

«Geografías de recepción» de los imaginarios geográficos alpinos: representaciones y narrativas de Sierra Nevada (s. XIX)

CARLOS CORNEJO NIETO¹ ✉

Recibido: 19/02/2014 | Aceptado: 05/06/2014

Resumen

Los imaginarios geográficos de Sierra Nevada aún no han sido aún investigados desde una perspectiva hermenéutica en el marco de la geografía cultural. Este artículo examina uno de aquellos imaginarios, concretamente el creado por los viajeros anglosajones de época romántica. A través del análisis y la contextualización cultural de diversas imágenes y narrativas de Sierra Nevada, aparecidas en los relatos de viaje británicos de la primera mitad del siglo XIX, el artículo investiga las metáforas que han conformado tal imaginario, los discursos globales de los cuales surgió, y las interconexiones habidas entre ellos. Con ello, se pretende situar sus contenidos y significados en el contexto global del conocimiento de la alta montaña europea. Para ello, el artículo muestra cómo los modelos estéticos y las narrativas convencionales de los paisajes de alta montaña, anteriormente empleados en la construcción de los imaginarios de los Alpes, circularon cronológica y geográficamente a través de distintos artefactos culturales, siendo, de esta manera, reinterpretados en las descripciones y representaciones de Sierra Nevada. El artículo ofrece así una propuesta de análisis hermenéutico de las representaciones de Sierra Nevada en relación con los recientes debates en torno a las «geografías de recepción» del paisaje.

Palabras clave: Imaginarios geográficos, geografías de recepción, paisajes itinerantes, Alpes, Sierra Nevada

Abstract

«Geographies of reception» of the alpine geographical imaginations: renderings and narratives of Sierra Nevada (19th century)

Geographical imaginations of Sierra Nevada have not been investigated yet from a hermeneutic perspective within the frame of Cultural Geography. This article examines one of those imaginations, namely that created by the Anglo-Saxon travelers of the Romantic period. Through the analysis and the cultural contextualization of diverse images and narratives of Sierra Nevada, appeared in the nineteenth-century British travel accounts, the article examines the metaphors that carved out such a landscape imaginary, the global discourses from which they arose, and the interconnections between them. In so doing, the paper aims to place the meanings of the visions of Sierra Nevada within the global context of the knowledge of European high mountain. Thus, the article shows how the aesthetic patterns and conventional narratives of mountain landscapes, previously employed in the symbolic acquaintance of the Alps, travelled across time and space through different cultural media, and were reinterpreted in the descriptions of Sierra Nevada.

1. Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Geografía. E-mail: carlos.cornejo@uam.es

The paper thus suggests a hermeneutic analysis of the representations of the massif in relation to recent debates on «geographies of reception» of landscape.

Keywords: Geographical imaginations, geographies of reception, traveling landscapes, Alps, Sierra Nevada

Résumé

«Géographies de réception» des imaginaires géographiques alpins: représentations et narrations de la Sierra Nevada (19ème siècle)

Les imaginaires géographiques de la Sierra Nevada n'ont pas encore été étudiés depuis une perspective herméneutique dans le champ de la géographie culturelle. Cet article examine l'un de ceux imaginaires, à savoir celui créé par les voyageurs anglo-saxons de l'époque romantique. À travers de l'analyse et de la contextualisation culturelle de diverses images et narratives sur Sierra Nevada, trouvées dans des récits de voyage britanniques de la première moitié du XIX siècle, cet article recherche sur les métaphores qui ont construit un tel imaginaire, sur les discours globaux qui l'ont fait sortir à lumière et les interconnexions y trouvées. Par ailleurs, on prétend en situer les contenus et les significations dans le contexte global de la connaissance sur la haute montagne européenne. Pour ainsi faire, l'article montre comment les modèles esthétiques et les narratives conventionnelles sur les paysages de haute montagne – a priori employés dans la construction des imaginaires sur les Alpes – ont-ils circulé, autant chronologiquement que géographiquement, à travers de différents artefacts culturels. Ces approches seront réinterprétées dans le cas particulier de Sierra Nevada, quant à ses descriptions et ses représentations. Par conséquent, l'article propose un analyse herméneutique des représentations de Sierra Nevada en relation avec les récents débats autour les «géographies de réception» du paysage.

Mots clés: Imaginaires géographiques, géographies de réception, paysages itinérants, Alps, Sierra Nevada.

1. Introducción

El macizo de Sierra Nevada mantiene concomitancias geológicas con la cordillera de los Alpes. Ambos sistemas se levantaron en el periodo del plegamiento alpino, respondiendo, por ello, a criterios similares de caracterización orogénica. Estas correspondencias fueron ya puestas de manifiesto en los tempranos estudios científicos del macizo de principios de siglo por los protagonistas del desarrollo de las ciencias geográficas en España (Carandell Pericay 1994; 1926). Sin embargo, antes de que se ampliara el conocimiento geográfico y geológico de Sierra Nevada, las analogías con la cordillera alpina ya estaban presentes en los imaginarios de los viajeros británicos que visitaron Granada a partir del último cuarto del siglo XVIII.

Desde el siglo de la Ilustración, los sistemas montañosos han ocupado siempre un lugar importante en los imaginarios geográficos de Occidente. Representan espacios de encuentro entre la fuerza de la naturaleza extrema, el poder de la razón y la pulsión de la fantasía. Debido a su «permanencia» geográfica y a su «insistente materialidad», los macizos montañosos nunca han dejado de suscitar un alto poder de atracción en el seno de las ciencias, la filosofía, la cultura y las religiones, encarnando «procesos superpuestos de significación (como objetos sagrados, míticos, geopolíticos, naturalistas)» (Della Dora, 2011: 6). Esta fascinación se ha manifestado a través de

perspectivas puramente científicas, así como de acercamientos más subjetivos, e, incluso, desde la complementariedad de ambas visiones (Debarbieux, 2008; Reichler, 1994). En este sentido, el concepto de montaña se ha convertido en un «producto de la colaboración entre la forma física del mundo y la imaginación humana» (MacFarlane, 2003: 33); en una «categoría del pensamiento colectivo» que traduce una «forma arquetípica de nuestro imaginario de la naturaleza» (Debarbieux, 1995: 5–6).

Los rasgos particulares de las montañas, como la altitud, reflejan una relación física e imaginada «entre el emplazamiento geográfico y la experiencia humana». El concepto de montaña, pues, «transforma las regiones físicas en regiones mentales de consciencia individual». Hace de las cumbres, por un lado, «espacios para la autorreflexión estoica», y, por otro, «espacios de desafío muscular y masculino, de aventura competitiva, y de experiencia sobrenatural, intensa, y a veces espiritual» (Cosgrove y della Dora, 2008: 1, 13, 11, 4). Representan, igualmente, lugares «que invitan a la conquista, la investigación y la apreciación» (Schama, 1996: 466), así como espacios geográficos de poder donde el dominio político imperialista y las prácticas deportivas masculinas han jugado un papel decisivo en la historia de la cultura occidental (Colley, 2010; Hansen, 1991; 1995).

El significado simbólico de los paisajes de alta montaña en los imaginarios geográficos europeos ha sido estudiado tanto por la geografía como por otras humanidades. Debido a su visibilidad en las manifestaciones culturales modernas y contemporáneas, la cordillera de los Alpes ha encarnado de forma mayoritaria este objeto de estudio (Broc, 1991; Joutard, 1986; Guichonnet et al., 2002; Reichler, 2002; Walter, 2005). El planteamiento general de estos trabajos ha estado normalmente sujeto a un modelo de relato histórico articulado en torno a una serie de acontecimientos y figuras individuales, considerados los artífices del cambio de actitud hacia la geografía alpina y los pioneros en el descubrimiento científico y cultural de la alta montaña (Ring, 2000; Beattie, 2006; Lemoine, 1998; Engel y Guichonnet, 2009; Engel y Vallot 1936). Así, se han construido unas «narrativas ortodoxas» del descubrimiento de los Alpes basadas, en muchos casos, en el «ideal romántico de las montañas como misteriosos símbolos del poder de la naturaleza» (Anderson, 2012: 155–156). Tales perspectivas han marcado la pauta de la forma de percibir y valorar el paisaje de alta montaña en occidente, lo que ha conducido a la construcción de una «imagen tipo» de la misma, convertida así en un canon de criterios cualitativos, estéticos y formales (Martínez de Pisón, 2004; Frolova, 2002).

El conocimiento del Pirineo ha sido conceptualizado mediante narrativas y representaciones algo diferentes. A medio camino entre las ciencias geográficas, las artes plásticas, la literatura, la cartografía y el montañismo, los hombres y mujeres que se acercaron al Pirineo han encarnado, de forma particular, lo que el historiador de la cordillera ha denominado «pirineísmo» (Beraldi, 1977). Asimismo, los imaginarios forjados en torno a la cordillera pirenaica han sido investigados en relación a otro tipo de problemáticas. Estudios recientes han vinculado la imagen del paisaje del Pirineo con las políticas de protección y patrimonialización de la naturaleza en territorio francés, constituyendo, además, herramientas de máxima influencia para la protección de la montaña en sus diversas figuras oficiales (Briffaud, 1994; Saule-Sorbé, 1993, 2007, 2009, 2010). Otras contribuciones han señalado igualmente la notable significación de otras montañas de fuera del ámbito alpino, o, incluso, europeo, en los imaginarios colectivos (Bevis, 1999; Blake, 2008; Thomas, 2004; Vogiatzakis, 2012; Siganos y Vierne, 2000; Della Dora, 2008, 2011).

Las regiones españolas de alta montaña también han gozado de sus propios imaginarios geográficos. Debido a su imbricación en las ideas y los discursos de su tiempo, los paisajes montañosos españoles han contado con diversos añadidos valorativos que los han enriquecido simbólicamente a través de múltiples representaciones y narrativas (Martínez de Pisón, 2000; Ortega Cantero, 2006, 2012). Las retóricas construidas en torno a ellas han sido de una importancia incuestionable para el desarrollo histórico, conservacionista, ambiental y cultural de determinadas regiones geográficas (Sanz Herráiz y Martínez de Pisón, 2000). A este respecto, la geografía histórica española ha sido especialmente sensible a la consideración del paisaje de montaña como un modelo cultural y un elemento fundamental en la historia contemporánea de las políticas, los relatos culturales y los discursos científicos (Martínez de Pisón, 1998; Ortega Cantero, 2002, 2005).

Las investigaciones más numerosas al respecto han sido aquellas que han estudiado las metáforas forjadas en torno a los paisajes de la Sierra de Guadarrama y del Pirineo catalán, aun cuando sus contenidos han encarnado enfoques y discursos muy distintos sobre el encuentro social, cultural e ideológico con los espacios de montaña (Martínez de Pisón, 1998; Ortega Cantero, 2001, 2006, 2012; Nogué, 1998; Tort i Donada, 2007). En torno al pico del Teide también se ha construido todo un «proceso de percepción cultural paralelo al de los Alpes», alimentado por una gran variedad de contenidos, «por relatos míticos, por crónicas de viajeros, por impresiones literarias y por informes científicos» (Martínez de Pisón 2009: 233). Por su parte, la Sierra de Gredos, debido a su importante altitud y un significativo relieve, se le ha otorgado asimismo un sentido cultural, patrimonial y científico «mixto, cuyo punto de gravedad queda marcado por las distintas tendencias [la caza, el excursionismo, el turismo, la cultura, la conservación] que aún ahora colaboran o pugnan ente ellas» (Martínez de Pisón 2009: 229). Otros sistemas o macizos montañosos, como la cordillera Cantábrica, las montañas vascas o el sistema Ibérico, han sido objeto de una menor atención por parte de la academia u otros estudios de carácter divulgativo (González Trueba y Serrano Cañadas, 2007; Sevilla Álvarez, 2010; Martínez de Pisón y Álvaro, 2002).

El macizo de Sierra Nevada ha sido también un importante repositorio geográfico de diversas manifestaciones culturales. Debido, en gran parte, al factor fundamental de su proximidad a la ciudad de Granada, destino principal del viaje intelectual desde época romántica, Sierra Nevada es el espacio de montaña español que reúne un mayor número de literatura, documentación e imágenes desde mediados del siglo XVIII. Este vasto conjunto de representaciones y narrativas ha obedecido, sin duda, a un amplio abanico de imaginarios geográficos que se han ido alternando y superponiendo a lo largo de la historia del macizo, los cuales están aún por estudiar desde la perspectiva de la geografía cultural.

La historia de Sierra Nevada ha tardado bastante tiempo en articularse de una forma sistemática, aun cuando se contara con algunas obras de referencia (Ferrer, 1971; Fernández Martínez, 1996). Ha sido el historiador granadino Manuel Titos Martínez quien, mediante una ingente búsqueda de documentación durante más de dos décadas, ha elaborado de forma sistemática la historia del macizo subbético. El historiador ha desvelado las distintas facetas intelectuales que intervinieron en el conocimiento científico y la valoración literaria de Sierra Nevada desde la época de la Ilustración. Asimismo, ha mostrado otros aspectos de la Sierra vinculados a la economía y la sociedad granadinas, insistiendo especialmente en las actividades del turismo, los deportes de invierno y otras formas de montañismo (Titos Martínez, 1990, 1992, 1997, 2004). Junto a estos trabajos históricos, diversas manifestaciones iconográficas de Sierra Nevada de medios tan dispares como la pintura, la fotografía, el grabado, el croquis geográfico, la cartografía y los dibujos científicos, han sido también recopilados, organizados y presentados al público en sendas exposiciones cele-

bradas en la ciudad de Granada en época más o menos reciente (*Exposición Sierra Nevada*, 1960; Titos Martínez y Piñar Samos, 1995, 2009).

Sin embargo, pese a la existencia de una historia sobre el descubrimiento de Sierra Nevada, y al esfuerzo institucional por exponer al público diferentes materiales (documentación e imágenes) relacionados con el macizo, sus imaginarios geográficos históricos están aún por investigar. Las metáforas y contenidos que han conformado dichos imaginarios, los discursos y contextos globales de los cuales surgieron, y las interconexiones ocurridas entre ellos, no han sido aún planteados ni analizados en relación a los debates más recientes de la geografía cultural. Por ello, el presente artículo se propone examinar uno de aquellos imaginarios, forjados en los inicios de la modernidad, con el objetivo de situarlo en el contexto global del conocimiento cultural de la alta montaña europea, y establecer así un diálogo comparativo con las metáforas que subyacieron en el canon paisajístico alpino.

Para ello, el estudio se centra en los imaginarios creados por los viajeros británicos de época romántica. A través del análisis de las imágenes y los relatos de viaje anglosajones de la primera mitad del siglo XIX, el artículo muestra cómo los modelos estéticos y las narrativas convencionales de los paisajes de alta montaña, anteriormente empleados en la construcción de los imaginarios de los Alpes, circularon en el tiempo y en el espacio a través de distintos artefactos culturales, siendo, de esta manera, reapropiados en las descripciones y representaciones de Sierra Nevada. Los lenguajes estéticos de lo sublime y lo pintoresco, y un particular relato mítico de la montaña —elementos todos ellos que habían conformado la imagen canónica del mundo alpino—, fueron reinterpretados al abrigo de las cumbres de Sierra Nevada, elaborando un auténtico imaginario alpino en el sur de la Península.

La transmisión de los modelos estéticos y de las narrativas míticas de los imaginarios europeos de la montaña abre una oportunidad idónea para situar el estudio en el marco de la circulación del conocimiento y los «paisajes itinerantes» («*traveling landscapes*»). En su ensayo «*Traveling theory*», Edward Said constató que, al igual que los objetos y las personas, también «las ideas y las teorías viajan». Said reflexionó sobre la función del viaje como el principal canal de comunicación y de circulación de teorías y conocimientos. El autor afirmó que las manifestaciones culturales se encuentran frecuentemente «alimentadas» y «sostenidas» por esta circulación de ideas, y, «ya tomen la forma de una influencia reconocida o inconsciente, [...] el movimiento de ideas y teorías de un lugar a otro es tanto una realidad como una condición provechosa que posibilita la actividad intelectual» (Said, 1991: 226).

A raíz del ensayo de Said, diversos estudios han investigado las consecuencias de la trasmisión de teorías y discursos científicos a través de las formas culturales impresas (Jardine et al., 1995; Beer, 1996). La ruptura de la falsa distinción entre los textos, los instrumentos, las imágenes y la teoría abrió la posibilidad, como ha propuesto James Secord (2004: 658), de considerar «la ciencia [y, por ende, la teoría] como un proceso» comunicativo más que como un conjunto invariable de datos y enunciados. El hecho de tener en cuenta esta circulación del conocimiento significa, por tanto, «pensar en cada texto, imagen, acción y objeto como el vestigio de un acto de comunicación, con receptores, productores, y modos y convenciones de transmisión» (Secord, 2004: 661).

Dentro de la geografía, y siguiendo los planteamientos de Secord, David Livingstone ha investigado sobre lo que él ha llamado las «geografías de recepción» o de «interpretación» («*geographies of reading*»). Así, Livingstone ha especulado sobre la importancia de la «espacialidad» en la transmisión e reinterpretación del discurso, investigando el «significado de la ubicación geográfica en

los encuentros hermenéuticos» de los textos, imágenes y teorías con los lectores y espectadores (Livingstone, 2005: 395, 392). En este sentido, Livingstone, junto con otros autores (Rupke, 2000), ha examinado cómo los espacios geográficos «permiten y constriñen el discurso», siendo así «recibidos, manipulados y juzgados por unos públicos determinados en unos espacios concretos» (Livingstone, 2003: 7, 2005: 399).

Teniendo en cuenta este marco de interpretación, lo que examina este artículo es la transmisión del conocimiento estético y simbólico del paisaje de montaña de los Alpes en la Europa moderna a través del estudio de otro sistema montañoso. Para ello, el artículo pretende ilustrar cómo el macizo de Sierra Nevada se convirtió en un importante foco de recepción de los imaginarios geográficos de la cordillera alpina. Como tal, las cumbres y el entorno del macizo subbético funcionaron como un verdadero espacio geográfico de recepción de las retóricas convencionales del paisaje de alta montaña. A partir de estas hipótesis, el artículo investiga en qué consistieron estas narrativas, metáforas y modelos estéticos de origen alpino, que circularon en el tiempo y en el espacio para ser más tarde adoptadas en la comprensión y representación convencional de Sierra Nevada.

El artículo está organizado de la siguiente manera. En primer lugar, se expone el contenido conceptual del estudio, presentando la importancia de los imaginarios geográficos y de la visualidad del paisaje (así como sus recientes cuestionamientos) dentro de la disciplina de la geografía. En segundo lugar, se hace un recorrido por las formas de conceptualizar la montaña alpina por parte de la élite británica desde finales del siglo XVII hasta la modernidad, con el fin de introducir las retóricas de los discursos estéticos de lo sublime y lo pintoresco, además de otras metáforas narrativas que contribuyeron a la formación de la imagen canónica de los Alpes. Seguidamente, ya en el marco del viaje romántico a Granada, se muestra cómo tales narrativas y lenguajes estéticos contribuyeron a construir la imagen convencional de Sierra Nevada, y cómo, en esta configuración, dichos lenguajes se imbricaron con la interpretación estética británica de la Alhambra. Esta superposición de narrativas e imaginarios configuró un espacio geográfico idóneo para la formulación de lo gótico, lo sublime y lo pintoresco en el entorno geográfico de Granada y la Sierra. Por último, otra de las metáforas presentadas por el artículo es la ofrecida por la construcción de una imagen mítica de la montaña en relación con la Vega de Granada. Dentro de las analogías con la montaña alpina, Sierra Nevada fue también narrada como el depósito hídrico natural que permitía la existencia de la llanura de regadíos que se extendía a los pies de Granada, formulando así el espacio geográfico granadino como un idealizado *locus amoenus*.

2. Fuentes y metodología

Obedeciendo a los objetivos, el artículo plantea un análisis e interpretación de las imágenes y las narrativas de las manifestaciones culturales del viaje a Granada. Para llevar a cabo tal investigación, se ha realizado la consulta tanto de materiales primarios originales (es decir, prescindiendo de traducciones) como de materiales secundarios. Respecto a los primeros, se han consultado los relatos de viaje de los autores anglosajones de la primera mitad del siglo XIX, así como las imágenes incluidas en los mismos, y otros álbumes de grabados. En cuanto a los segundos, las fuentes consultadas han sido las correspondientes a los estudios sobre la circulación del conocimiento y los «paisajes itinerantes», así como sobre los imaginarios geográficos y las imágenes del paisaje, conceptos, estos últimos, que se presentan en el apartado siguiente. Es este material secundario el que ha permitido la interpretación de los textos y las imágenes examinadas. Asimismo, el análisis

de los materiales primarios se ha realizado utilizando un método comparativo. Así, las representaciones de Sierra Nevada son estudiadas en relación a los imaginarios de las áreas de montaña de los Alpes.

Estudiar los procedimientos simbólicos y las metáforas que han contribuido a crear la imagen de un lugar requiere un proceso que va desde la identificación de los elementos geográficos del territorio, hasta la interpretación simbólica de las representaciones y los imaginarios generados a partir de ellos. De este modo, en este proceso se han considerado tres etapas. En la primera, se ha realizado una investigación documental con la consulta de las fuentes primarias, localizadas en los archivos de la Biblioteca y Archivo de la Casa de los Tiros, en el Archivo del Patronato de la Alhambra (ambos en Granada), y en las Special Collections de la Biblioteca de la Universidad de Bristol. En la segunda etapa de la metodología, se ha hecho un reconocimiento visual de las tres unidades geográficas implicadas históricamente en el paisaje analizado (Granada, la Vega y la Sierra). Para ello, se ha explorado *in situ* la composición visual del paisaje objeto de estudio, de manera que se pudiera obtener una idea aproximada del impacto visual de Sierra Nevada en relación con los elementos naturales y monumentales que han conformado históricamente el paisaje de Granada. Finalmente, a partir del análisis de los materiales primarios, en la tercera etapa metodológica se ha procedido a la interpretación de las representaciones y descripciones geográficas de la ciudad, la Sierra y la Vega. Para ello, se ha contado con diversos conceptos pertenecientes a la geografía cultural, que buscan dar sentido a los contenidos metafóricos de los usos del territorio y del conocimiento del paisaje.

3. Los imaginarios geográficos y la visualidad del paisaje

Los estudios sobre la proyección subjetiva de la imaginación en los espacios geográficos son abundantes, contando incluso con notables ejemplos desde hace ya tiempo (Lowenthal, 1961; Wright, 1947). La geografía más reciente ha planteado los imaginarios geográficos como una forma de relación simbólica con el territorio que, en palabras de Bernard Debarbieux (2003: 489) «contribuye a organizar las concepciones, las percepciones y las prácticas espaciales». La imaginación geográfica, por tanto, se define como aquella que hace posible, en palabras de Stephen Daniels (2011: 182), «acercar los mundos material y mental hacia una colaboración más estrecha», fusionando «lo mítico y lo cotidiano» (véase también Schwartz y Ryan, 2003: 6; Lindón y Hiernaux, 2012: 9). En este sentido, David Harvey (2005: 212) llamaba «conciencia espacial» o «imaginación geográfica» a aquella que

permite al individuo reconocer el papel del espacio y del lugar en su propia biografía, relacionarlo con los espacios que ve alrededor suyo, y reconocer cómo las negociaciones entre los individuos y entre las organizaciones están afectadas por el espacio que los separa. Esto le permite al individuo reconocer la relación que existe entre él y su [...] territorio. Le permite juzgar la relevancia de los acontecimientos en otros lugares [...] Le permite también configurar y usar el espacio de forma creativa y valorar el significado de las formas espaciales creadas por otros.

La materialización de estos imaginarios en diversos relatos e imágenes ha proporcionado a la geografía cultural importantes conjuntos a través de los cuales examinar la representación del «mundo como una exhibición» (Gregory, 1994: 15–52). La conexión entre los imaginarios geográficos, la idea de paisaje y las imágenes del territorio ha despertado un notable interés dentro de la geografía en las últimas décadas. El «giro cultural» sufrido dentro de la disciplina en la

década de 1980 permitió a los geógrafos mirar más allá de las posibilidades descriptivas que les brindaba la morfología del territorio, e investigar los significados de sus representaciones en diversos medios y soportes culturales (Mitchell, 2000; Oakes y Price, 2008; Shurmer-Smith, 2002; Jackson, 1989; Duncan y Ley, 1993). Sus trabajos abrieron nuevas perspectivas de estudio de las representaciones simbólicas del territorio, entendidas bien como imágenes, o bien, incluso, como «textos» (Jackson, 1989; Cosgrove, 1984; Duncan y Duncan, 1988). En esta línea de trabajo, geógrafos como Denis Cosgrove y Stephen Daniels (1988: 1) sostenían que «el paisaje es una imagen cultural, una forma pictórica de representar, estructurar y dotar de simbología al entorno geográfico», la cual traducía un conjunto de paradigmas de la civilización que la configuraba y a la que iba dirigida. De esta manera, se planteaba el paisaje como un «concepto ideológico», una «forma de ver» el espacio, negando así la neutralidad del carácter visual del conocimiento geográfico y de su representación (Cosgrove, 1984: 15).

El valor estrictamente visual del paisaje ha sido recientemente cuestionado desde diferentes perspectivas. Ciencias como la arqueología y la antropología han ofrecido un fuerte corpus teórico a partir del cual revisar la preeminencia visual del paisaje en la geografía. Tomándolo como «hábitat» (*dwelling*), Tim Ingold rechazaba la idea del paisaje como representación, repensándolo, en cambio, como una «encarnación humana» («*human embodiment*») que encuentra su pleno significado en la «actividad práctica [...], arraigada en un compromiso esencial con el medio material», «un proceso generativo de actuar en y con el mundo» (Ingold, 1993: 157; Wylie, 2011: 311; véase también Malpas, 1999). Barbara Bender, por su parte, ha tratado el paisaje como un espacio material de tensión, susceptible de ser re-trabajado, apropiado y contestado por las sociedades, y en el cual «las identidades son creadas y disputadas» en un marco de enorme conflictividad política (Bender, 1993: 3).

La propia geografía ha interrogado el paradigma «oculocéntrico» de la disciplina (Rose, 2003; Sui, 2000; Thornes, 2004). Kenneth Olwig, por ejemplo, rechazaba la clásica divergencia entre los conceptos de paisaje (con una carga específicamente visual) y de territorio (con significados particularmente materiales). En su lugar, Olwig reivindicaba la construcción de un espacio social donde se desarrollara un fuerte sentido político de comunidad («entidad política») en el marco de un espacio geográfico (Olwig, 1996, 2002). Influidas por las filosofías fenomenológicas y postestructuralistas, las recientes contribuciones de la geografía anglosajona al respecto han definido el paisaje como un «ámbito de prácticas [diversas]», más que como una imagen fija contemplada por un espectador externo (Cresswell, 2003: 270). Por ello, estas propuestas han cuestionado la investigación exclusiva sobre los significados de las representaciones del paisaje, preguntándose, en cambio, por «cómo funciona» el paisaje mismo desde una «constitución mutua de lo estético y lo social, del ojo y el cuerpo (Matless, 1998: 12, 63). Asimismo, al abrigo de la «*non-representational theory*», Hayden Lorimer ha sugerido un acercamiento al paisaje en el que queden integradas dichas perspectivas con las prácticas performativas que se dan en los «mundos multisensuales más-que-humanos, más-que-textuales» (Lorimer 2005: 83, 2008); mientras que John Wylie ha investigado el carácter performativo del paisaje a través de las «sensibilidades procesuales» vehiculadas por ciertas movilidades dentro del paisaje mismo, así como por las diversas relaciones entre distintas subjetividades «representadas dentro de las prácticas del viaje y el hábitat» (Wylie, 2002: 251). Propuestas más conciliadoras, como las de Veronica della Dora (2007: 291) han sugerido, en cambio, que la «materialidad, las prácticas performativas y la representación», lejos de ser opuestas, «trabajan conjuntamente».

4. Precedentes: el imaginario alpino en la cultura británica

4.1. La construcción de lo sublime y lo gótico

Las metáforas que fueron creando el imaginario alpino entre la élite británica ilustrada fueron distintas y complejas. Las nuevas teorías geológicas publicadas en los albores de la Ilustración, y la teoría estética inglesa fraguada en época pre-romántica, estimularon la construcción de nuevas formas simbólicas de relación con paisajes extremos, unificadas por las narrativas de lo sublime. Las áreas de alta montaña de los Alpes se consolidaron entonces como el espacio privilegiado desde donde observar los grandes cambios de los relieves de la Tierra, así como un importante centro de lo que Chloe Chard, siguiendo a Christian Jacob, ha denominado «geografías o topografías imaginativas». Así, la alta montaña definía «tanto un espacio de proyecciones privilegiadas para los deseos, las aspiraciones, la memoria afectiva y la memoria cultural del sujeto, como, al mismo tiempo, un espacio gobernado por las exigencias de un campo del saber» (Chard, 1999: 10).

Los componentes metafóricos del discurso de lo sublime consiguieron poner en valor las realidades geográficas extremas que antes apenas habían sido visibilizadas. Sin embargo, los imaginarios geográficos articulados por lo sublime no fueron un campo exclusivo de la retórica estética. Marjorie Hope Nicolson, en su ensayo *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, mostró que, antes de ser normativizados por la estética romántica, los elementos y metáforas que configuraron lo sublime ya habían sido formulados previamente por varias disciplinas. De esta forma, lo que Nicolson denominó lo «Sublime natural», refiriéndose al principal artífice del cambio de actitud hacia las montañas, determinó la posterior teorización de lo «Sublime retórico» (Nicolson, 1963: 30, n. 39). La teología, la astronomía, la temprana geología y la filosofía establecieron los términos, el lenguaje y las imágenes que más tarde caracterizarían la categoría de lo sublime en plena modernidad.

Bajo la perspectiva de Nicolson, los nuevos descubrimientos en la astronomía y las ciencias de la Tierra influyeron de forma notable en los cambios de actitud hacia las cordilleras. El conocimiento de las montañas lunares y sus consecuentes narrativas marcaron un punto de inflexión para el futuro interés por las montañas de la Tierra. La obra de ficción *Somnium sive Astronomia lunaris* (*El sueño o la astronomía de la luna*) de Johannes Kepler, publicada en 1634, ofrecía al lector un «amenazante espectáculo de vastas montañas altísimas, profundas simas y abismos» (cit. en Nicolson, 1963: 132; véase también Kepler, 2001: 88). Asimismo, el tratado geológico *Geographia Generalis* de Bernhardus Varenius, publicado por primera vez en Inglaterra en 1650 (véase Varenius, 1681), se convirtió en un libro de cabecera entre los poetas ingleses pre-románticos, como, por ejemplo, John Milton o James Thomson (Nicolson, 1963: 176–177). Los paisajes hiperbolizados en los que se desarrolló el drama de la obra *Paradise Lost* (*El Paraíso perdido*) de Milton, publicado en 1667, fueron entonces los «panoramas más inmensos nunca descritos por un poeta inglés» (Nicolson, 1963: 273–274; véase también Milton, 1695).

Los imaginarios fantásticos de autores como Kepler y Milton constituyeron un verdadero referente para los escritores de la generación romántica. Atraídos tanto por aquellos escenarios sublimes como por los relatos de expediciones a las cumbres y glaciares de los Alpes que ya se estaban llevando a cabo —especialmente los de Horace-Bénédict de Saussure, Marc-Théodore Bourrit, William Coxe y William Windham—, toda una generación de poetas románticos emprendió el viaje al valle de Chamonix para ver *in situ* el macizo del Mont Blanc y sus glaciares. Sus

descripciones literarias contenían las mismas metáforas que habían moldeado la imaginería del *Paraíso perdido* de Milton y de la *Astronomia lunaris* de Kepler. Samuel Taylor Coleridge, en su poema de 1802 «Hymn before sun-rise, in the vale of Chamouni», resaltaba la caótica formación del Mont Blanc, exaltando las «cavernas glaciales», las laderas «escarpadas» y las «rocas abruptas» que, según su interpretación, formaban parte de la estructura de la montaña alpina, concibiendo el macizo como «la más espantosa Forma» de la Tierra (Coleridge, 1969: 377–379). Por su parte, Percy Bysshe Shelley, en su poema de 1817 «Mont Blanc», destacaba la fuerza poderosa que evocaban las «formas sobrenaturales» y las «profundidades inconmensurables» que contenía la cumbre más alta de los Alpes (Shelley, 2002: 98).

Las ciencias de la Tierra, por su parte, también contribuyeron a conformar el imaginario alpino moderno. En las teorías sobre la formación del relieve terrestre, aparecidas en la segunda mitad del siglo XVII, las montañas jugaron un papel esencial. La transformación de la superficie de la Tierra se explicó a través de una serie de metáforas con las que las sociedades de la Ilustración pronto identificarían las regiones de alta montaña. Así, las imágenes recurrentes del caos y de la ruina centrarían gran parte de las visiones y narrativas mediante las cuales se explicaron el origen de las cadenas montañosas.

En este sentido, el libro de Thomas Burnet *Telluris Theoria Sacra*, publicado en 1681, y aparecido en inglés por vez primera en 1684, fue fundamental. La obra ofrecía una nueva hipótesis sobre el origen de los océanos y las cordilleras. Según Burnet, la Tierra existente anterior al Diluvio estaba compuesta por una serie de capas concéntricas de distintos materiales. La corteza exterior, consistente de tierra, tenía una superficie absolutamente llana y suave («smooth»), una trama terrestre fértil y regular, «sin Rocas ni Montañas, sin cavernas vacías, solo plano y uniforme», que resultaba idónea para el cultivo y el desarrollo de la vida (Burnet, 1697: 47). Pero este estado primigenio del mundo cambió radicalmente. La corteza exterior de la Tierra colapsó y se hundió, aunque no de manera uniforme, bajo el sustrato inferior, formado principalmente por agua, originando de esta forma la inundación provocada por el Diluvio (Ogden, 1947: 140–141). Sus efectos causaron el «Caos», formado por las sustancias de la Tierra y el Cielo, «reducidas a una masa fluida» de distintos materiales mezclados entre sí (Burnet, 1697: 36). Las consecuencias del caos derivado del colapso de aquel primer estadio del Mundo se tradujeron en la formación de los océanos y las cadenas de montañas, aniquilando la apariencia edénica que el primer estadio de la Naturaleza presentaba. De esta forma, las formaciones montañosas, en tanto que originadas a partir del Caos, no eran más que «grandes ruinas». Donde antes se erigía una fértil llanura interminable, se levantaron entonces «salvajes, vastos e indigestos Montones de Piedra y Tierra», concebidos por Burnet como las «ruinas de un Mundo descompuesto», como los restos de un mundo mejor perdido para siempre (Burnet, 1697: 95, 100; Nicolson, 1963: 200).

Las tesis de Burnet estuvieron aún muy presentes en las descripciones de la naturaleza más extrema del continente durante el periodo romántico. Partiendo de estos imaginarios, fraguados a través de las imágenes transmitidas por la poesía y las teorías de la ciencia, en el siglo siguiente se definió la teoría estética de lo «Sublime retórico». Teóricos como Joseph Addison y Edmund Burke, en sus respectivas obras «The Pleasures of the Imagination» (conjunto de artículos aparecidos en la revista *Spectator* en 1712) y *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, publicado en 1759, fueron los primeros en sistematizar los aspectos retóricos y estéticos del sentimiento de lo sublime. Para Addison y Burke, el drama debía despertar pasiones como el terror y el peligro, un *agreeable horror* que determinaría sus consecuencias psicológicas (Addison, 1991: 36–40). Los espacios naturales que mejor se mostraban para ello

fueron, sin duda, la vastedad del océano y las grandes masas de montañas, riscos y precipicios de cordilleras como los Alpes. Asimismo, para Burke (1807: 37), «[t]odo lo que es a propósito de cualquier modo para excitar las ideas de pena y de peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible», se convertía en «un principio de sublimidad».

Paralelamente a la categorización estética de lo sublime, se fue constituyendo un nuevo género literario. La novela gótica apareció así entre la literatura inglesa de la época, haciéndose eco de las atmósferas evocadoras de las ruinas y los paisajes agrestes, y del terror provocado por las áreas de montaña. Ambos escenarios se presentaban como espacios y formas marginales que trasladaban al lector a tiempos históricos remotos. El mundo estético de lo sublime quedó entonces vinculado a la ficción gótica en la novela inglesa. El desarrollo del género permitió complementar los paisajes sublimes, regidos por la irregularidad de picos y precipicios, con arquitecturas medievales que ayudaron a evocar su aspecto oscuro y misterioso. El gusto por las líneas de las arquitecturas góticas, encarnadas en las catedrales y los castillos, se correspondió con la fascinación por la estructura violenta de la alta montaña (Natta-Soleri 1998). Según Arthur O. Lovejoy (1932: 445), la recuperación de la arquitectura gótica fue, en gran medida, «un aspecto de la vuelta a la Naturaleza» del siglo XVIII. Los nuevos principios estéticos de lo sublime fueron trasladados a la arquitectura, estableciendo una relación con las ideas de infinitud que sugerían los abismos y precipicios de las regiones montañosas. Además, para Maggie Kilgour (1995: 11) las diferentes fantasías góticas no fueron más que muestras de una «nostalgia por un pasado que idealizaba el mundo medieval como una totalidad orgánica». La creación de las atmósferas góticas en la ficción literaria estaba, por tanto, estrechamente conectada con la valoración estética del principio de asimetría e irregularidad, del estado «en ruinas» de la naturaleza, y del elemento terrorífico de los paisajes extremos (véase también González Moreno, 2007).

4.2. La construcción de lo pintoresco

La valoración adquirida por la ruina en las distintas manifestaciones culturales se vio también reflejada en la introducción de una nueva categoría estética que, en todo caso, hay que entenderla como el reverso de lo sublime. Apareció así, en la estética dieciochesca, el concepto de lo pintoresco, fundamentado igualmente en el principio de irregularidad, en la retórica de los contrastes y en la valoración de los vestigios medievales. Lo pintoresco inglés se forjó estrictamente a partir de lo visual. Para Andrew Ashfield y Peter de Bolla (1996: 271-72), el término fue aplicado solo «a los objetos de la vista». Los elementos que definieron lo pintoresco estaban compuestos por la yuxtaposición de la «tosquedad» («*roughness*»), la «variación» y la «irregularidad», reunidas en un mismo paisaje. Recogiendo, no obstante, lo más significativo de los conceptos de belleza y sublimidad, lo pintoresco emergió como una categoría intermedia entre ambas, diferenciándose de aquellas en su afán de «articular una estética de reacción y fantasía localizada en un medio social y de clase totalmente diferente a la élite de la cultura aristócrata» que el debate entre lo bello y lo sublime encarnaba (Ashfield y de Bolla, 1996: 15).

La idea de la belleza pintoresca fue introducida en la estética británica por el reverendo William Gilpin con su obra *Observation on the River Wye and Several Parts of South Wales, Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, publicada en 1782 (véase Gilpin, 2004). Gilpin subrayaba el uso de los contrastes visuales como la cualidad esencial de lo pintoresco, del mismo modo que ensalzaba el valor de los rasgos irregulares presentes tanto en la Naturaleza como en las ruinas arquitectónicas. Estas comenzaron a considerarse un elemento indispensable de la variedad y la irregularidad que se le presuponía a un paisaje con el suficiente interés para atraer a los viajeros. El principio

estético de variedad no solo estaba presente en los rasgos físicos de los elementos de la naturaleza, sino que se aplicaba igualmente a las «transiciones visuales hechas desde los nítidos pastos hasta los ásperos pastizales, o desde los parterres hasta el paisaje de montaña» (Andrews, 1989: 54; véase también Saule-Sorbé, 2009).

Conforme a lo expuesto hasta ahora, la categoría de lo pintoresco venía a representar una alternativa a las sensaciones de terror, silencio y soledad que la categoría de lo sublime suscitaba en el viajero. Como ha apuntado Christopher Hussey (2013: 129), el «viajero pintoresco» era aquel que imaginaba la naturaleza «con una forma ideal, derivada de la pintura de paisajes», y cuyo objetivo era «descubrir la existencia de esas escenas ideales». Sublimidad y pintoresquismo se presentaron, por tanto, como las dos alternativas estéticas por medio de las cuales guiar las experiencias paisajísticas de los viajeros. Las áreas de montaña fueron unos importantes catalizadores de ambas maneras de representar la naturaleza. Como se ha mostrado, los principios de irregularidad, asimetría y contraste que rigieron la estética dieciochesca, completado con elementos como la ruina y las atmósferas góticas, estuvieron bien representados en aquellas regiones de alta montaña. Debido a su conocimiento sistemático desde los viajes del *Grand Tour*, dichas regiones se vieron encarnadas de forma modélica en la cordillera de los Alpes, cuyas cumbres y abismos sirvieron de escenarios para la literatura británica de la época.

Conforme avanzaba el siglo, los viajeros anglosajones fueron descubriendo otras geografías al margen de los itinerarios clásicos del *Grand Tour*. Lugares que, de una forma u otra, evocaban los precipicios y los valles de la montaña alpina. Destinos como el norte de Gales, Escocia y Escandinavia aparecieron, desde el último cuarto del siglo XVIII, como lugares idóneos donde el viajero romántico podía desplegar sus nuevos imaginarios. La Península Ibérica también figuró entre estas nuevas geografías del viaje. España se convirtió en un lugar excepcional donde llevar a la práctica los placeres subjetivos de la imaginación articulados en torno a lo sublime, lo medieval y lo pintoresco. Los imaginarios colectivos que dieron visibilidad a los paisajes de los Alpes circularon así en el tiempo y en el espacio, y se transmitieron culturalmente a la Península. Allí se reactivaron con especial fuerza en aquellas regiones que contaban con una gran diversidad paisajística. Entre ellas, Andalucía se vio como una de las más complejas y ricas desde un punto de vista geográfico y paisajístico. Y, dentro de Andalucía, Granada y todo su entorno geográfico, constituido por la Vega y Sierra Nevada, se presentaron, en los relatos e imágenes elaborados por los viajeros ingleses, como la quintaesencia de ambas categorías estéticas.

5. La formación del imaginario alpino en Granada y Sierra Nevada

El paisaje del antiguo Reino de Granada representó de forma muy particular los cánones de la retórica estética británica de la naturaleza. La localización geográfica de la ciudad en un entorno natural conformado, principalmente, por la gran llanura de la Vega y el macizo montañoso de Sierra Nevada; la compleja topografía del entramado urbano; y la imponente presencia visual de la fortaleza islámica de la Alhambra, levantada sobre una colina boscosa de conglomerados, producto del empuje orogénico de Sierra Nevada, permitieron a los viajeros ingleses interpretar el conjunto paisajístico de Granada a través de los imaginarios geográficos alpinos ya preestablecidos. Tales imaginarios, forjados entre la sublimidad y el pintoresquismo de las montañas de los Alpes, habían dado lugar a narrativas y representaciones muy conocidas entre los viajeros británicos a través de la literatura y los grabados de los relatos de viaje. Las tres unidades de paisaje de referencia de Granada —la ciudad, la Vega y la Sierra— contendrían gran parte de los elementos

que configuraron las categorías de lo sublime y lo pintoresco. Los vestigios arquitectónicos medievales de la época musulmana, especialmente los de la Alhambra, realizaron la apariencia de dichas categorías. Los relatos y las imágenes de los viajeros anglosajones pusieron de relieve la intensa relación visual entre los elementos geográficos de las tres unidades de paisaje y las arquitecturas medievales de la ciudad, posibilitando así una reinterpretación del imaginario alpino británico en territorio peninsular a través de criterios ya familiares, como los de irregularidad, verticalidad, variedad y ruina.

5.1. Cumbres alpinas y ruinas góticas

La relación visual entre las cumbres de Sierra Nevada y la fortaleza de la Alhambra fue determinante para la reactivación de los imaginarios de lo sublime y lo pintoresco en el paisaje de Granada. Henry David Inglis (1795-1835) fue uno de los primeros viajeros que destacó dicha conexión. Periodista, hispanista y escritor, emprendió un viaje de ocho meses por la Península, de los cuales pasó un breve periodo en la ciudad de la Alhambra. Fruto de su *tour* español fue la obra *Spain in 1830*, publicada en dos volúmenes en 1831. En una de sus descripciones del paisaje granadino, Inglis ponía de relieve la sintonía entre los edificios nazaríes y las cumbres de Sierra Nevada, describiendo la escena en términos medievalistas e identificando, incluso, los elementos arquitectónicos con la línea de montañas. Lejos de tratarse de unas «pocas ruinas aisladas», escribía, las arquitecturas consistían más bien en «cadenas (*ranges*) de palacios, y castillos, y torres, [...] alzándose hacia arriba y extendiéndose el uno con el otro». Alturas que, en un diálogo visual con la línea de cumbres del macizo, «casi rivalizan en majestuosidad con la gigantesca cordillera de la Sierra Nevada, que las sobrepasa en altura» (Inglis, 1831: 218).

Como había ocurrido en Inglaterra con la recreación de las arquitecturas y las atmósferas góticas, y su emplazamiento en los escenarios alpinos, la interpretación de los palacios nazaríes en términos goticistas por los teóricos de la época impulsó la representación de Sierra Nevada por medio de un lenguaje propio de lo sublime. Además, el mal estado de conservación de las salas, los paramentos y, en general, de todo el recinto de la Alhambra, permitió una idónea evocación del mundo de las ruinas medievales que tanto había atraído a la cultura británica. La historiadora del arte Tonia Raquejo ha mostrado cómo la Alhambra fue interpretada como un edificio goticista durante el siglo XIX por los teóricos y arquitectos anglosajones. Christopher Wren, en su obra *Parentalia*, publicada en 1750, presentó una nueva hipótesis sobre el origen del gótico. Según la teoría de Wren, basada en el origen «sarraceno» —es decir, de los musulmanes reconquistados, y especialmente de los musulmanes de la Península Ibérica— del arco apuntado, la arquitectura bajomedieval estaba directamente emparentada con el arte musulmán. Para el arquitecto inglés, «fueron los cruzados quienes introdujeron el arco apuntado en Europa», que fue perfeccionado más tarde por los cristianos a través del estilo gótico (Raquejo, 1990: 41–42). De este modo, como ha apuntado Gerhart Hoffmeister (1990: 124), la Alhambra tuvo una importancia notable en la recreación del imaginario medieval europeo, llegando a encarnar «los ideales y aspiraciones de poetas románticos que rememoraron las glorias pasadas de la caballería europea».

Esta supuesta relación entre el gótico inglés y la arquitectura hispanomusulmana situó a la Alhambra en una posición privilegiada. Ya no fueron solo su apariencia exterior a modo de fortaleza y su propia ubicación topográfica las responsables de la evocación medieval de todo el conjunto paisajístico. Ahora era la teoría histórico-artística la que situaba al edificio nazarí en un lugar predilecto en relación a la historia de la arquitectura nacional británica por antonomasia.

Como consecuencia, el relato de la conexión entre la Alhambra y el gótico inglés contribuyó a la reinterpretación de la retórica estética de lo sublime en la representación del paisaje de Granada.

En el ámbito de la representación, la distorsión de los volúmenes exteriores del edificio en las imágenes de los álbumes de viajes fue una de las manifestaciones más evidentes de la transmisión de lo sublime hasta la antigua capital nazarí. Esta categoría estética vehiculó así la representación de la Alhambra, presentándola al público anglosajón a través de los álbumes de grabados, lo que condujo a la notable popularización de la fortaleza nazarí como un edificio de unas significativas proporciones góticas (Roelle, 2009: 71–73; Saglia, 2010: 128; Raquejo, 1986). Al tiempo que los palacios nazaríes eran reinterpretados bajo el prisma de lo sublime medieval, estas mismas imágenes pusieron en valor una visión igualmente distorsionada de todo su entorno geográfico. En él, destacó la presencia del macizo de Sierra Nevada. Representado como una cadena de montañas de una extraordinaria altitud, su imagen contribuyó a la mediatización del paisaje de Granada a través del lenguaje de lo sublime, remitiendo, con ello, a un espacio geográfico extemporáneo, aislado de la modernidad, y evocador de la alta montaña alpina.

El diálogo visual entre el aspecto gótico de la Alhambra y la apariencia alpina de Sierra Nevada se ilustró especialmente a lo largo de la década de 1830. Una buena muestra de ello fueron algunos de los grabados incluidos en el álbum *Alhambra 1827*. Publicado en 1832 por el dibujante T.H.S. Bucknall Estcourt y el grabador William Westall, el volumen albergaba catorce grabados y un dibujo. En él se mostraban diversas vistas del recinto de la Alhambra, que remarcaban el aspecto decadente de los muros y las torres en ruinas, así como vistas exteriores parciales de los palacios en el entorno natural de la colina (Bucknall Estcourt, 1832). Algunas imágenes adoptaban unas atmósferas cercanas a lo sublime debido a los marcados contrastes lumínicos de los celajes, los desniveles de la topografía y las exageradas dimensiones verticales de las torres de los palacios.

Una de las planchas del álbum, *The Sierra Nevada from the Alhambra*, destacaba, de manera muy significativa, las cumbres de Sierra Nevada (Imagen 1). Se trataba de una vista tomada desde el extremo suroccidental del recinto de la fortaleza islámica. La imagen evocaba, en primer plano, un lugar de reminiscencias medievales. A la izquierda, se erguían las ruinas de la Puerta de los Siete Suelos, y a la derecha, se mostraba una iglesia. Al fondo, cerrando la composición, aparecían dos cadenas de montañas resueltas de manera convencional, una de ellas de aspecto mucho más agreste y cubierta totalmente de nieve. A pesar de que el paisaje carecía de una estricta fiabilidad topográfica, el aspecto estilizado de sus elementos geográficos hablaba de la poderosa fuerza visual que transmitía la presencia de Sierra Nevada, y de su perfecta adecuación a un escenario de evocación medieval, suscitada, sobre todo, por las ruinas de la Alhambra. Bucknall Estcourt realzaba el aspecto de alta montaña del macizo, evocando su apariencia más alpina, cuyas cumbres se mostraban junto al estado de ruina de las torres del edificio islámico. El viajero inglés reinterpretaba, de este modo, el imaginario alpino en Granada a través de sus elementos convencionales: por un lado, la ruina, de origen medieval, y, por otro, la montaña, de evocación alpina.

El diálogo visual entre lo arquitectónico y lo geográfico adquirió una fuerza notable en la iconografía de otros álbumes y relatos de viaje. A este respecto, las ilustraciones de David Roberts (1796–1864) para los *Landscape Annuals* de Robert Jennings, grabadas sobre planchas de acero, constituyeron un ejemplo paradigmático de la visión sublime de todo el conjunto paisajístico de Granada. Estos anuarios de viaje, publicados desde la década de 1820 y profusamente editados, presentaban al lector británico una experiencia icónico-verbal del viaje a través de una sugestiva imbricación de la imagen y el texto. Como ha apuntado Diego Saglia (2006: 125–126), los *Annuals*

satisfacían una nueva demanda de consumo de imágenes por parte de los lectores-espectadores de las clases medias, ávidas de participar, desde casa y de manera virtual, del creciente fenómeno del viaje.

Imagen 1. T.H.S. Bucknall Estcourt. *The Sierra Nevada from the Alhambra*, 1833.
Grabador W. Westall. Litografía.



Fuente: T.H.S. Bucknall Estcourt, *Alhambra* / T.H.S.E. 1827. London, 1832-1833.

En la década de 1830, España se convirtió en uno de los temas recurrentes de los anuarios del editor Jennings. Los volúmenes más célebres sobre el viaje a la Península se publicaron entre 1835 y 1838. Además de por los grabados de Roberts, realizados durante su estancia en España en los años 1832 y 1833, los álbumes estaban compuestos por los textos de Thomas Roscoe (1791–1871), quien se había ocupado de la redacción de los anteriores números. Roberts se había formado como pintor escenógrafo de una compañía de teatro y circo ambulante de Glasgow, lo que le dio, como él mismo diría, «la oportunidad de conocer Inglaterra y de pintar escenas a gran escala» (Ballantine, 1866: 8). Se trasladó a Londres en 1823, y en 1830 abandonó definitivamente su trabajo como pintor teatral para dedicarse a la pintura de cuadros. A finales de septiembre de 1832, comenzó a proyectar su viaje a España, alentado por las misivas de su amigo David Wilkie, pintor escocés que había estado en España entre octubre de 1827 y mayo de 1828. Finalmente, partió hacia España vía Francia el 17 de octubre de aquel mismo año (Giménez Cruz, 2004: 39).

En 1835, Robert Jennings publicó el primer volumen de su serie *Jennings' Landscape Annual* dedicado a España, titulado *The tourist in Spain*, cuya primera entrega, *Commencing with Granada*, estuvo consagrada a la ciudad nazarí. La composición del volumen se articuló en torno a las imágenes, las descripciones de las mismas y las narrativas del relato. Debido al intervalo que existió

entre la estancia de Roberts y la de Roscoe en la Península —su viaje a España, programado para finales de 1833 (con la intención, por tanto, de encontrarse allí con Roberts), tuvo que ser pospuesto por el estallido de la primera guerra carlista (Giménez Cruz, 2004: 340–341)—, su apropiación narrativa se vio condicionada por la previa contribución iconográfica del viaje del pintor escocés. Esta circunstancia hizo que la estructura de la obra girara en torno a «una multiplicación de intercambios entre los códigos visuales, la narrativa de viajes, la prosa y la poesía», ofreciendo una atractiva «descripción polifónica de la cultura y la geografía españolas» (Saglia, 2006: 134)². Las descripciones del paisaje de la ciudad, que servían de apoyo textual a las imágenes de Roberts, se ofrecían normalmente en las notas a pie de página. La primera de ellas mostraba la impresión general de la ciudad y de su entorno natural. La descripción estaba compuesta por la perfecta combinación de tres imágenes distintas que hacían referencia a las tres unidades de paisaje de Granada: la exuberancia de la «florida» Vega; la majestuosidad de la Sierra, «ataviada de nieve»; y el ruinoso aspecto de las «desmoronadas torres» de la Alhambra. En la panorámica ofrecida por Roscoe y Roberts, el aspecto medieval de la fortaleza islámica se identificaba con las montañas de Sierra Nevada (Roscoe y Roberts, 1835: 3, n. †):

Emergiendo de por encima de las colinas, dentro de la extensa y florida llanura, se ve a lo lejos la antigua capital mora, y más visiblemente la luz rojiza de sus Torres Bermejas, que cuelgan altas por encima del macizo de la Sierra ataviada de nieve. La vista de la afamada Alhambra, asociada con la memoria del heroísmo aventurero, con los extraños amores románticos, con el destino temeroso, las torres de sus ilustres maestros, que ahora se desmoronan, impresionan el alma con profundos y apenados sentimientos antes de que el viajero entre en sus patios desiertos, sus aún espléndidos pero silenciosos salones. [...] Granada, la querida ciudad de esta vasta montaña-fortaleza, yace a sus pies.

Los grabados publicados en el volumen mostraron al lector la imagen goticista distorsionada de la Alhambra, la cual llegó a ser muy popular entre el gran público británico. Estas imágenes ofrecían distintas perspectivas de los palacios. Todas ellas, en cambio, subrayaban su ubicación natural en la colina boscosa sobre el Darro, a los pies de las cumbres de Sierra Nevada. Así, los autores presentaban la Alhambra como una construcción de aspecto gótico no solo contextualizada en su entorno geográfico montañoso, custodiado por las cumbres de la Sierra, sino, incluso, identificada con la propia montaña: «Una fortaleza de palacios, sus muros encrespados contra los fuertes almenados, abrazan la entera cima de la colina que domina la ciudad, formando parte de la gran Sierra Nevada, una cadena de montañas perpetuamente cubierta de nieve» (Roscoe y Roberts, 1835: 3).

El dibujo de Roberts *The Alhambra from the Albaycin*, grabado por E. Goodman, expresaba dicha identificación con el paisaje montañoso alpino del macizo, recreando así los códigos estéticos de lo gótico-sublime (imagen 2). Influida por las teorías que vincularon el origen del gótico con la arquitectura sarracena, el pintor escocés, al tiempo que distorsionaba las dimensiones de los palacios nazaríes, reinterpretaba la presencia física de Sierra Nevada a la manera gótica (es decir, sublime), que cerraba, por el fondo, el paisaje de la ciudad y la Alhambra. La organización de la composición mostraba una escena orientalista en primer plano, donde un grupo de hombres y mujeres parecían disfrutar de los encantos de la ciudad nazarí. En el centro de la imagen,

2. La imbricación de la narrativa propia del viaje en sí con referencias y citas poéticas se hizo bastante frecuente en los *Landscape Annuals*, sirviendo probablemente de legitimación cultural del mismo viaje. En el volumen correspondiente al viaje a Italia y Suiza, en los capítulos dedicados al país alpino abundaban las citas de versos de Lord Byron consagrados, sobre todo, a la sublime grandiosidad de los Alpes (véase Roscoe 1830).

emergiendo de la colina boscosa, se mostraba la fortaleza islámica, constituida por un número importante de torres de grandes dimensiones verticales³. Al fondo, un gran macizo montañoso, formado por varias cadenas de montañas, parecía abalanzarse contra el edificio. Unos fuertes clarosucos iluminaban toda la composición. La imagen enfatizaba la verticalidad de los rasgos del paisaje, y parecía ilustrar el texto de Roscoe, que presentaba «el populoso Albaicín [...], y más allá, la vasta cadena de sombrías y oscuras [*sic*] montañas, envolviendo lo que una vez fue una región amada de hidalguía y romance» (Roscoe y Roberts 1835: 31). El castillo «gótico» aparecía, de esta forma, perfectamente entrelazado en un marco geográfico de connotaciones alpinas y dentro un contexto de evocación medieval.

Imagen 2: David Roberts: *The Alhambra from the Albaycin*. 1834. E. Goodman, grabador.
Grabado sobre plancha de acero.



Fuente: T. Roscoe y D. Roberts, *Jennings' Landscape Annual for 1835, or The tourist in Spain. Commencing with Granada*. London, 1835.

En las imágenes del *Landscape Annual*, el conjunto paisajístico formado por la Alhambra y Sierra Nevada se ofrecía como un grandioso decorado, una inmensa escenografía teatral del exotismo de Granada, regida por las reglas de varias convenciones estéticas, ampliamente asimiladas por la cultura visual británica. Roberts ofrecía al público de los *Annuals* una imagen del «otro» moldeada a partir de la superposición de los cánones vigentes de la composición paisajística. El pintor escocés impregnaba así de familiaridad las visiones de lo ajeno, trasladando los componentes de los imaginarios geográficos alpinos al nuevo destino del viaje. Con la readaptación de tales ima-

3. Las visiones sublimes de la Alhambra, en las que la verticalidad y la altura de sus torres aparecen muy distorsionadas, se pueden apreciar en otras imágenes del volumen, especialmente en *Tower of Comares*, grabada por J. Fisher (imagen de la cubierta de la obra), y en *The Vermillion Tower*, grabada por Freebairn. El aspecto de ruina de los palacios y de algunas partes de la ciudad se ven claramente en *Remains of a Moorish Bridge on the Darro*, grabado por Robb, en *Tower of the Seven Vaults*, grabado por W. Radclyffe, y en *Gate of Justice*, grabado por J. Carter.

ginarios al ámbito granadino, se dotó al paisaje de Sierra Nevada de una significativa espectacularización de origen alpino, complementada, además, por la apariencia goticista de la Alhambra, y legitimado por las reminiscencias medievales de la historia del antiguo reino nazarí.

5.2. Granada, la Sierra y la Vega como paisaje pintoresco

Los imaginarios alpinos que circularon hasta Granada y Sierra Nevada no fueron solo vehiculados a través de la estética de lo sublime. Los elementos más característicos del gusto por lo pintoresco fueron también incorporados a las representaciones que canalizaron dichos imaginarios, completando la imagen de tipo alpino creada por los viajeros británicos. A partir de la década de 1830, Sierra Nevada formó parte, pues, del paisaje pintoresco de Granada y su entorno geográfico. El diplomático y escritor Washington Irving (1783-1859) fue una figura clave en la formación alegórica de tal imaginario. A instancias del embajador de Estados Unidos en España, realizó su primer viaje a la Península entre 1826 y 1829 con el objetivo de preparar un estudio biográfico sobre la figura de Cristóbal Colón. Fruto de su estancia en Granada fueron las célebres obras *Tales of the Alhambra*, publicado en 1832, y *The Alhambra; or the New Sketch Book*, aparecido dos años más tarde.

El lugar que el paisaje de Granada y Sierra Nevada ocupó en la obra de Irving fue más importante del que normalmente se ha atribuido⁴. Su estancia en Granada dentro de los mismos palacios nazaríes le permitió gozar de unas vistas privilegiadas sobre la ciudad y la Vega hacia el norte, y hacia el macizo de Sierra Nevada, por el sur. Por ello, y a juzgar por las reflexiones vertidas en sus escritos, Irving fue consciente de la conexión entre las tres unidades paisajísticas de Granada y su entorno natural. El escritor norteamericano reflejó esta interrelación geográfica en sus recomposiciones visuales de todo el conjunto paisajístico desde las torres y balcones del edificio islámico. Así, sobre una de sus terrazas, esbozó una perfecta vista pintoresca de Granada a base de continuas variaciones y contrastes entre los elementos geográficos del entorno y los edificios medievales de la ciudad, componiendo un paisaje donde la «montaña rocosa, el verde valle, y la fértil vega» parecían integrarse sin problemas con un «castillo, las torres de Catedral mora, bóvedas góticas, ruinas desmoronadas, y bosquecillos floridos» (Irving, 1834: 34).

Después de Irving, las «ruinas» de la fortaleza de la Alhambra continuaron apreciándose en relación al contexto paisajístico de toda el área geográfica de Granada. George Vivian (1798-1873), en su álbum de litografías *Spanish Scenery*, publicado en 1838, reunió un total de treinta y tres paisajes, grabados por Louis Haghe, T. S. Boys y P. Gauci, que fueron presentadas como «las más interesantes y más pintorescas vistas del país» (Vivian, 1838: s.p.). Del total de las imágenes reunidas en el volumen, cuatro fueron las que ofrecían diferentes vistas de Granada, apareciendo Sierra Nevada en tres de ellas. Una de estas composiciones, el grabado *View from San Cristobal*, mostraba una vista parcial de la ciudad, Sierra Nevada y la Vega (imagen 3). El paisaje estaba compuesto por los mismos temas recurrentes que habían articulado la descripción de Irving: la

4. Su admiración por los paisajes de montaña no era nueva al llegar a Granada. En su país de origen, Irving se había sentido muy atraído por la imagen que ofrecían las montañas de Catskill: «The Catskill Mountains, as I have observed, maintain all the internal wildness of the labyrinth of mountains with which they are connected. Their detached position, overlooking a wide lowland region, with the majestic Hudson rolling through it, has given them a distinct character, and rendered them at all times a rallying point for romance and fable. [...] I shall never forget my first view of these mountains.» (Irving 1881a:481-482). Juan Manuel Barrios Rozúa (2004:158-159) ha insistido en el decisivo papel que el conjunto del paisaje de Granada tuvo en Irving. De otra manera, «[l]a ciudad palatina situada en un llano no habría despertado ni la mitad de entusiasmo que despertó. [...] la Alhambra no es sólo un sugestivo conjunto de salas, sino también una sucesión de torres y balcones desde los que asomarse a un paisaje pleno de matices».

abundante vegetación de toda la zona y el conjunto arquitectónico monumental. Al fondo, Sierra Nevada, con el destacado perfil de la cuerda del Trevenque y la línea de cumbres nevadas del fondo, cerraba la composición.

Imagen 3. George Vivian, *View from San Cristobal*. 1838. Litografía.



Fuente: G. Vivian, *Spanish Scenery*. London, 1838.

El grabado de Vivian mostraba una imagen construida a partir de varios códigos visuales, familiares para el espectador inglés. El autor combinaba el tipismo folclórico, encarnado por las figuras del primer plano, con la variedad de un paisaje modélico, elaborado con los criterios de la estética pintoresca dieciochesca. Obedeciendo a dichos criterios, el paisaje estaba enriquecido con una notable presencia de ruinas y edificios de aspecto medieval. Entre las primeras se encontraba, en primer plano, los restos de la muralla zirí del siglo XI, y, en el centro de la composición, la estructura aislada y en ruinas de Torres Bermejas. Entre los segundos aparecía, a la derecha, el convento de Santa Isabel la Real y la iglesia de San Miguel Bajo, y, al fondo a la izquierda, la fortaleza de la Alhambra. El paisaje estaba cerrado, en último término, por lo que parecía ser una extensa llanura, profusamente cubierta de vegetación y custodiada por varias cadenas de montañas. Las más altas y escarpadas, a la izquierda de la composición, dominaban el edificio nazarí. Vivian ofrecía así una imagen construida de tal manera que el espectador pudiera conciliar el exotismo andaluz con el canon estético inglés, en el que los imaginarios de la montaña, el valle y la ruina jugaban un papel decisivo. Con ello, el autor lograba presentar al viajero virtual la evocación de un paisaje inglés salpicado de ruinas medievales, pero poblado por hidalgos españoles y limitado por cumbres de aspecto alpino⁵. De esta forma, la imagen se le presentaba al espectador como una perfecta recreación de aquello que deseaba encontrar en su visita a Granada.

5. No en vano, algún viajero inglés ya había apuntado antes la semejanza entre el intenso verdor del paisaje de Granada y la típica estampa de los paisajes de Inglaterra. William Jacob, en una carta fechada en Granada en enero de 1810, publicada en su *Travels in the South of Spain in letters written a.d. 1809 and 1810*, escribía, al contemplar la ciudad desde un punto alto, que «the country around us resembled England in the verdure of its fields, and the abundance of the oak and cork trees» (Jacob 1811:249).

5.3. Sierra Nevada y la Vega como un *locus amoenus*

La conceptualización pintoresca del paisaje de Granada y Sierra Nevada puso en valor la tercera unidad de paisaje que define el conjunto geográfico de Granada: la extensa llanura de la Vega del Genil, coronada, al sur, por el macizo; cerrada, al este, por la ciudad; y delimitada por otras sierras más pequeñas. La Vega debía (y aún debe) la gran riqueza de sus suelos a la cercana presencia de la alta montaña, lo que hace que la llanura haya sido históricamente un área de una fertilidad excepcional para el cultivo de regadíos. De esta manera, todo el macizo ha constituido siempre una «isla pluviométrica» con respecto a los terrenos de la llanura, actuando como un enorme «almacén de recursos hídricos» que discurren, ya en el valle, por ríos, arroyos y acequias⁶. Rescatando las palabras de Richard Ford (1845: 359), la Sierra ha sido «un perpetuo Alambique de agua fertilizadora».

El entonces exuberante paisaje de la Vega, regada por las aguas que nacen en las cumbres de la Sierra, dejó una fuerte impresión en los viajeros foráneos. Las descripciones vertidas en los libros de viaje parangonaban el aspecto de la llanura con un vergel o paraíso, producto del sistema de regadíos gestionado por los árabes en época islámica. El mismo Washington Irving ofrecía un esbozo general del paisaje en sus *Spanish Papers*. Al entrar en la «vasta y hermosa llanura» de la Vega, el escritor norteamericano reflexionaba sobre su belleza en el pasado, estando «destinada a ser por muchos siglos la morada favorita de los musulmanes». «Cuando los conquistadores árabes contemplaron esta deliciosa vega —escribía (Irving, 1881b: 112)—, se perdieron en admiración; ya que parecía como si el Profeta les hubiera dado un paraíso sobre la tierra».

En el mundo alpino, los imaginarios de la montaña también transmitieron una visión mítica de la naturaleza. Los valles de los Alpes encarnaron el nuevo Edén de las sociedades burguesas de la Europa industrializada. Como ha indicado Claude Reichler (2002: 10–12), la alta montaña fue ocupando un lugar cada vez más importante en la cultura europea moderna en la medida en que su imagen llegó a representar una fuerte contraposición con la de los valles. En sus representaciones convencionales, la idea simbólica del *locus amoenus*, encarnada por la agradable naturaleza de valles, ríos y bosques, fue revalorizada por oposición al concepto de *topos horribilis*, representado por los abismos, las cumbres y los hielos de la alta montaña. La perspectiva mítica del *locus amoenus* alpino respondía al «sueño sobre el estado de la naturaleza, sobre la felicidad preservada de la vida primitiva» que las sociedades avanzadas proyectaron en el medio natural (Reichler, 2002: 10).

El término *locus amoenus* definía, en época clásica, un lugar geográfico idealizado, a veces, incluso, de reminiscencias edénicas. Un lugar aislado, tanto geográfica como metafóricamente, donde no parecía discurrir el tiempo. Allí era posible, por tanto, la materialización de la soñada Edad de Oro, encarnada, en Occidente, por el ideal de la Arcadia. Este imaginario, popularizado por las *Églogas* y las *Geórgicas* de Virgilio en la literatura clásica, fue recuperado en el Renacimiento gracias a la obra *Arcadia* de Jacopo Sanazzaro, publicada en Venecia en 1502 (Schama, 1996: 531–538). En la Inglaterra del siglo XVIII, este ideal paisajístico, inserto siempre en lo pastoral, se interpretó como un medio «de escapar con imaginación de las presiones de la vida urbana y cortesana a un mundo más sencillo». Aquel lugar idílico representaba la Edad de Oro, aquella «época mítica ubicada en una eterna primavera en la que el hombre vivía en armonía dentro de la sociedad y en su entorno natural» (Andrews, 1989: 5). Si en el mundo clásico, y, después, en la Italia renacentista, el ideal del *locus amoenus* se había materializado en el redescubrimiento de la

6. Debo esta información, cuyos términos exactos se entrecomillan, a Juan Vázquez Navarro (comunicación oral del 3/12/2013).

vida ociosa en el campo, en la Inglaterra del siglo XVIII sería la jardinería la que jugó un papel fundamental en la reinterpretación británica del término. Según John Dixon Hunt (1996: xiii), los jardines ingleses constituían verdaderos «paisajes culturales», concentrados en territorios más pequeños, arreglados por el hombre y, generalmente, aislados de su entorno (véase también Hunt y Willis, 1997; Samson, 2012).

Desde el descubrimiento de la cordillera de los Alpes en el siglo de la Ilustración, las altas cumbres jugaron un papel muy importante en la reinterpretación simbólica de los valles como verdaderos jardines naturales aislados del progreso tecnológico de la vida moderna. La cordillera alpina no fue sólo el lugar donde se moldeó la poética de lo sublime, sino que también constituyó, como ha indicado Simon Schama (1996: 478–479), un espacio geográfico conceptualizado como «la sede de la virtud», donde cristalizó «el mito de una utopía de la montaña». Este ideal fue formulado mediante la retórica de la «virtud primitiva». Así, la cordillera centroeuropea se presentaba como el lugar donde se desplegaba un nuevo *locus amoenus*, funcionando, asimismo, como un emblema de libertad social.

El poema de Albrecht von Haller *Die Alpen*, publicado por vez primera en 1729, y leído en toda Europa a partir de su traducción francesa en 1732, fue la obra fundacional que estableció el significado mítico de la montaña alpina en los imaginarios colectivos. Su éxito editorial, con treinta reediciones hasta el año 1777, garantizó la circulación del imaginario del *locus amoenus* alpino por todo el continente (Guichonnet et al., 2002: 21; Raffestin, 2001; Reichler, 2002: 10). Esta concepción mítica de la montaña ofrecía una imagen arquetípica del paisaje alpino, que prácticamente podía encontrarse en todas las publicaciones de viajes, compuesta por los elementos del «clima y la vegetación confrontados y reunidos en un solo lugar» (Joutard, 1986: 84). Algo más tarde, Jean-Jacques Rousseau alimentó dicho imaginario con su novela epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, publicada en 1761. La carta XXIII de la obra presentó de forma definitiva el paradigma de la virtud de la alta montaña (véase Rousseau, 2007: 92–94). Los valles alpinos fueron así considerados, entre la élite europea, los nuevos espacios geográficos que albergaban la Arcadia clásica, alimentando el mito alpino de una suerte de legendaria edad de oro (Raffestin, 2001: 17).

Los imaginarios y narrativas arcádicas de origen alpino también circularon por el continente europeo durante todo el siglo XIX. Fueron reinterpretados en función de las distintas realidades geográficas que ofrecían las regiones montañosas en los que era reapropiado. Las particularidades del territorio de Granada, con la especial implicación entre la Sierra y la Vega, no serían una excepción a los ojos de los viajeros británicos. Las condiciones del macizo, propias de la alta montaña, y sus consecuencias en los factores biogeográficos y climáticos de las llanuras más próximas, posibilitaron a los viajeros su conceptualización a modo de un gigante depósito hídrico, especialmente de la Vega. El macizo se vio entonces como «el padre de todas las aguas que refrescan los jardines y la llanura», el artífice natural de la exuberancia de la Vega (Adolphus, 1858: 181–182). La interpretación que los viajeros ingleses dieron del conjunto paisajístico de Granada, la Sierra y la Vega se asimilaría bastante a la del *locus amoenus* alpino.

La intensa relación geográfica entre el macizo subbético y la Vega de Granada fue continuamente señalada por los viajeros anglosajones. «El deshielo en Sierra Nevada —escribía William Jacob (1811: 299)— forma continuos arroyos, que son más abundantes en verano, [...] y es por esta circunstancia que las capacidades productivas del suelo de la Vega pueden ser principalmente rastreadas». Obedeciendo al exuberante aspecto que, al parecer, presentaba la llanura, el paisaje agrario de la Vega adquirió una fuerte significación mítica en los imaginarios geográficos de los

viajeros, actuando como un repositorio geográfico de la concepción edénica del cercano paisaje de montaña. A través de su evocación como un inmenso vergel de reminiscencias islámicas, las narrativas foráneas se hicieron eco de la magnificencia de las huertas y jardines que se extendían por la llanura. Así, la Vega se convertiría, en los relatos de viajes, en un *locus amoenus*, y Sierra Nevada, como artífice natural de tal lugar, formaría parte de él.

Los imaginarios geográficos de época musulmana ya habían explicado el traslado de la antigua ciudad de Elvira al actual emplazamiento de Granada utilizando una metáfora similar. La presencia de «una hermosa llanura, llena de arroyos y de arboledas, que, como todo el terreno circundante, está regada por el río Genil [*Wadí Shanilí*], que baja de Sierra Nevada [*Yabal Sulayr*]», había sido la principal razón de la fundación de Granada de manos de la dinastía zirí a comienzos del siglo XI (Ben Buluggin, 1982: 88). Los viajeros británicos, atraídos por la historia peninsular de época musulmana, se hicieron eco de la valoración y el uso islámicos de la tierra. Henry Swinburne, por ejemplo, mencionaba la prosperidad con la que Granada había sido gobernada por los reyes musulmanes, señalando, como una de las causas de dicha bonanza, el desarrollo de su agricultura, la cual «se llevó a una gran perfección». Asimismo, Swinburne enfatizaba la agradable atmósfera que se podía disfrutar en Granada debido a la extrema cercanía de las montañas. Así, identificaba la ciudad con un jardín fresco de una «sorprendente pureza del aire», lleno de fragancias de esencias árabes, que garantizaba una «frescura en su aspecto» (Swinburne, 1779: 162–163, 190).

Las connotaciones edénicas del *locus amoenus* derivaban del concepto antiguo de paraíso. Este término procedía del avéstico —una de las lenguas de la antigua Persia—, cuyo vocablo *pairidaēza* hacía referencia a un terreno circular cercado de propiedad real, por lo que, generalmente, el término era aplicado a los jardines reales. Asimismo, la palabra latina para designar la idea de jardín, *hortus*, también contenía el significado de recinto cercado (Samson, 2012: 7). Así como el *locus amoenus* clásico aparecía acotado por muros o cancelas, el vergel de la Vega de Granada, según los imaginarios de los viajeros británicos, aparecería también encerrado por los muros que representaban las cadenas de montañas circundantes, especialmente por Sierra Nevada.

La primera impresión de la Vega para los viajeros que se acercaban a Granada desde Málaga, era la de una grandiosa llanura rodeada de pequeñas sierras y custodiada, al sur, por el macizo de Sierra Nevada. Así lo veían Sir John Carr (1772–1832) y Henry David Inglis. Carr, al entrar en la llanura «abigarrada de fincas, campos de praderas, ríos, bosques y casas de campo», pronto se percató de que estaba «limitada por cadenas de montañas cubiertas de viñas, naranjos, olivos, moreras e higueras». Al fondo, coronando la abundancia del valle, se alzaba Sierra Nevada, cuyas cumbres, «cubiertas de nieves eternas, presentaban un radiante contraste al pródigo alarde de todos los tonos de verdor que la naturaleza había adoptado más abajo». Todo el paisaje en conjunto presentaba, para Carr, «una amplificada escena de exuberancia y opulencia» (Carr, 1811: 163–164). Inglis, por su parte, se hizo igualmente eco del imaginario edénico de la Vega, aislada y encerrada entre montañas. La Vega, escribía el hispanista inglés, (1831, II: 220), «está cubierta de un verdor perpetuo, con granos de todas las descripciones, con jardines, con plantaciones verde olivo, y con bosquecillos anaranjados; [...] limitada al sureste, este, y noreste por un sistema semicircular de altas montañas llamado Sierra Nevada, cuya cumbre está siempre más o menos cubierta de nieve».

La metáfora del paisaje de la Vega y la Sierra como una inmensa Arcadia alcanzó una de sus máximas cotas literarias en la obra de Washington Irving. La conceptualización irvingniana de Gra-

nada, en la que se mezclaron con elocuencia la búsqueda de un paraíso extemporáneo y el interés por su historia, adoptó los imaginarios geográficos dieciochescos y los reubicó en el contexto de la historia musulmana de Granada. No obstante, para el escritor norteamericano, en esta construcción histórica también tenía cabida el relato legendario. Irving instauró de forma definitiva la imagen histórica de Granada dentro de un territorio concebido como un jardín o paraíso único en Europa, producto del conocimiento agrónomo de las dinastías musulmanas. Desde la Torre de Comares, escribía, «el ojo se deleita con las exuberantes bellezas de la Vega; una naturaleza en flor de bosquecillos y jardines, y pululantes huertos de árboles frutales, con el Genil serpenteando a través de ella [...], alimentando a innumerables riachuelos, conducidos a través de antiguos canales moros, que mantienen el paisaje en un perpetuo verdor» (Irving, 1840: 25).

El escritor norteamericano no solo manifestó su admiración por los efectos estéticos de la Sierra sobre la ciudad y la Vega, sino que también se refirió a las cumbres del macizo como las responsables de la benevolencia del clima de la ciudad y de la llanura, y, consecuentemente, de la riqueza de los suelos que posibilitaron históricamente el desarrollo de los regadíos. Muy consciente de la relación geográfica y climática entre la montaña y el valle, Irving formulaba el paisaje de Granada como un magnífico *locus amoenus*, resultado de los depósitos hídricos de la Sierra y de sus efectos tanto en los suelos de la Vega como en la atmósfera de la ciudad. Para el escritor norteamericano, el macizo se convertía así en el orgullo y la delicia de Granada; la fuente de sus refrescantes brisas y su verdor perpetuo, de sus abundantes fuentes y sus arroyos eternos (Irving, 1834: 37). De esta forma, Irving encontró la razón de ser de la Sierra en el servicio que le hacía a la ciudad, a la Vega, e, incluso, a los valles de las Alpujarras, en la vertiente opuesta del macizo (1834: 37):

Es esta espléndida pila de montañas la que da a Granada esa combinación de placeres tan rara en una ciudad meridional: la dulce vegetación y el aire templado de un clima del norte, con el vivificante ardor de un sol tropical, y el azul despejado de un cielo del sur. Es este tesoro aéreo de nieve, la que, derritiéndose en proporción al incremento del calor del verano, expulsa riachuelos y arroyos a través de cada cañada y cada garganta de las Alpujarras, diseminando un verdor esmeralda y fertilidad a lo largo de una cadena de felices y remotos valles.

También en sus *Spanish Papers*, insistía en la misma idea. El «tesoro aéreo de nieve» que para el escritor norteamericano representaba la Sierra, «daba a luz arroyos que fertilizaban las llanuras» (Irving 1881b:114). Las nieves eternas del macizo eran las responsables de que el paisaje granadino apareciera como un lugar ajeno al paso del tiempo. En un célebre fragmento de su obra *The Alhambra*, Irving destacaba «los aires delicados» procedentes de Sierra Nevada, que arrastraban consigo «la dulzura de los jardines del entorno». «Todo invita a ese descanso indolente —concluía—, la dicha de los climas meridionales; y mientras el ojo medio cerrado se asoma desde balcones matizados al paisaje rutilante, el oído es apaciguado por el susurro de los bosquecillos y el murmullo de los arroyos que corren» (Irving, 1834: 33).

Aparte de Irving, otros viajeros siguieron utilizando la misma metáfora, insistiendo en la Sierra como procuradora de la fertilidad de la Vega y de su aspecto edénico. El viajero escocés Robert Dundas Murray (1816-1856) denominó a la extensa llanura de la Vega «mar interior de verdor», «creciendo con sus olas de vegetación sobre los audaces promontorios que emergían de dentro de la llanura, y barriendo más delante, hacia el este, en masas de exuberancia, que solo cesaban allá donde una formidable pila de montañas se elevaba contra el horizonte». Asimismo, recogía la identificación de dicho paisaje con el paraíso musulmán: «Fue fácil de entender —escribía (Murray, 1853: 341-342)— cómo este oasis de verdor parecía un paraíso terrestre de placeres para el

moro». La viajera británica Lady Louisa Tenison (1819-1882), en su estancia en España durante los años 1850 y 1853, también recogió esta forma de interpretar el paisaje de la extensa llanura, a los pies de Sierra Nevada. Su primera impresión de todo el conjunto paisajístico de la ciudad fue calificada de «espectacular» («*glorious*»), con la puesta de sol «dorando las lejanas torres de la Alhambra, y la majestuosa ciudad apareciendo ante nosotros, con su cerco de montañas, mientras la Vega se extendía como una alfombra verde a sus pies». Su conceptualización de todo el entorno era igualmente edénica: «Puede haber pocas vistas más encantadoras que esta; el fértil valle, extendiéndose a lo largo de unas treinta millas, parecía un auténtico Paraíso. Parecía el lecho de un lago, del cual las aguas habían retrocedido, dejando en su lugar una vasta llanura del más intenso verdor, rodeado de majestuosas montañas», y coronada por «las alturas alpinas» de Sierra Nevada (Tenison 1853:40–41).

Se cerraba así una época de viajeros románticos en la que la visión arcádica del imaginario alpino, elaborada a través de la reinterpretación del mito del *locus amoenus*, fijado en la primera mitad del siglo XVIII por Albrecht von Haller, circuló hasta el antiguo Reino de Granada, donde fue reinterpretado en función de las interrelaciones geográficas de la Sierra y la Vega.

6. Conclusiones

Así como las ideas y las teorías viajan, los modelos estéticos y los mitos culturales también circulan cronológica y geográficamente, constituyendo así un verdadero conocimiento simbólico en continuo movimiento. Los imaginarios que modelan los significados de los lugares y los paisajes son también transmitidos, generando una auténtica circulación de la concepción simbólica del paisaje. Esta transmisión de las ideas estéticas y del conocimiento cultural tiene lugar a partir de la materialidad de un determinado espacio geográfico (Livingstone, 2003). A la luz de estas «geografías de recepción del paisaje» (Della Dora, 2007: 288–290), en este artículo se ha pretendido mostrar cómo unos determinados patrones estéticos de representación de la naturaleza de montaña transitaban por la Europa de la primera mitad del siglo XIX. De la cordillera centroeuropea de los Alpes al macizo mediterráneo de Sierra Nevada, los imaginarios geográficos alpinos viajaron a través de distintos artefactos culturales. Los lenguajes iconográficos y las narrativas de lo sublime, lo pintoresco y lo mítico, que previamente habían conformado las representaciones del mundo alpino, encontraron, en el espacio geográfico de Granada y Sierra Nevada, un lugar idóneo donde reinterpretarse.

Si, como indica Reichler (2002: 13), la cuestión del movimiento cultural surgido en torno a los Alpes debe ser planteada desde un punto de vista supranacional, teniendo así en cuenta «las interacciones entre las culturas nacionales» del continente, y pensarse, por tanto, como un fenómeno global europeo, cabe pensar en el macizo de Sierra Nevada como un lugar, fuera del ámbito alpino, donde se produjeron dichas interacciones. Como había ocurrido con la construcción del mito alpino, los significados metafóricos del macizo subbético se tejieron a través de una «una red de referencias literarias y pictóricas». Granada y su Sierra aparecieron como una «encrucijada donde estas culturas se han reencontrado y reconocido» (Reichler, 2002: 14–15). De este modo, Sierra Nevada emergió como un lugar ideal para la reapropiación y la reinterpretación del conocimiento social y cultural de la alta montaña. El macizo se convirtió, por tanto, en un interesante espacio de recepción de los modelos culturales de origen foráneo que participaron en la construcción literaria e iconográfica del paisaje de montaña alpino.

Ahora bien, ¿qué consecuencias se pueden extraer de dicha circulación y reubicación de tales imaginarios? Así como algunos autores han mostrado de qué manera un determinado ideal de paisaje europeo, conformado generalmente por modelos estéticos tales como lo pintoresco, lo pastoral y lo sublime, ha sido utilizado con el fin de «caracterizar, apropiar y juzgar lugares no europeos», el ideal de paisaje de montaña elaborado desde la mirada del «centro» del continente (en este caso, en el ámbito alpino por Gran Bretaña) fue igualmente usado en la «periferia» (el sur de la península Ibérica) como un medio de «comprender, evaluar, habitar y *hacer conocible*» tipologías de paisaje foráneas (Wylie, 2007: 124, énfasis original). La visión de Sierra Nevada respondió así a un «acto de traducción» cuyo objetivo radicó en presentar el paisaje desconocido del macizo como un «espacio legible» que pudiera ser fácilmente «descifrado por el lector culto» anglosajón. La representación del viaje a Granada y Sierra Nevada se configuró así como un sofisticado «proyecto hermenéutico» que esperaba la interpretación del lector (y viajero virtual) para funcionar en el ámbito de la cultura (Duncan y Gregory, 2010: 4, 115).

Las formas de ver del viajero, mediatizadas por los imaginarios alpinos, hicieron del paisaje de las cumbres de Sierra Nevada un auténtico espectáculo. El viajero anglosajón se encargó entonces de representar la montaña granadina como un objeto destinado a ser consumido visualmente. Se mostraron los paisajes del macizo como si de un «escenario teatral» se tratara, readaptado a las necesidades de la mirada «central» del visitante (Said, 1979: 63; Urry, 1998). Así, los relatos de los viajeros se encargaron, siguiendo a Derek Gregory, de confeccionar una especie de «puesta en escena de lugares concretos» y de «vistas» que eran tipificadas obedeciendo a una determinada «jerarquía de significado cultural» (Duncan y Gregory, 2010: 116). En el caso de Granada, dicha jerarquía venía dada por el significado de los hitos islámicos de la ciudad, especialmente por la Alhambra. En este sentido, el paisaje de Sierra Nevada fue puesto en valor, por la cultura visual británica, como una atractiva escenografía natural que complementaba la visión medievalista de la fortaleza de la Alhambra.

La exhibición del espacio geográfico del «otro» para ser contemplado y, quizá, incluso, vivido, brindaba a los lectores-espectadores la oportunidad de poseer visualmente aquellos lugares que las imágenes reflejaban, y, con ello, de realizar un viaje virtual que, posiblemente, no pudieran emprender jamás. De este modo, tanto los viajeros como los lectores británicos hicieron del macizo de Sierra Nevada un verdadero «espacio de deseo». Si, siguiendo a Chard, los viajeros tanto del *Grand Tour* como los de época romántica habían elaborado una importante «geografía imaginativa» de los Alpes, que había definido la alta montaña como un lugar hacia el cual proyectar sus deseos, en el caso del sur de España, los viajeros también supieron crear una representación modélica de Sierra Nevada, la cual contribuyó a su conceptualización como un espacio de deseo que remitía a lo alpino, es decir, a lo sublime, y, con ello, a lo deseable.

7. Referencias bibliográficas

- Addison, Joseph (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Tonia Raquejo (Ed.). Madrid: Visor.
- Adolphus, John Leycester (1858). *Letters from Spain in 1856 and 1857*. London: John Murray.
- Anderson, Ben M. (2012). «The construction of an Alpine landscape: building, representing and affecting the Eastern Alps, c. 1885–1914». *Journal of Cultural Geography*, 29 (2), 155–183.
- Andrews, Malcolm (1989). *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics And Tourism in Britain, 1760–1800*. Stanford: Stanford University Press.

- Ashfield, Andrew y de Bolla, Peter (Eds.) (1996). *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ballantine, James (1866). *The Life of David Roberts*. Edinburgh: Adams and Charles Black.
- Barrios Rozúa, Juan Manuel (2004). «La Granada de Washington Irving». En: Garnica, Antonio (Ed.). *Washington Irving en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 147–186.
- Beattie, Andrew (2006). *The Alps: A Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Beer, Gillian (1996). *Open Fields: Science in Cultural Encounter*. Clarendon: Oxford University Press.
- Bender, Barbara (Ed.) (1993). *Landscape: Politics and Perspectives. Explorations in Anthropology*. Providence: Berg.
- Beraldi, Henry (1977). *Cents ans aux Pyrénées*. Pau: Les Amis du Livre Pyrénéen.
- Bevis, Richard (1999). *Road to Egdon Heath: The Aesthetics of the Great in Nature*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Blake, Kevin (2008). «Imagining heaven and earth at Mount of the Holy Cross, Colorado». *Journal of Cultural Geography*, 25 (1), 1–30.
- Briffaud, Serge (Ed.) (1994). *Naissance d'un paysage. La montagne pyrénéenne à la croisée des regards (XVIIe-XIXe siècles)*. Toulouse: AGM, Université de Toulouse II.
- Broc, Numa (1991). *Les montagnes au siècle des lumières. Perception et représentations*. Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- Bucknall Estcourt, T.H.S. (1832). *Alhambra / T.H.S.E*. London: J. Dickenson.
- Ben Buluggin, 'Abd Allah (1982). *El siglo XI en primera persona: las «Memorias» de 'Abd Allah, último rey Ziri de Granada destronado por los almorávides (1090)*. García Gómez, Emilio y Lévi-Provençal, Evariste (trads.). Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, Edmund (1807). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Burnet, Thomas (1697). *The Theory of the Earth Containing an Account of the Original of the Earth, and of All the General Changes Which It Hath Already Undergone, or Is to Undergo till the Consummation of All Things*. London: Walter Kettily.
- Carandell Pericay, Juan (1926). «Sierra Nevada, Montblanc de España». *Reflejos*, julio, 65–71.
- Carandell Pericay, Juan (1994). *Sierra Nevada, Montblanc de España y otros escritos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- Carr, Sir John (1811). *Descriptive Travels in the Southern and Eastern Parts of Spain and the Balearic Isles, in the Year 1809*. London: Neely, Jones, Rodwell and J. M. Richardson.
- Chard, Chloe (1999). *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel Writing and Imaginative Geography 1600-1830*. Manchester: Manchester University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor (1969). *Poetical Works*. Hartley, Ernest (Ed.). London: Oxford University Press.
- Colley, Ann C. (2010). *Victorians in the Mountains: Sinking the Sublime*. Surrey, Burlington: Ashgate.
- Cosgrove, Denis (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. London: Croom Helm.
- Cosgrove, Denis y della Dora, Veronica (Eds.) (2008). *High Places: Cultural Geographies of Mountains and Ice*. London, New York: IB Tauris.
- Cresswell, Tim (2003). «Landscape and the obliteration of practice». En: Anderson, Kay; Domosh, Mona; Pile, Steve y Thrift, Nigel (Eds.). *Handbook of Cultural Geography*. London: Sage, 269–281.
- Daniels, Stephen (2011). «Geographical imagination». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 36 (2), 182–187.
- Daniels, Stephen y Cosgrove, Denis (Eds.) (1988). *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Debarbieux, Bernard (1995). *Tourisme et montagne*. Paris: Economica.
- Debarbieux, Bernard (2003). «Imaginaire géographique». En: Lévy, Jacques y Lussault, Michel (Eds.). *Dictionnaire de la Géographie [et de l'espace des sociétés]*. Paris: Belin, 489–491.
- Debarbieux, Bernard (2008). «Mountains: between pure reason and embodied experience. Philippe Buache and Alexander von Humboldt». En: Cosgrove, Denis y della Dora, Veronica (Eds.). *High Places: Cultural Geographies of Mountains and Ice*. London, New York: IB Tauris, 87–104.

- Della Dora, Veronica (2007). «Putting the world into a box: a geography of nineteenth-century 'travelling landscapes'». *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 89 (4), 287–306.
- Della Dora, Veronica (2008). «Mountains and memory: embodied visions of ancient peaks in the nineteenth-century Aegean». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 33 (2), 217–232.
- Della Dora, Veronica (2011). *Imagining Mount Athos: Visions of a Holy Place from Homer to World War II*. Charlottesville, London: University of Virginia Press.
- Duncan, James y Duncan, Nancy (1988). «(Re)reading the landscape». *Environment and Planning D: Society and Space*, 6 (2), 117-126.
- Duncan, James y Gregory, Derek (Eds.) (2010). *Writes of Passage. Reading Travel Writing*. London, New York: Routledge.
- Duncan, James y Ley, David (Eds.) (1993). *Place/Culture/Representation*. London, New York: Routledge.
- Engel, Claire Éliane y Guichonnet, Paul (2009). *La littérature alpestre en France et en Angleterre aux XVIIIe et XIXe siècles*. Montmélian: La Fontaine de Siloé.
- Engel, Claire-Éliane y Vallot, Charles (1936). *Ces monts sublimes (1803-1895)*. Paris: Delagrave.
- *Exposición Sierra Nevada* (1960). Granada: Casa de los Tiros.
- Fernández Martínez, Fidel (1996). *Sierra Nevada: estudios, descripciones y leyendas*. Granada: Fundación Caja de Granada.
- Ferrer, Manuel (1971). *Sierra Nevada*. Granada: Anel.
- Ford, Richard (1845). *A Hand-Book for Travellers in Spain and Readers at Home, Describing the Country and Cities, the Natives and Their Manners, the Antiquities, Religion, Legends, Fine Arts, Literature Sports, and Gastronomy; with Notices on Spanish History. Part I. Containing Andalucía, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, Catalonia and Extremadura*. London: John Murray.
- Frolova, Marina (2002). «El descubrimiento de las montañas europeas: del modelo alpino a los modelos geográficos específicos de la montaña». *Cuadernos Geográficos*, 32, 7–24.
- Gilpin, William (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Maderuelo, Javier (Ed.). Madrid: Abada.
- Giménez Cruz, Antonio (2004). *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor 1832-33*. Málaga: Universidad de Málaga.
- González Moreno, Beatriz (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- González Trueba, Juan José y Serrano Cañadas, Enrique (2007). *Cultura y naturaleza en la Montaña Cantábrica*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Gregory, Derek (1994). *Geographical Imaginations*. Oxford: Blackwell.
- Guichonnet, Paul; Vellozzi, Marie-Christine; Joutard, Philippe; Vercken, Marie-Thérèse y Lebailly, Hugues (2002). *Mont-blanc: conquête de l'imaginaire*. Montmélian: La Fontaine de Siloë.
- Hansen, Peter Holger (1991). *British Mountaineering, 1850-1914*. Cambridge: Harvard University.
- Hansen, Peter H. (1995). «Albert Smith, the Alpine Club, and the invention of mountaineering in mid-Victorian Britain». *Journal of British Studies*, 34 (3), 300–324.
- Harvey, David (2005). «The sociological and geographical imaginations». *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 18 (3-4), 211–255.
- Hoffmeister, Gerhart (1990). «Exoticism: Granada's Alhambra in European Romanticism». En: Hoffmeister, G. (Ed.). *European Romanticism: Literary Cross-Currents, Modes, and Models*. Detroit: Wayne State University Press, 113–126.
- Hunt, John Dixon (1996). *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600-1750*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hunt, John Dixon y Willis, Peter (Eds.) (1997). *The Genius of the Place: The English Landscape Garden, 1620-1820*. Cambridge: MIT Press.
- Hussey, Christopher (2013). *Lo pintoresco: estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Inglis, Henry David (1831). *Spain in 1830*, Vol. II. London: Whittaker, Treacher and Co.
- Ingold, Tim (1993). «The temporality of the landscape». *World Archaeology*, 25 (2), 152–174.
- Irving, Washington (1834). *The Alhambra; or the New Sketch Book*, Vol. I. Paris, Lyon: B. Cormon and Blanc.

- Irving, Washington (1840). *Tales of the Alhambra; to Which Are Added Legends of the Conquest of Spain*. Paris: Baudry's European Library.
- Irving, Washington (1881a). *The Works of Washington Irving in Twelve Volumes. Vol. VIII. Spanish Papers. Biographies and Miscellanies*, Vol. II. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Irving, Washington (1881b). *The Works of Washington Irving in Twelve Volumes. Vol. VIII. Spanish Papers. Biographies and Miscellanies*, Vol. I. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Jackson, Peter (1989). *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography*. London: Unwin Hyman.
- Jacob, William (1811). *Travels in the South of Spain in Letters Written a.d. 1809 and 1810*. London: Johnson and Co., W. Miller.
- Jardine, Nicholas; Secord, James A. y Spary, Emma C. (Eds.) (1995). *Cultures of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joutard, Philippe (1986). *L'invention du Mont Blanc*. Paris: Gallimard.
- Kepler, Johannes (2001). *El sueño o la astronomía de la Luna*. Socas Gavilán, Francisco (trad.). Huelva: Universidad de Huelva.
- Kilgour, Maggie (1995). *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge.
- Lemoine, Serge (Dir.) (1998). *Le sentiment de la montagne*, cat. exp. Grenoble: Éditions de la Réunion de Musées Nationaux, Glénat.
- Lindón, Alicia y Hiernaux, Daniel (Eds.) (2012). *Geografías de lo imaginario*. Barcelona: Anthropos.
- Livingstone, David N. (2003). *Putting Science in Its Place: Geographies of Scientific Knowledge*. Chicago: University of Chicago Press.
- Livingstone, David (2005). «Science, text and space: thoughts on the geography of reading». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30 (4), 391–401.
- Lorimer, Hayden (2005). «Cultural Geography: the busyness of being 'more-than-representational'». *Progress in Human Geography*, 29 (1), 83–94.
- Lorimer, Hayden (2008). «Cultural Geography: Non-Representational conditions and concerns». *Progress in Human Geography*, 32 (4), 551–559.
- Lovejoy, Arthur O. (1932). «The first Gothic revival and the return to Nature». *Modern Language Notes*, 47 (7), 419–446.
- Lowenthal, David (1961). «Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology». *Annals of the Association of American Geographers*, 51 (3), 241–260.
- MacFarlane, Robert (2003). *Mountains of the Mind*. New York: Pantheon Book.
- Malpas, Jeff (1999). *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Martínez de Pisón, Eduardo (1998). *Imagen del paisaje: la generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid: Caja Madrid.
- Martínez de Pisón, Eduardo (2000). «Imagen de la naturaleza de las montañas». En: Sanz Herráiz, Concepción y Martínez de Pisón, Eduardo (Eds.). *Estudios sobre el paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 15–54.
- Martínez de Pisón, Eduardo (2004). «El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno». En: Ortega Cantero, Nicolás (Ed.). *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid, 53–121.
- Martínez de Pisón, Eduardo (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez de Pisón, Eduardo (Dir.) (1998). *Madrid y la Sierra de Guadarrama*, cat. exp. Madrid: Museo Municipal de Madrid.
- Martínez de Pisón, Eduardo y Álvaro, Sebastián (2002). *El sentimiento de la montaña: doscientos años de soledad*. Madrid: Desnivel.
- Matless, David (1998). *Landscape and Englishness*. London: Reaktion Books.
- Milton, John (1695). *The Poetical Works of Mr. John Milton. Containing Paradise Lost, Paradise Regain'd, Sampson Agonistes, and His Poems of Several Occasions. Together with Explanatory Notes on Each Book of the Paradise Lost, and a Table Never before Printed*. London: Jacob Tonson.
- Mitchell, Don (2000). *Cultural Geography. A Critical Introduction*. Malden: Blackwell Publishers.
- Murray, Robert Dundas (1853). *The Cities and Wilds of Andalusia*. London: Richard Bentley.

- Natta-Soleri, Cristina (1998). *Alpi gotiche: l'alta montagna sfondo del revival medievale: atti delle giornate di studio*. Torino: Museo Nazionale della Montagna.
- Nicolson, Marjorie Hope (1963). *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: W. W. Norton and Co.
- Nogué, Joan (1998). *Nacionalismo y territorio*. Lleida: Milenio.
- Oakes, Tim y Price, Patricia Lynn (Eds.) (2008). *The Cultural Geography Reader*. London, New York: Routledge.
- Ogden, H. V. S. (1947). «Thomas Burnet's *Telluris Theoria Sacra* and mountain scenery». *English Literary History*, 14 (2), 139–150.
- Olwig, Kenneth (1996). «Recovering the substantive nature of landscape». *Annals of the Association of American Geographers*, 86 (4), 630–653.
- Olwig, Kenneth (2002). *Landscape, Nature, and the Body Politic: From Britain's Renaissance to America's New World*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ortega Cantero, Nicolás (2001). *Paisaje y excursiones. Francisco Giner, La Institución Libre de Enseñanza y La Sierra de Guadarrama*. Madrid: Raíces.
- Ortega Cantero, Nicolás (2002). «La valoración institucionalista del paisaje de la Sierra de Guadarrama». En: Ortega Cantero, Nicolás (Ed.). *Estudios sobre historia del paisaje español*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 169–186.
- Ortega Cantero, Nicolás (2006). «Paisaje y símbolo: la imagen literaria de la Sierra de Guadarrama». En: Ortega Cantero, Nicolás; López Ontiveros, Antonio y Nogué i Font, Joan (Eds.). *Representaciones culturales del paisaje; y una excursión por Doñana*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 97–120.
- Ortega Cantero, Nicolás (2012). «Naturaleza, cultura y símbolo: la imagen de la montaña de Peñalara en el paisajismo español moderno». *Cuadernos Geográficos*, 51 (2), 96–113.
- Ortega Cantero, Nicolás (Ed.) (2005). *Paisaje, memoria histórica e identidad nacional*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria.
- Raffestin, Claude (2001). «Les Alpes entre mythes et réalités». *Revue de géographie alpine*, 89 (4), 13–26.
- Raquejo, Tonia (1986). «The 'Arab Cathedrals': Moorish architecture as seen by British travellers». *The Burlington Magazine*, 128 (1001), 555–563.
- Raquejo, Tonia (1990). *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus.
- Reichler, Claude (1994). «Science et sublime dans la découverte des Alpes». *Revue de géographie alpine*, 82 (3), 11–29.
- Reichler, Claude (2002). *La découverte des Alpes et la question du paysage*. Genève: Georg.
- Ring, Jim (2000). *How the English Made the Alps*. London: Murray.
- Roelle, Jeena Rose (2009). «*That Romantic Fortress*»: *British Depictions of the Alhambra, 1815-1837*. PhD thesis, University of Oregon.
- Roscoe, Thomas (1830). *The Tourist in Switzerland and Italy*. London: Robert Jennings.
- Roscoe, Thomas y Roberts, David (1835). *Jennings' Landscape Annual for 1835, or The Tourist in Spain. Commencing with Granada. Illustrated from Drawings by David Roberts*. London: Robert Jennings and Co.
- Rose, Gillian (2003). «On the need to ask how, exactly, is geography 'visual'?». *Antipode*, 35 (2), 212–221.
- Rousseau, Jean-Jacques (2007). *Julia, o la Nueva Eloísa*. Madrid: Akal.
- Rupke, Nicolaas (2000). «Translation studies in the history of science: the example of Vestiges». *The British Journal for the History of Science*, 33 (2), 209–222.
- Saglia, Diego (2006). «Imag(in)ing Iberia: Landscape Annuals and multimedia narratives of the Spanish journey in British romanticism». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 12 (2-3), 123–146.
- Saglia, Diego (2010). «Iberian translations: writing Spain into British culture, 1780-1830». En: Almeida, Joselyn M. (Ed.). *Romanticism and the Anglo-Hispanic Imaginary*. Amsterdam, New York: Rodopi, 25–52.
- Said, Edward (1979). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Said, Edward (1991). «Traveling Theory». En: *The World, the Text and the Critic*. London: Vintage, 226–247.
- Samson, Alexander (Ed.) (2012). *Locus Amoenus. Gardens and Horticulture in the Renaissance*. Chichester, Malden: John Wiley & Sons.

- Sanz Herráiz, Concepción y Martínez de Pisón, Eduardo (Eds.) (2000). *Estudios sobre el paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Saule-Sorbé, Hélène (1993). *Pyrénées. Voyage par les images*. Serres-Castet: Faucompret.
- Saule-Sorbé, Hélène (2007). «El Parque Nacional de los Pirineos y el arte». En: Ortega Cantero, Nicolás y Martínez de Pisón, Eduardo (Eds.). *La conservación del paisaje en los parques nacionales*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 125–176.
- Saule-Sorbé, Hélène (2009). «Les valeurs du pittoresque: définitions, évolution, applications. En: Ortega Cantero, Nicolás y Martínez de Pisón, Eduardo (Eds.). *Los valores del paisaje*. Madrid: Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid, 233–258.
- Saule-Sorbé, Hélène (2010). «Arte y geografía en las representaciones modernas del paisaje: el caso de los Pirineos». *Estudios Geográficos*, 71 (269), 475–504.
- Schama, Simon (1996). *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books.
- Schwartz, Joan y Ryan, James (Eds.) (2003). *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London: I.B.Tauris.
- Secord, James A. (2004). «Knowledge in Transit». *Isis*, 95 (4), 654–672.
- Sevilla Álvarez, Juan (2010). «Chroniqueurs, érudits, scientifiques et explorateurs dans la construction des hauts lieux littoraux et montagnards de la région orientale Asturienne (du début du XVIème au début du XXème siècle). En: Ortega Cantero, Nicolás; García Álvarez, Jacobo y Mollá Ruiz-Gómez, Manuel (Eds.). *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio / Langages et visions du paysage et du territoire*. Madrid: Universidad Carlos III y Asociación de Geógrafos Españoles, 219–234.
- Shelley, Percy Bysshe (2002). *Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*. Reiman, Donald H. y Fraistat, Neil (Eds.). New York: Norton.
- Shurmer-Smith, Pamela (2002). *Doing Cultural Geography*. London: Sage.
- Siganos, André y Vierne, Simone (Eds.) (2000). *Montagnes imaginées, montagnes représentées: nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*. Grenoble: Ellug.
- Sui, Daniel Z. (2000). «Visuality, aurality, and shifting metaphors of geographical thought in the late twentieth century». *Annals of the Association of American Geographers*, 90 (2), 322–343.
- Swinburne, Henry (1779). *Travels through Spain, in the Years 1775 and 1776: in which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture Are Illustrated by Accurate Drawings Taken on the Spot*. London: P. Elmsly.
- Tenison, Lady Louisa (1853). *Castile and Andalusia*. London: Richard Bentley.
- Thomas, Martin (2004). *The Artificial Horizon: Imagining the Blue Mountains*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Thornes, John E. (2004). «The visual turn and geography (response to Rose 2003 intervention)». *Antipode*, 36 (5), 787–794.
- Titos Martínez, Manuel (1990). *La aventura de Sierra Nevada: 1717-1915*. Granada: Universidad de Granada.
- Titos Martínez, Manuel (1997). *Sierra Nevada: una gran historia*, Vol. I. Granada: Universidad de Granada.
- Titos Martínez, Manuel (2004). *Esquiar en Granada: historia del esquí en Sierra Nevada, 90 años después*. Granada: Ayuntamiento de Granada.
- Titos Martínez, Manuel (Ed.) (1992). *Sierra Nevada en los viajeros románticos*. Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- Titos Martínez, Manuel y Piñar Samos, Javier (Eds.) (1995). *Álbum cartográfico de Sierra Nevada (1606-1936)*, cat. exp. Granada: Fundación Caja de Granada.
- Titos Martínez, Manuel y Piñar Samos, Javier (Eds.) (2009). *Luces de Sulayr. Cinco siglos en la imagen de Sierra Nevada*, cat. exp. Granada: Fundación Caja Granada.
- Tort i Donada, Joan (2007). «Cuatro escritores (Verdaguer, Ruyra, Pla y Manent) en la conformación del 'canon paisajístico' catalán». *Ería*, 73, 351–372.
- Urry, John (1998). *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Varenius, Bernhardus (1681). *Geographia Generalis in qua Affectiones Generales Telluris Explicantur, Summâ Curâ Quam Plurimis in Locis Emendata, & XXXIII Schematibus Novis, Ære Incisis, Unâa Cum Tabb. Aliquot Quæ Desiderabantur Aucta & Illustrata*. Cantabrigiæ: Joann Hayes, Henrici Dickinson.
- Vivian, George (1838). *Spanish Scenery*. London.

- Vogiatzakis, Ioannis (Ed.) (2012). *Mediterranean Mountain Environments*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Walter, François (2005). «La montagne alpine : un dispositif esthétique et idéologique à l'échelle de l'Europe». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52 (2), 64–87.
- Wright, John K. (1947). «*Terrae Incognitae*: the place of the imagination in geography». *Annals of the Association of American Geographers*, 37 (1), 1–15.
- Wylie, John (2002). «Becoming-icy: Scott and Amundsen's South Polar voyages, 1910-1913». *Cultural Geographies*, 9 (3), 249–265.
- Wylie, John (2007). *Landscape*. London, New York: Routledge.
- Wylie, John (2011). «Landscape». En: Agnew, John A.; Livingston, David N. y Duncan, James (Eds.). *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*. Los Angeles, London: Sage, 300–315.

Sobre el autor

CARLOS CORNEJO NIETO

Licenciado en Historia del Arte, UAM, 2008. Master en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, UAM y MNCA Reina Sofía, Madrid, 2009. Doctorado en Geografía, UAM, 2009-2014 (en proceso). Áreas de investigación: geografía cultural e histórica; imaginarios geográficos de los paisajes de montaña, historia del paisaje. Congresos internacionales: 32nd IGU International Geographical Congress *Down to Earth* (co-autor: Juan Vázquez Navarro). Comunicación: «The landscape of Toledo (Spain) from Los Cigarrales: cultural and symbolic interpretations of a natural site (1547-1621)». International Geographic Union, Colonia, Alemania. Agosto 26-30, 2012; Colloque international *Patrimonialiser la nature: valeurs et processus*. Comunicación: «La patrimonialización estética de Sierra Nevada (1830-1900): orígenes, procesos y resultados». Université de Pau et du Pays de l'Adour, Pau, Francia. Septiembre 7-9, 2011. Publicaciones: «Seeing and Representing the Renaissance Toledo (1547-1621): The Appropriation and Memorialization of a Mythical Place» (en revisión), *Cybergeo*; Recensión del libro *Los giros de la Geografía Humana: desafíos y horizontes*. En *Environmental and Planning D: Society and Space* [en línea]: <<http://societyandspace.com/reviews/reviews-archive/cornejo/>>; «La mercantilización de la estética del paisaje: al valor de las imágenes en el primer turismo alpino», en *XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación*. Madrid: Universidad Carlos III, 2011, pp. 203-219.