposición) (pp. 345–403). Madrid: RABASF, CEEH, ICB.

Illa Martín, M. (2022). *Aurelia Navarro: Semblanza de una artista contra corriente* (1.ª ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Irving, W. (1969). *Cuentos de la Alhambra*. Madrid: Ediciones Arenal.

Isac, A. (2007). *Historia urbana de Granada: Formación y desarrollo de la ciudad burguesa*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

Jiménez Olivencia, Y. (1991). *Los paisajes de Sierra Nevada: Cartografía de los sistemas naturales de una montaña mediterránea*. Granada: Universidad de Granada.

Jiménez Olivencia, Y. (2021). Módulo 4.1: Diversidad del paisaje en Sierra Nevada. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Kagan, R. L. (1986). *Ciudades del Siglo de Oro: Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso.

Kagan, R. L. (2008). *Ciudades del Siglo de Oro: Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso.

Kilmurray, E., y Ormond, R. (2022). Ultimate affinities: Sargent presses south. En *Sargent y Spain* (pp. 13–21). Catálogo de exposición, National Gallery of Art, Washington; Yale University Press, New Haven and London.

Lafuente Ferrari, E. (2013). *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre el pintor*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Lailach, M., y Grosenick, U. (Eds.). (2007). *Land art*. Köln: Taschen.

Lara López, M. ª (2021). Módulo 5.3: Uso público y ecoturismo en el espacio natural de Sierra Nevada. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Líter Mayayo, C., y Sanchís Ballester, F. (2002). *La obra de Tomás López: Imagen cartográfica del siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional.

Litvak, L. (1993). El tiempo de los trenes: El paisaje fin de siglo de Haes a Regoyos. En *Paisajes del Prado* (pp. 329–350). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Llorens, N. (2007). Las escenas de paisaje en el *Viaje a España* de Alexandre de Laborde. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 19, 159–178. https://doi.org/10.15366/anuario2007.19.009

López Albert, S. (1998). Tras la pintura de historia: Muñoz Degrain colorista. *Saitabi: Revista de la Facultat de Geografia i Història*, 48, 357–378.

López Fernández, M. (2012). Jardín. En B. Pons-Sorolla, M. del Mar Villafranca Jiménez, A. Luengo, D. Ruiz López, T. Llorens, P. B. Llorens, y M. López Fernández (Eds.), *Sorolla, jardines de luz* (pp. 45–60). Patronato de la Alhambra y Generalife; Museo Sorolla.

López Fernández, M., y Pons-Sorolla, B. (2019). Formación y consolidación [1880–1903]. En *Cazando impresiones: Sorolla en pequeño formato, catálogo de exposición* (pp. 33–37). Madrid: El Viso.

López Ontiveros, A. (1997). Los estudios de geografía humana de Juan Carandell Pericay (1893–1937). *Ería*, 42, 35–66.

López Ontiveros, A. (2007). Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos. En J. Lacomba Fernández y C. Delgado (Eds.), *Los paisajes andaluces: Hitos y miradas en los siglos XIX y XX* [Exposición celebrada del 8 de marzo al 14 de abril de 2007] (pp. 173–197). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes.

López Ontiveros, A., y Naranjo Martínez, J. (2000). Juan Carandell Pericay (1893–1937) y Sierra Nevada. *Cuadernos Geográficos, 30*, 281–324. Recuperado de https://revistaseug.ugr.es/index.php/cuadgeo/article/view/1964

López, T. (1779). *Diccionario geográfico de Tomás López. Volumen Málaga-Granada* [Manuscrito]. Madrid: Biblioteca Nacional de España.

López-Burgos, M. A. (1997). *La Vega de Granada: Relatos de viajeros ingleses durante el siglo XIX*. Santa Fé: Ayuntamiento de Santa Fé.

López-Burgos, M. A. (2010). *Castile and Andalucía* [Edición parcial de la obra original con capítulos referidos a Andalucía]. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. ISBN 978-84-9959-047-9.

Lorente Sorolla, V., Pons-Sorolla, B., y Moya, M. (Eds.). (2008). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Tomo II: Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona: Anthropos Editorial; Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Lorenzo Rojas, J. F. (2012). *El proyectado diccionario geográfico de Tomás López: Estudio lingüístico y edición de las cartas de la provincia de Granada* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Recuperado de https://digibug.ugr.es/handle/10481/23487

Lundgren, E. (1969). *Anotaciones de un pintor* (B. Nordencreutz, Trad.). *Cuadernos de la Alhambra, 5*, 95–124. Recuperado de https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/13081

Luque Moreno, J. (2013). *Granada en el siglo XVI: Testimonios de la época*. Granada: Universidad de Granada.

Macfarlane, R. (2020). *Las montañas de la mente: Historia de una fascinación* (C. Cardeñoso Sáez de Miera, Trad.). Penguin Random House Grupo Editorial.

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo: Una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada Editores.

Maderuelo, J. (2021). *Jacob van Ruisdael: el paisaje holandés*. Madrid: Abada Editores.

Maderuelo, J. (Ed.). (2007). Paisaje: Un término artístico. En *Paisaje y arte* (pp. 11–36). Madrid: Abada Editores.

Marchán Fiz, S. (2006). *La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje*. En J. Maderuelo (Dir.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 11–54). Madrid: Abada Editores.

Marchán Fiz, S. (2016). *La actualidad de la estética de la Naturaleza y del paisaje*. En D. Gazapo y M. Á. Aníbarro (Eds.), *Fisonomías del paisaje: Un diálogo interdisciplinar* (pp. 25–41). Madrid: Rueda.

Marí, A. (2008). Paisaje y literatura. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 141–154). Madrid: Biblioteca Nueva.

Marías, F. (1993). *El Greco y el paisaje español del siglo XVI*. En *Los paisajes del Prado* (pp. 89–104). Madrid: Nerea.

Marías, F. (2014). *Cuadros de devoción*. En F. Marías (Ed.), *El Griego de Toledo: Pintor de lo visible y lo invisible* (pp. 175–209). Madrid: Ediciones El Viso.

Marín Valdés, F. A. (2004). *Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900*. *De Arte*, 3, 165–186.

Martí Ayxelá, M. (1999). Mariano Fortuny Marsal en Granada. En *Fortuny en Granada: Familiares, amigos y seguidores* (pp. 29–49). Fundación Caja de Granada.

Martín Algarra, A. (2021). *Módulo 3.1. Cómo se formó Sierra Nevada*. En *MOOC sobre Sierra Nevada* (4ª ed.). Universidad de Granada.

Martínez de Pisón, E. (2004). *El paisajismo de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno*. En N. Ortega Cantero (Ed.), *Naturaleza y cultura del paisaje* (pp. 53–121). Colección de Estudios, Fundación Duques de Soria.

Martínez de Pisón, E. (2005). *El paisaje como encuentro y expresión de identidad. Literatura, excursionismo y protección*. En N. Ortega Cantero (Ed.), *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional* (pp. 45–113). Madrid: Fundación Duques de Soria.

Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Martínez de Pisón, E. (2010). *Consideraciones sobre una excursión: el sentimiento del Guadarrama*. En N. Ortega Cantero, J. García Álvarez, y M. Mollá Ruiz-Gómez (Eds.), *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio* (pp. 23–32). Madrid: UAM.

Martínez de Pisón, E. (2013). El Guadarrama de siempre: La huella de un viejo amigo en la memoria de quien le conoce. *Quercus, Número Extra 3*, 4–7.

Martínez de Pisón, E. (2017). *La montaña y el arte: Miradas desde la pintura, la música y la literatura*. Madrid: Fórcola Ediciones.

Martínez de Pisón, E. (2024). La montaña pintada y el "Mapa" de Francisco Carreño. En *Sierra Nevada: Mapa de un paisaje, Francisco Carreño* (pp. 17–19). Ayuntamiento de Granada y Parque Nacional de Sierra Nevada.

Martínez de Pisón, E., y Álvaro Lomba, S. **(2002).** *El sentimiento de la montaña: Doscientos años de soledad*. Madrid: Desnivel Ediciones.

Martínez de Pisón, E., y Frochoso Sánchez, M. (2024). Raíces de las expresiones pictóricas del relieve de montaña: Revisión desde sus fundamentos alpinos. En E. Martínez de Pisón y N. Ortega Cantero (Eds.), *Modos de expresión del paisaje: De la ciencia al arte* (pp. 15–76). Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica.

Martínez-Burgos, P. (2008). El paisaje de Toledo en la pintura del Greco: Fragmentos y enigmas. En *El Greco. Toledo 1900. Catálogo de exposición* (pp. 39–57). Toledo: Ministerio de Cultura.

Martín-Martín, J. M., Braga-Alarcón, J. C., y Gómez-Pugnaire, M. T. (2008). *Itinerarios geológicos por Sierra Nevada: Guía de campo por el Parque Nacional y Parque Natural de Sierra Nevada*. Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

Matyjaszkiewicz, K. (2021). Catálogo. En *La España romántica: David Roberts, Genaro Pérez Villaamil* (pp. 233–287). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Catálogo de exposición*.

Menéndez Robles, M. L., y Almarza Lorente-Sorolla, F. (2015). *Joaquín Sorolla: Técnica artística*. En M. L. Menéndez Robles (Coord.), R. Cómez Ramos (Pról.), F. Almarza Lorente-Sorolla et al. (Aut.). Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Mestre, J., y Bercedo, I. (2003). Thesaurus. En *Retrotabula. Perejaume (Catálogo de exposición)*. Artium, Centro José Guerrero; Diputación Foral de Álava, Diputación de Granada.

Milani, R. (2006). Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad. En J. Maderuelo (Ed.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 55–106). Madrid: Abada Editores.

Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Milicua, J. (1993). Velázquez y el paisaje. En *Los paisajes del Prado* (pp. 206–222). Madrid: Nerea.

Molero Mesa, J. (**2021).** Módulo 3.3: Flora y vegetación de Sierra Nevada. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Moreno Garrido, A. (1976). *El grabado en Granada durante el siglo XVII. 1. La calcografía*. Granada: Cuadernos del Arte de la Universidad de Granada.

Moreno Garrido, A. (1995). El grabado sobre Andalucía en la estética romántica: (1830–1850). En M. Pastor Muñoz (Comis.) y I. Henares Cuéllar et al. (Textos), *La imagen romántica*

del legado andalusí: Catálogo de exposición (pp. 71–78). Granada: Fundación El Legado Andalusí.

Moreno Ruiz de Eguino, I. (2002). Darío de Regoyos y el País Vasco. En *Darío de Regoyos, 1857–1913 [Catálogo de exposición]* (pp. 22–71). Madrid: Fundación Mapfre Vida.

Moreno-Torres Herrera, C. (2016). *Palabras pintadas, escenas descritas: Granada vista por los artistas extranjeros*. Granada: El autor.

Moya Morales, J. (2015). *Manuel Gómez-Moreno González, pintor*. Granada: Diputación de Granada.

Muñoz Iranzo, A., y Cuartero Zueco, J. (2015). *Disfrutar por los caminos de Sierra Nevada: Guía de recorridos. Vol. I, del Tocón de Quéntar a Soportújar*. Ed. La Serranía.

Muñoz Iranzo, A., y Cuartero Zueco, J. (2017). *Disfrutar por los caminos de Sierra Nevada: Guía de recorridos. Vol. II, de Pampaneira a Laroles y de Huéneja a La Peza*. Ed. La Serranía.

Naranjo Ramírez, J., y López Ontiveros, A. (2006). El relieve de Andalucía en la obra gráfica de Juan Carandell Pericay. En N. Ortega Cantero (Ed.), *Imágenes del paisaje* (pp. 273–304). Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid.

Navarro i Guitart, J. (1999). Una aproximación biográfica al hombre y su paisaje. En *Jaime Morera y Galicia (1854–1927): Museo municipal de Madrid* (pp. 43–81). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

Navarro, C. (2007). *El romántico errante: Pintores europeos en el sur* [Catálogo de exposición]. Galería de Arte Ceferino Navarro, Ayuntamiento de Atarfe. Granada.

Nogué, J. (Ed.). (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ocaña Ocaña, M.ª del C. (1974). *La Vega de Granada: Estudio geográfico*. Granada: C.S.I.C., Caja de Ahorros de Granada.

Ocaña, M. T. (1994). Montes de Málaga. En *Picasso. Paisajes 1890–1912: Catálogo de exposición* (pp. 15–20). Barcelona: Museo de Picasso.

Olea Romacho, M. (2022). El tiempo del paisaje. En los orígenes de la revolución estética. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, *5*(1), 277–282. https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.23832

Ortega Cantero, N. (1990). El paisaje de España en los viajeros románticos. *Ería, 22*, 121–137. https://doi.org/10.17811/er.0.1990.121-137

Ortega Cantero, N. (1999). Imágenes románticas del paisaje español. En M. Á. Hermosilla Álvarez (Ed.), *Visiones del paisaje: Actas del congreso Visiones del paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997)* (pp. 115–137). Córdoba: Universidad de Córdoba.

Ortega Cantero, N. (2002). Los viajeros románticos extranjeros y el descubrimiento del paisaje de España. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 57*(2), 225–244. https://doi.org/10.3989/rdtp.2002.v57.i2.181

Ortega Cantero, N. (2004). Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje. En N. Ortega Cantero (Ed.), *Naturaleza y cultura del paisaje* (pp. 9–36). Colección de Estudios, Fundación Duques de Soria.

Ortega Cantero, N. (2005). Paisaje, historia y nación (A propósito del Tableau de la Géographie de la France de Paul Vidal de la Blache). En *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional* (pp. 9–44). Madrid: Fundación Duques de Soria.

Ortega Cantero, N. (2006). Entre la explicación y la comprensión: El concepto de paisaje en la geografía moderna. En J. Maderuelo (Ed.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 107–129). Madrid: Abada Editores.

Ortega Cantero, N. (2016). La invención (moderna) del paisaje. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, 102–103*, 11–26.

Ortega Vinuesa, J. L., y Peula García, J. M. (2012). *Los Tresmiles de Sierra Nevada y otras excursiones de un día*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Parada López de Corselas, M. (2016). *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428–1429)*. En S. Calvo Capilla y J. C. Ruiz Souza (Dirs.), *Colección Arte y Contextos* (Vol. 1). Madrid: Ediciones de La Ergástula.

Pena, M. C. (1978). La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la geografía como una nueva ciencia. En *El arte del siglo XIX: II Congreso Nacional de Historia del Arte* (Vol. 1, Tomo I). Valladolid: Universidad de Valladolid.

Pena, M. C. (1982). *Pintura de paisaje e ideología: La generación del 98*. Madrid: Taurus.

Pena, M. C. (2010). Paisaje español e identidad nacional. *Estudios Geográficos, 71*(269), 505–543.

Pena, M. C. (2012). *Territorios sentimentales: Arte e identidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Pena, M. C. (2016). *Sorolla tierra adentro: Exposición temporal, Museo Sorolla, febrero–junio 2016* (Comisaría: Carmen Pena). Fundación Museo Sorolla.

Peña-Toro M., J. (2004a). Perejaume: Paisajes dorados. *ETC Suplemento Cultural de La Opinión de Granada*, 18 de enero, p. 40. Dep. Legal: MA 1086-2003. ISSN: 1696-960X.

Peña-Toro M., J. (2004b). Perejaume. *ETC Suplemento Cultural de La Opinión de Granada*, 16 de enero, p. 30. Dep. Legal: MA 1086-2003. ISSN: 1696-960X.

Perejaume. (2003). *Retrotabula* [Catálogo de exposición]. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM; Granada: Diputación de Granada, Centro José Guerrero. ISBN: 8478073663.

Pérez Rojas, F. J. (2007). *López Mezquita (1893–1954): Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita: De Granada a Nueva York*. Madrid: Arco Libros. ISBN: 8476356978.

Pérez-Cellini, J. (2015). El taller de Mariano Fortuny en Granada 1870–1872. *LOCVS AMOENVS*, 13, 127–138.

Pezzi Ceretto, M. (1995). La diversidad de la flora andaluza (estudio preliminar). En E. P. Boissier, *Viaje botánico al sur de España durante el año 1837 [1839–1845]* (pp. 9–30). Granada: Fundación Caja de Granada.

Pfendler D'Ottensheim, F. G. (1848). *Madera, Niza, Andalucía, La Sierra Nevada y los Pirineos: Considerados como locales los más interesantes y pintorescos para viajar, y más convenientes para curar o conservar los tísicos y otros enfermos crónicos*. Sevilla: Imprenta de D. Carlos Santigosa.

Piédrola Angulo, G., y Titos Martínez, M. (1996). El largo viaje del doctor Pfendler D'Ottensheim (estudio preliminar). En F. Pfendler D'Ottensheim, *Andalucía y Sierra Nevada [1848]* (Ed. facsímil, pp. 9–36). Granada: Fundación Caja de Granada.

Piñar Samos, J. (2010). Dibujo y fotografía en el periplo andaluz de Louisa y Edward King Tenison. En E. K. Tenison y L. Tenison, *Castilla y Andalucía* (pp. 309–332). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

Piquer Garzón, A. (2019). *Litografía: Historia y técnica*. Madrid: Asociación Cultural y Científica Iberoamericana.

Pons-Sorolla, B. (2001). *Joaquín Sorolla: Vida y obra*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Pons-Sorolla, B., y Lorente Sorolla, V. (Eds.). (2009). *Epistolarios de Joaquín Sorolla. Tomo III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo 1891–1911*. Barcelona: Anthropos.

Pons-Sorolla, B., Jiménez-Landi Usunáriz, Rodríguez Subirana, M., y Fundación, M. S. (2019). *Sorolla: Catálogo razonado: Colección de pinturas del Museo Sorolla*. Madrid: El Viso.

Ponz, A. (1797). Relación del viaje que desde Granada hizo a Sierra Nevada D. Antonio Pons á influxo del Excmo. Sr. Marqués de la Ensenada. *Mensagero Económico y Erudito de Granada*, (26).

Portús, J. (2018). *Velázquez: Su mundo y el nuestro: Estudios dispersos*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

Prado Vadillo, M. (1994). *Darío de Regoyos: (Sus cartas inéditas)*. Bilbao: Berekintza.

Quesada Dorador, E. (1997). Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla. En *Paisajes de Granada de Joaquín Sorolla: Catálogo de exposición* (pp. 81–147). Valencia y Granada: Ayuntamiento de Valencia, Caja de Granada, Fundación Rodríguez-Acosta.

Quesada Dorador, E. (2005). Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta. En *Paisajes de Granada de José María Rodríguez-Acosta: Catálogo de exposición* (pp. 21–142). Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.

Quesada Dorador, E. (2011). Granada en Sorolla. En *Granada en Sorolla: Catálogo de exposición* (pp. 15–132). Madrid: Ministerio de Cultura.

Quesada, L. (1992). *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Granada: Universidad de Granada.

Quesada, L. (1996). *Pintores españoles y extranjeros en Andalucía*. Sevilla: Guadalquivir.

Rafart, C. (1994). Hacia el cubismo. Gósol, 1906–Invierno 1907. En *Picasso. Paisajes 1890–1912: Catálogo de exposición* (pp. 259–269). Barcelona: Museo de Picasso.

Rancière, J., y López Martín, F. (2023). *El tiempo del paisaje: Los orígenes de la revolución estética*. Madrid: Akal.

Revilla Uceda, M. (1994). José María Rodríguez-Acosta. En *José María Rodríguez-Acosta: 1878–1941* (2.ª ed., pp. 43–228). Granada: Fundación Rodríguez-Acosta.

Rico Robert, C. (2013). The life of Martin Rico. En J. Barón (Ed.), *Impressions of Europe: Nineteenth-Century Vistas by Martín Rico: Catálogo de exposición* (Marzo 10–Julio 7, 2013). Madrid: Museo Nacional del Prado y The Meadows Museum, Texas.

Rincón García, W. (2019). De pintura y fotografía: Cartas de Francisco Pradilla Ortiz a Antonio Cánovas y Vallejo, «Kaulak». *Cartas Hispánicas, 010*, 30 de diciembre. ISSN: 2444-8613.

Ritter, J. (1963). Paisaje: La función de lo estético en la sociedad moderna. En *Subjetividad. Seis ensayos* (pp. 125–158). Barcelona: Alfa. (Edición de 1986).

Ritter, J., Petrarca, F., y Schiller, F. (1997). *Paysage: Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Les Editions de L'Imprimeur.

Robertson, I. (2014a). Richard Ford (1796–1858). En I. Robertson, A. Gámiz Gordo, y F. J. Rodríguez Barberán (Eds.), *Richard Ford: Viajes por España (1830–1833)* (pp. 11–27). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE.

Robertson, I. (2014b). Viajes de Ford por España. En I. Robertson, A. Gámiz Gordo, y F. J. Rodríguez Barberán (Eds.), *Richard Ford: Viajes por España (1830–1833)* (pp. 73–114). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE.

Rodríguez Barberán, F. J. (2014). Una colección invisible: Los dibujos españoles de Richard Ford. En I. Robertson, A. Gámiz Gordo, y F. J. Rodríguez Barberán (Eds.), *Richard Ford: Viajes por España (1830–1833)* (pp. 28–71). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación MAPFRE.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. J. Maderuelo (Ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, Paisaje y Teoría.

Rojas, R. M., y Fernández Durán, E. (1996). *Guía alpina de Sierra Nevada*. Granada: Fundación Caja de Granada.

Rosemblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Forma.

Rosemblum, R. (2007). Lo sublime abstracto. En *La abstracción del paisaje, del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto: Catálogo de exposición* (pp. 161–167). Madrid: Fundación Juan March.

Rozenblat, C. (2000). *Stadistiques, Mutations*. Barcelona: Actar.

Ruiz de Almodóvar Sel, M. (1992). *José Ruiz de Almodóvar Burgos (1867–1942): Sala de exposiciones de Emasagra*. Granada, del 17 de diciembre de 1992 al 7 de enero de 1993. Granada: Emasagra.

Ruskin, J., y Clemente Ochoa, M. (1999). *Técnicas de dibujo*. Laertes.

Said, E. W. (1990). *Orientalismo*. Ediciones Libertarias.

Salabert, P. (1986). *Imatges, Inimatge*. Barcelona: Llibres de Glauco, Laertes.

San Nicolás, J. (1990). *Darío de Regoyos: [1857–1913]*. Ediciones Catalanas.

San Nicolás, J. (2002). *Darío de Regoyos, 1857–1913: Catálogo de exposición*. Fundación Mapfre Vida.

San Nicolás, J. (2008). Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra. *Boletín*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

San Nicolás, J. (2013). Darío de Regoyos: Claves de su obra y su bibliografía. En *Darío de Regoyos 1857–1913: La aventura impresionista: Catálogo de exposición* (pp. 15–27). Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

San Nicolás, J. (2014). *Darío de Regoyos: Catálogo razonado = Catalogue raisonné*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias; Madrid: Fundación Azcona.

Sánchez Gutiérrez, F. J. (2019). Sierra Nevada: Reserva de la Biosfera, Parque Natural, Parque Nacional y Red Natura 2000. En J. Peñas y J. Lorite (Eds.), *Biología de la conservación de plantas en Sierra Nevada. Principios y retos para preservación* (pp. 67-80). Granada: Editorial Universidad de Granada.

Sánchez Gutiérrez, F. J. (2021). Módulo 5.1. Una montaña en la lista verde mundial de áreas protegidas. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Santos Moreno, M. D. (1997). *Pintura del siglo XIX en Granada. Arte y sociedad* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Recuperado de https://digibug.ugr.es/handle/10481/28924

Santos Moreno, M. D. (1999). De Fortuny a Morcillo, Corpus 99: [Exposición]. Granada: Ayuntamiento de Granada.

Santos Moreno, M. D. (2010). *Rafael Latorre vuelve a su casa*. Granada: Granada Artística.

Santos Moreno, M. D., y Segura Bueno, J. M. (2022). *Aurelia Navarro Moreno: Una pintora por descubrir*.

Santos, J. (2004). La Vista de San Lorenzo y del Campo Valdés de Gijón: Un cuadro del paisajista Mariano Ramón Sánchez pintado para Jovellanos. *Archivo Español de Arte, 77*(308), 353-366. https://doi.org/10.3989/aearte.2004.v77.i308.220

Sauret Guerrero, T. (1987). *El siglo XIX en la pintura malagueña* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga].

Sauret Guerrero, T. (2007). *Muñoz Degrain y las poéticas paisajísticas de fin de siglo en Málaga* [Catálogo de exposición]. Málaga: MUPAM Sala de exposiciones temporales.

Segura Bueno, J. M., y Jiménez Rodríguez, F. (2017). *Granada artística en Casa Ajsaris*. Granada: Asociación Granada Artística.

Shiff, R. (2002). *Cézanne y el fin del impresionismo: Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: Machado Libros.

Sierra Muñoz Mejías, S. y Ferreras Romero, G. (2002). Intervención en el óleo sobre lienzo *Ecos de Roncesvalles* de Antonio Muñoz Degrain. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 10*(39), 47–57. https://doi.org/10.33349/2002.39.1371

Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.

Tenison, L. L. (1853). *Castile and Andalucia*. London: Richard Bentley.

Titos Martínez, M. (1990). *La aventura de Sierra Nevada: 1717–1915*. Granada: Universidad de Granada.

Titos Martínez, M. (1995). *El tranvía de Sierra Nevada*. Málaga: Arguval.

Titos Martínez, M. (1997). *Sierra Nevada: Una gran historia* (2 vols.). Granada: Universidad de Granada, Cetursa Sierra Nevada S.A. y Sogefinsa.

Titos Martínez, M. (2003a). *Testigos del tiempo: La imagen gráfica de Sierra Nevada, 1500–1900*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente.

Titos Martínez, M. (2003b). Sierra Nevada en la pintura: De Petrus Christus a Francisco Carreño. En F. Carreño, *Paisajes de Sierra Nevada* (pp. 5–24). Ayuntamiento y Parque Nacional Sierra Nevada.

Titos Martínez, M. (2014a). *Los neveros de Sierra Nevada: Historia, industria y tradición*. Madrid: Organismo Autónomo Parques Nacionales.

Titos Martínez, M. (2014b). *Historia del esquí en Sierra Nevada: 100 años de esfuerzo y pasión (1914–2014)*. Granada: Cetursa Sierra Nevada.

Titos Martínez, M. (2017). *Las cuatro ermitas de Sierra Nevada: Tres siglos de tradición y montaña en torno a la Virgen de Las Nieves (1717–2017)*. Granada: Atrio.

Titos Martínez, M. (2021a). *Sierra Nevada: Testimonios de un milenio*. Fotografías de Roberto Travesí Ydáñez. Granada: Comares.

Titos Martínez, M. (2021b). Módulo 1.2. Los descubridores de Sierra Nevada. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Titos Martínez, M. (2024a). El paisaje de Sierra Nevada a través de la pintura. En E. Martínez de Pisón y N. Ortega Cantero (Eds.), *Modos de expresión del paisaje: De la ciencia al arte* (pp. 153–178). Fundación Duques de Soria de Ciencia y Cultura Hispánica.

Titos Martínez, M. (2024b). *Poemas para Sierra Nevada y La Alpujarra (Siglos XI a XXI)*. Granada: Comares.

Titos Martínez, M., y Piñar Samos, J. (1995). *Álbum cartográfico de Sierra Nevada (1606–1936)*. Granada: Fundación Caja de Granada.

Titos Martínez, M., y Piñar Samos, J. (2009). *Luces de Sulayr: Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada* [Catálogo de la exposición]. Granada: Caja Granada.

Titos Martínez, M., y Piñar Samos, J. (2024). *Montañas al sur: Sierra Nevada en la mirada europea* [Catálogo de la exposición en conmemoración del XXV aniversario de la declaración de Sierra Nevada como Parque Nacional]. Granada: Centro Cultural Caja Granada, Memoria de Andalucía; Almería: Museo de Almería.

Titos Martínez, M., y Ruiz de Almodóvar Sel, M. (1998). *Los Diez Amigos Limited y los orígenes del montañismo granadino (1898–1913)*. Granada: Comares.

Titos Martínez, M., y Viñes Millet, C. (1992). *Sierra Nevada en los viajeros románticos*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Torres Palomo, M. P. (1968). Sierra Nevada en los escritores árabes. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos, XVI–XVII*, 57–88.

Torres Santo Domingo, M. (2004). Descubriendo la montaña: El viaje alpino de Johann Jacob Scheuchzer (1672–1733). En *Trabajos de la VIII Reunión de la Asociación Española de Bibliografía (2003)* (pp. 143–158). Madrid: Asociación Española de Bibliografía, Biblioteca Nacional.

Tuan, Y.-F. (2015). *Geografía romántica: En busca del paisaje sublime*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Tusell, J. (1993). El paisaje como símbolo de la identidad nacional de la España contemporánea. En *Paisajes del Prado* (pp. 351–365). Madrid: Nerea.

Tusell, J. (1997). La estética de fin de siglo. En *Paisaje y figura del 98* (pp. 17–74). Madrid: Fundación Central Hispano.

Valdés Fernández, M. (2004). Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900. *De Arte*, (3), 165–186.

Vergara, A. (2019). Contactos entre artistas y mecenas de España y los Países Bajos. En *Velázquez, Rembrandt, Vermeer: Miradas afines, catálogo de exposición* (pp. 201–203). Madrid: Museo del Prado.

Veyret, Y. (Ed.). (2001). *Les montagnes: Discours et enjeux géographiques*. Paris: Sedes.

Vicente Galán, E. (1994). *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada: Universidad de Granada.

Vicente Galán, E., y Henares Cuéllar, I. (1995). El nacimiento de la sensibilidad romántica y el arte islámico en el siglo XVIII. En M. Pastor (Coord.), *La imagen romántica del legado andalusí, catálogo de exposición* (pp. 31–36). Granada: Casa de la Cultura, Almuñécar.

Viñes Millet, C. (1982). *Granada en los libros de viaje*. Granada: Miguel Sánchez.

Vivian, G. (1839). *Scenery of Portugal and Spain*. Londres: P. y D. Colnaghi and Co. Recuperado el 18 de junio de 2024, de https://archive.org/details/sceneryofportuga.

Willkomm, M. (1993). *Las sierras de Granada (1882) [1882]*. (J. Bosque Maurel, estudio preliminar). Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

Willkomm, M. (1997). *Granada y Sierra Nevada (Selección de Dos años en España y Portugal, 1847 [1847])* (R. Zambrana Kuhn, trad.; J. Molero Mesa, estudio preliminar). Granada: Fundación Caja de Granada.

Zamora Rodríguez, R. (2021). Módulo 5.4. Sierra Nevada como observatorio y laboratorio del cambio global. En *MOC sobre Sierra Nevada* (4.ª ed.). Granada: Universidad de Granada.

Zamora, R., Pérez-Luque, A. J., Bonet, F. J., Barea-Azcón, J. M., y Aspizua, R. (Eds.). (2015). *La huella del cambio global en Sierra Nevada: Retos para la conservación*. Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, Junta de Andalucía.

Zapiain Aizpuru, M. T. (2011). Reflexiones identitarias en el territorio contemporáneo: La construcción colectiva de lugar. Caso de estudio de la Vega de Granada. *Cuadernos Geográficos, 48*(1), 79–108.

Zárate Martín, M. A. (2023). *Vista de Toledo* del Greco en el Metropolitan Museum de Nueva York: Significados ocultos para una lectura geográfica de la ciudad. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica, Número extraordinario, CLXI*, 275–292.

Zimmer, J. (2008). La dimensión ética de la estética del paisaje. En J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 27–44). Madrid: Biblioteca Nueva.

Museos

Albertina Museum. (s.f.). *Albertina Museum* (Viena, Austria). [Consulta: 12 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.albertina.at/en/

Alpine Club Collection en el National Mountaineering Museum. (s.f.). *Alpine Club Collection*. [Consulta: 8 de septiembre de 2022]. Disponible en: https://www.mountain-heritage.org/

Alte Nationalgalerie. (s.f.). *Alte Nationalgalerie*. [Consulta: 27 de junio de 2024]. Disponible en: https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alte-nationalgalerie/home/

Alte Pinakothek. (s.f.). *Alte Pinakothek*. [Consulta: 14 de febrero de 2023]. Disponible en: https://www.pinakothek.de/en/alte-pinakothek

Art Institute of Chicago. (s.f.). *Art Institute of Chicago* (Chicago, EE.UU.). [Consulta: 5 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.artic.edu/

Ashmolean Museum. (s.f.). *Ashmolean Museum* (Oxford, Reino Unido). [Consulta: 18 de mayo de 2024]. Disponible en: https://www.ashmolean.org/

Birmingham Museum and Art Gallery. (s.f.). *Birmingham Museum and Art Gallery*. [Consulta: 9 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.birminghammuseums.org.uk/bmag

Bristol Museum y Art Gallery. (s.f.). *Bristol Museum y Art Gallery* (Bristol, Reino Unido). [Consulta: 22 de agosto de 2022]. Disponible en: https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/

British Museum. (s.f.). *British Museum*. [Consulta: 15 de octubre de 2023]. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/

Casa de los Tiros. (s.f.). *Casa de los Tiros*. [Consulta: 12 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museocasadelostiros

Centre Pompidou. (s.f.). *Centre Pompidou*. [Consulta: 18 de agosto de 2024]. Disponible en: https://www.centrepompidou.fr/

Deutsches Historisches Museum. (s.f.). *Deutsches Historisches Museum*. [Consulta: 25 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.dhm.de/en/

Fitzwilliam Museum. (s.f.). *Fitzwilliam Museum* (Cambridge, Reino Unido). [Consulta: 9 de septiembre de 2022]. Disponible en: https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/

Fondation Beyeler. (s.f.). *Fondation Beyeler*. [Consulta: 7 de octubre de 2023]. Disponible en: https://www.fondationbeyeler.ch/en

Fundació Joan Miró. (s.f.). *Fundació Joan Miró*. [Consulta: 1 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.fmirobcn.org/en/

Fundación Museu del Modernisme de Barcelona. (s.f.). *Museu del Modernisme*. [Consulta: 22 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.mmbcn.cat/en/

Galería Borghese. (s.f.). *Galería Borghese*. [Consulta: 30 de enero de 2024]. Disponible en: https://galleriaborghese.beniculturali.it/en

Galería Nacional de Arte. (s.f.). *Galería Nacional de Arte* (Washington D.C., EE. UU.). [Consulta: 16 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.nga.gov/

Galería Nacional de Escocia. (s.f.). *Galería Nacional de Escocia* (Edimburgo, Escocia). [Consulta: 4 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.nationalgalleries.org/visit/scottish-national-gallery

Galería Tretiakov. (s.f.). *Galería Tretiakov*. [Consulta: 19 de junio de 2023]. Disponible en: https://www.tretyakovgallery.ru/en

Galería Uffizi. (s.f.). *Galería Uffizi*. [Consulta: 8 de octubre de 2022]. Disponible en: https://www.uffizi.it/en

Kunsthalle Bremen. (s.f.). *Kunsthalle Bremen*. [Consulta: 12 de febrero de 2023]. Disponible en: https://www.kunsthalle-bremen.de/en/

Kunsthalle Hamburg. (s.f.). *Kunsthalle Hamburg*. [Consulta: 25 de julio de 2024]. Disponible en: https://www.kunsthalle-hamburg.de/en

Kunsthaus Zürich. (s.f.). *Kunsthaus Zürich* (Zúrich, Suiza). [Consulta: 3 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.kunsthaus.ch/en/

Kunsthistorisches Museum. (s.f.). *Kunsthistorisches Museum* (Viena, Austria). [Consulta: 28 de mayo de 2024]. Disponible en: https://www.khm.at/en/

Kunstmuseum Bonn. (s.f.). *Kunstmuseum Bonn*. [Consulta: 20 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.kunstmuseum-bonn.de/en/

Laing Art Gallery. (s.f.). *Laing Art Gallery*. [Consulta: 9 de junio de 2022]. Disponible en: https://laingartgallery.org.uk/

Manchester Art Gallery. (s.f.). *Manchester Art Gallery*. [Consulta: 13 de enero de 2024]. Disponible en: https://manchesterartgallery.org/

Mauritshuis. (s.f.). *Mauritshuis*. [Consulta: 15 de agosto de 2022]. Disponible en: https://www.mauritshuis.nl/en/

Messner Mountain Museum. (s.f.). *Messner Mountain Museum*. [Consulta: 30 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.messner-mountain-museum.it/en/

Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc. (s.f.). *Musée Alpin de Chamonix-Mont-Blanc* (Chamonix, Francia). [Consulta: 7 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.chamonix.com/musee-alpin

Musée d'Art et d'Histoire. (s.f.). *Musée d'Art et d'Histoire*. [Consulta: 5 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.mahmah.ch/

Musée de la Montagne de Bagnes. (s.f.). *Musée de la Montagne de Bagnes*. [Consulta: 14 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.museedebagnes.ch/

Musée des Beaux-Arts de Grenoble. (s.f.). *Musée des Beaux-Arts de Grenoble*. [Consulta: 21 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.museedegrenoble.fr/

Musée des Beaux-Arts de Lausanne. (s.f.). *Musée des Beaux-Arts de Lausanne*. [Consulta: 17 de junio de 2023]. Disponible en: https://www.mcba.ch/

Musée Marmottan Monet. (s.f.). *Musée Marmottan Monet* (París, Francia). [Consulta: 9 de septiembre de 2022]. Disponible en: https://www.marmottan.fr/

Museo Belvedere. (s.f.). *Museo Belvedere*. [Consulta: 20 de agosto de 2024]. Disponible en: https://www.belvedere.at/en

Museo Carmen Thyssen Málaga. (s.f.). *Museo Carmen Thyssen Málaga*. [Consulta: 2 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.carmenthyssenmalaga.org/

Museo de Arte de Dallas. (s.f.). *Museo de Arte de Dallas* (Dallas, EE.UU.). [Consulta: 11 de diciembre de 2022]. Disponible en: https://dma.org/

Museo de Arte de Filadelfia. (s.f.). *Museo de Arte de Filadelfia* (Filadelfia, EE.UU.). [Consulta: 27 de marzo de 2024]. Disponible en: https://philamuseum.org/

Museo de Arte Moderno (MoMA). (s.f.). *Museo de Arte Moderno (MoMA)* (Nueva York, EE. UU.). [Consulta: 15 de octubre de 2023]. Disponible en: https://www.moma.org/

Museo de Bellas Artes de Granada. (s.f.). *Museo de Bellas Artes de Granada*. [Consulta: 19 de febrero de 2023]. Disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdegranada

Museo de Bellas Artes de Sevilla. (s.f.). *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. [Consulta: 30 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla

Museo de Bellas Artes de Valencia (San Pío V). (s.f.). *Museo de Bellas Artes de Valencia*. [Consulta: 8 de enero de 2024]. Disponible en: https://www.museobellasartesvalencia.gva.es/

Museo de la Alhambra. (s.f.). *Museo de la Alhambra*. [Consulta: 12 de junio de 2023]. Disponible en: https://www.museosdeandalucia.es/web/museodelaalhambra

Museo de Orsay. (s.f.). *Museo de Orsay* (París, Francia). [Consulta: 15 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.musee-orsay.fr/en

Museo del Hermitage. (s.f.). *Museo del Hermitage* (San Petersburgo, Rusia). [Consulta: 22 de febrero de 2024]. Disponible en: https://hermitagemuseum.org/

Museo del Louvre. (s.f.). *Museo del Louvre* (París, Francia). [Consulta: 8 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.louvre.fr/en

Museo del Prado. (s.f.). *Museo del Prado* (Madrid, España). [Consulta: 27 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.museodelprado.es/en

Museo delle Alpi (Forte di Bard). (s.f.). *Museo delle Alpi*. [Consulta: 2 de diciembre de 2023].

Museo Getty. (s.f.). *Museo Getty* (Los Ángeles, EE.UU.). [Consulta: 11 de agosto de 2022]. Disponible en: https://www.getty.edu/

Museo Guggenheim. (s.f.). *Museo Guggenheim*. [Consulta: 7 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en

Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). (s.f.). *Museo Nacional de Arte de Cataluña* (Barcelona, España). [Consulta: 18 de enero de 2024]. Disponible en: https://www.museunacional.cat/en

Museo Nacional de Arte de Rumanía. (s.f.). *Museo Nacional de Arte de Rumanía* (Bucarest, Rumanía). [Consulta: 29 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.mnar.arts.ro/

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (s.f.). *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*. [Consulta: 5 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.museothyssen.org/

Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi". (s.f.). *Museo Nazionale della Montagna*. [Consulta: 25 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://www.museomontagna.org/en/

Museo Picasso de Málaga. (s.f.). *Museo Picasso Málaga*. [Consulta: 12 de marzo de 2024]. Disponible en: https://www.museopicassomalaga.org/en

Museo Solomon R. Guggenheim. (s.f.). *Museo Solomon R. Guggenheim* (Nueva York, EE.UU.). [Consulta: 17 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.guggenheim.org/

Museo Sorolla. (s.f.). *Museo Sorolla*. [Consulta: 28 de octubre de 2022]. Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/msorolla

Museo Van Gogh. (s.f.). *Museo Van Gogh* (Ámsterdam, Países Bajos). [Consulta: 3 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.vangoghmuseum.nl/en

Museo Walter Bonatti. (s.f.). *Museo Walter Bonatti* (Courmayeur, Italia). [Consulta: 14 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.fondazionecourmayeur.it/en/museo-dell-alpinismo-walter-bonatti/

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). (s.f.). *MACBA*. [Consulta: 22 de junio de 2023]. Disponible en: https://www.macba.cat/en

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). (s.f.). *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. [Consulta: 18 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.museunacional.cat/en

Museu Picasso de Barcelona. (s.f.). *Museu Picasso*. [Consulta: 10 de septiembre de 2022]. Disponible en: https://www.museupicasso.bcn.cat/en/

National Gallery. (s.f.). *National Gallery*. [Consulta: 6 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.nationalgallery.org.uk/

Neue Pinakothek. (s.f.). *Neue Pinakothek* (Múnich, Alemania). [Consulta: 15 de diciembre de 2023]. Disponible en: https://www.pinakothek.de/en/neue-pinakothek

Pinakothek der Moderne. (s.f.). *Pinakothek der Moderne*. [Consulta: 25 de octubre de 2023]. Disponible en: https://www.pinakothek.de/en

Rijksmuseum. (s.f.). *Rijksmuseum* (Ámsterdam, Países Bajos). [Consulta: 9 de marzo de 2024]. Disponible en: https://www.rijksmuseum.nl/en

Royal Academy of Arts. (s.f.). *Royal Academy of Arts* (Londres, Reino Unido). [Consulta: 12 de julio de 2022]. Disponible en: https://www.royalacademy.org.uk/

Scottish National Gallery. (s.f.). *Scottish National Gallery*. [Consulta: 20 de enero de 2023]. Disponible en: https://www.nationalgalleries.org/visit/scottish-national-gallery

Staatliche Museen zu Berlin. (s.f.). *Alte Nationalgalerie*. [Consulta: 10 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alte-nationalgalerie/home

Städtische Galerie im Lenbachhaus. (s.f.). *Lenbachhaus Munich*. [Consulta: 22 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.lenbachhaus.de/en

Tate Britain. (s.f.). *Tate Britain* (Londres, Reino Unido). [Consulta: 15 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.tate.org.uk/visit/tate-britain

The Metropolitan Museum of Art (s.f.). *The Metropolitan Museum of Art (The Met)* (Nueva York, EE.UU.). [Consulta: 8 de enero de 2024]. Disponible en: https://www.metmuseum.org/

Victoria and Albert Museum (VyA). (s.f.). *Victoria and Albert Museum* (Londres, Reino Unido). [Consulta: 12 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.vam.ac.uk/

Walker Art Gallery. (s.f.). *Walker Art Gallery* (Liverpool, Reino Unido). [Consulta: 5 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker-art-gallery

Wallraf-Richartz-Museum. (s.f.). *Wallraf-Richartz-Museum*. [Consulta: 28 de octubre de 2023]. Disponible en: https://www.museum-ludwig.de/en/museum/wallraf-richartz-museum.html

York Art Gallery. (s.f.). *York Art Gallery* (York, Reino Unido). [Consulta: 14 de febrero de 2024]. Disponible en: https://www.yorkartgallery.org.uk/

Casas de subastas

Alcalá Subastas. (s.f.). *Alcalá Subastas*. [Consulta: 15 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.alcalasubastas.es

Alpine Club Collection en el National Mountaineering Museum. (s.f.). *Alpine Club Collection*. [Consulta: 30 de octubre de 2022]. Disponible en: https://www.mountain-heritage.org/

Ansorena. (s.f.). *Ansorena*. [Consulta: 20 de septiembre de 2022]. Disponible en: http://www.ansorena.com

Artnet Auctions. (s.f.). *Artnet Auctions*. [Consulta: 16 de septiembre de 2023]. Disponible en: https://www.artnet.com

Balclis Subastas. (s.f.). *Balclis Subastas*. [Consulta: 3 de enero de 2024]. Disponible en: http://www.balclis.com

Bonhams. (s.f.). *Bonhams*. [Consulta: 25 de enero de 2024]. Disponible en: https://www.bonhams.com

Catawiki. (s.f.). *Catawiki*. [Consulta: 29 de marzo de 2023]. Disponible en: https://www.catawiki.com

Christie's. (s.f.). *Christie's*. [Consulta: 22 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.christies.com

Dorotheum. (s.f.). *Dorotheum*. [Consulta: 5 de diciembre de 2023]. Disponible en: https://www.dorotheum.com

Freeman's. (s.f.). *Freeman's*. [Consulta: 17 de junio de 2022]. Disponible en: https://www.freemansauction.com

Goya Subastas. (s.f.). *Goya Subastas*. [Consulta: 28 de junio de 2023]. Disponible en: https://www.goyasubastas.com

Heritage Auctions. (s.f.). *Heritage Auctions*. [Consulta: 2 de agosto de 2023]. Disponible en: https://www.ha.com

Isbilya Subastas. (s.f.). *Isbilya Subastas*. [Consulta: 10 de marzo de 2023]. Disponible en: https://isbilyasubastas.com

Lamas Bolaño Subastas. (s.f.). *Lamas Bolaño Subastas*. [Consulta: 18 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.lamasbolano.com

Paddle8. (s.f.). *Paddle8*. [Consulta: 11 de diciembre de 2022]. Disponible en: https://www.paddle8.com

Phillips. (s.f.). *Phillips*. [Consulta: 8 de marzo de 2024]. Disponible en: https://www.phillips.com

Rago/Wright. (s.f.). *Rago/Wright*. [Consulta: 21 de noviembre de 2022]. Disponible en: https://www.ragoarts.com

Ruiz Linares, Anticuario y Galería de Arte. (s.f.). *Anticuario y Galería de Arte Ruiz Linares*. [Consulta: 18 de octubre de 2023]. Disponible en: https://ruizlinares.com/

Sotheby's. (s.f.). *Sotheby's*. [Consulta: 12 de julio de 2023]. Disponible en: https://www.sothebys.com

Subarna Subastas. (s.f.). *Subarna Subastas*. [Consulta: 6 de agosto de 2022]. Disponible en: http://www.subarna.net

Subastas Segre. (s.f.). *Subastas Segre*. [Consulta: 14 de febrero de 2023]. Disponible en: https://www.subastassegre.es/en

Swann Auction Galleries. (s.f.). *Swann Auction Galleries*. [Consulta: 9 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.swanngalleries.com



UNIVERSIDAD DE GRANADA