



Documento de trabajo
SEMINARIO PERMANENTE DE CIENCIAS SOCIALES

**EVOLUCIÓN FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES DE LA
MONTAÑA Y SU SIMBOLISMO HASTA EL ROMANTICISMO**

Alba Valladares Ramírez

SPCS Documento de trabajo 2022/6

<https://www.uclm.es/es/cuenca/csociales/spcs>

**Facultad de Ciencias Sociales de Cuenca | Avda. de los Alfares, 44 | 16.071-CUENCA
Teléfono (+34) 902 204 100 | Fax (+34) 902 204 130**

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Facultad de Ciencias Sociales de Cuenca.

Autora:

Alba Valladares Ramírez

alballadaresramirez@gmail.com

Edita:

Facultad de Ciencias Sociales de Cuenca

Seminario Permanente de Ciencias Sociales

Codirectoras:

María Cordente Rodríguez

Pilar Domínguez Martínez

Silvia Valmaña Ochaita

Avda. de los Alfares, 44

16.071–CUENCA

Teléfono (+34) 902 204 100

Fax (+34) 902 204 130

<http://www.uclm.es/es/cuenca/csociales/spcs/>

I.S.S.N.: 1887-3464 (ed. CD-ROM) 1988-1118 (ed. en línea)

Impreso en España – Printed in Spain.

EVOLUCIÓN FORMAL DE LAS REPRESENTACIONES DE MONTAÑA Y SU SIMBOLISMO HASTA EL ROMANTICISMO

Alba Valladares Ramírez¹

Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

La montaña tiene una simbología sobradamente conocida: alegorías sobre la cima o el camino hacia la misma, metáforas sobre el esfuerzo del recorrer... paralelismos entre la escalada y superación (deportiva) personal. No obstante, esta alegoría, que ahora nos parece tan obvia es una amalgama moderna entre los valores religiosos y, sobre todo, románticos que la han impregnado desde su origen.

El objetivo de esta reseña es discernir lo que tienen en común (si es que tienen algo) plurales representaciones, reproducciones, imágenes y derivados iconográficos del objeto montaña. Parece que ejecutaríamos el criterio estético en base al estilo utilizado para la representación y no (solo) en base al objeto representado. Pues también la apreciación por unos motivos frente a otros es una cualidad estética digna de reflexión. Es esta segunda dimensión de la estética en la que se sitúa este ensayo.

Palabras clave: iconografía, pintura de paisaje, estética, iconografía de montaña.

Indicadores JEL: Q34

ABSTRACT

The mountain has a boringly familiar symbology: allegories about the top or the way to it, metaphors about the effort of traveling... parallels between climbing and personal (sports) improvement. However, this allegory, which now seems so obvious to

¹ alballadaresramirez@gmail.com

us, is a modern amalgamation between religious and, above all, romantic values that have permeated it since its origin.

The objective of this review is to discern what the plural representations, reproductions, images and iconographic derivatives of the mountain object have in common (if they have anything). It seems that we would execute the aesthetic criteria based on the style used for the representation and not (only) based on the represented object. Well, also the appreciation for some reasons over others is an aesthetic quality worthy of reflection. It is this second dimension of aesthetics in which this essay is situated.

Key words: iconography, landscape painting, aesthetics, mountain iconography.

JEL codes: Q34

1. INTRODUCCIÓN

Nos podemos remontar a la antigüedad para encontrar unas primeras representaciones de montañas (con matices y concreciones) aunque en estas primeras figuraciones las montañas están muy (muy) alejadas de ser el tema principal. Es a partir del Renacimiento europeo que las montañas comienzan a aparecer con mayor frecuencia, protagonismo y realismo en las producciones artísticas (por ese orden).

En la Edad Media, la montaña era lugar maldito, peligroso... narrado desde las supersticiones y la advertencia². Como dice E.M. de Pisón “hay que esperar a Dante, a Petrarca y a San Francisco, precursores del paisaje renacentista, para que la montaña sea descrita con caracteres de ascensión religiosa, de lugar acogedor o de hermandad con la naturaleza” (Pisón, 2018, pp 86.).

Durante el Renacimiento, hubo un creciente interés en el estudio y la observación de la naturaleza, tanto por parte de científicos como de artistas. En parte al retomar la cultura clásica se puso la mirada en expediciones como las de Alejandro o Piteas (Pisón, 2018). Pero, así como en la Grecia antigua la montaña “tenía más signos utilitarios, estratégicos y políticos que culturales” (Pisón, 2018), en el Renacimiento comienza la evolución hasta la visión mística y romántica de la montaña.

el cambio de actitud ante la montaña es radical. La prevención y la leyenda son cabidas por la explícita admiración hacia la naturaleza alpina. (...) Es la eclosión, en suma, de una actitud cultural que, con altibajos, no abandonara Europa hasta la actualidad (Pisón, 2010 pp 87)

Artistas como Leonardo da Vinci, Tiziano, Durero y otros, en sus composiciones incluyeron montañas como parte de la escena. Sin embargo, estas montañas se presentaban de manera estilizada y no necesariamente como representaciones precisas de una montaña específica.

² "Después de atravesar vastos y oscuros bosques, llenos de fieras salvajes y serpientes venenosas, llegaron a la base de una montaña cuya cima parecía tocar el cielo. Era un lugar tan inaccesible y sombrío que se decía que estaba habitado por demonios y criaturas malignas" - Giovanni Boccaccio, *El Decamerón* (1353)

A lo largo de los siglos venideros, las montañas continuaron adquiriendo mayor protagonismo^{3*}. Durante el Romanticismo, las montañas alcanzaron por fin el estatus de primer plano. Se utilizaron como símbolos de grandeza natural, como metáfora de los desafíos y las aspiraciones humanas. Artistas como Caspar David Friedrich y J.M.W. Turner, crearon pinturas que enfatizaban la belleza poderosa y violenta (sublime) de las montañas. Y es aquí, en el arte romántico donde enraíza el *sentimiento de la montaña*.

Con el desarrollo del arte moderno, las representaciones de montañas en la pintura se diversificaron: se exploran nuevas formas de expresión artística y se deja a un lado el realismo. La verosimilitud y el hiperrealismo ya no son el ideal canónico de belleza. Esta etapa se caracteriza por la representación paisajística expresionista (introspectiva, rupturista) y aboga por lo conceptual tanto en la representación como en la técnica. En este periodo también se observa una introspección emocional aun mayor que en el Romanticismo la cual se despliega en un abanico de emociones en lo referente a la proyección sentimental del paisaje.

2. MONTAÑAS MEDIEVALES

Durante la Edad Media, la representación de montañas estuvo estrechamente ligada a la religión cristiana. Las montañas se consideraban lugares sagrados, se asociaban a la divinidad y la trascendencia espiritual.

Las montañas, si se presentaban era únicamente como escenarios bíblicos. Un ejemplo destacado es la representación de la Transubstanciación de Cristo en el Monte Tabor (Jesús se reveló en su gloria divina ante Pedro, Santiago y Juan) donde la montaña se convierte en el símbolo del encuentro entre lo divino y lo humano. Este es (1) de los significados que fraguan alrededor de la montaña en la simbología cristiana: lugar de encuentro con Dios. Otros simbolismos asociados a la montaña en la jerga cristiana son la elevación espiritual y la contemplación o vida contemplativa. Ambos se pueden asociar con la búsqueda de una mayor cercanía con lo divino (elevación literal = metafórica). Las

³ *Aunque Pisón nos detalla que durante el siglo XVII hubo un parón, una ruptura con el sentimiento inmediatamente precedente, así como una vuelta al rechazo por los paisajes naturales. Retorna definitivamente en la Ilustración, se mantiene en el Romanticismo y llega hasta nuestros días sin discontinuidad. Menciona a Rousseau (*Emiliano*, 1762 o *La nueva Eloisa*, 1761, centradas en los Alpes) como figura esencial para tal retorno (pp. 87)

montañas también pueden representar la vida de oración intensa así como (3) firmeza y estabilidad. Así como las montañas son imponentes y difíciles de mover, la fe cristiana debería serlo.

Las montañas también podían aparecer en referencia al ascenso espiritual del alma. En diferentes representaciones del texto *La escalera del divino ascenso* de San Juan Clímaco aparece una montaña junto a una escalera. En el contexto cristiano, la imagen de la escalera de Jacob en el Antiguo Testamento es interpretada como una metáfora de la ascensión espiritual hacia Dios. Poco a poco la montaña se va emancipando de la escalera. Es un buen punto de partida, la escalera, para observar como la verticalidad y la escalada se convierten en signos morales que se independizan de la escalera y en cambio se alían con la montaña como si a partir de ahora formarían una sola unidad.

3. DEL SIGLO XIV AL XVI

3.1. De Giotto di Bondone hasta el Renacimiento

El primer hito verdaderamente importante en esta historia de la representación montañera lo protagoniza el pintor italiano Giotto di Bondone. En el siglo XIV, como cualquier otro pintor de la época, se dedicaba a la representación de escenas bíblicas, mayoritariamente en basílicas o iglesias. En 1304 desarrolla una serie llamada *Ciclo de la Vida de Cristo* consistente en varias escenas de la huida de Cristo a Egipto. La innovación de esta serie la encontramos en la sustitución del recurrente fondo dorado (la única técnica que se utilizaba para rellenar el espacio que rodea a los personajes en las escenas religiosas) por un paisaje natural: un fondo de árboles y montaña(s).

Si habláramos solo de esta imagen y no la pusieramos en contraposición a sus contemporáneos de fondo dorado no nos daríamos cuenta de lo invisible que era el paisaje a los ojos humanos de aquella época.

Tras Giotto nos topamos con el *Políptico de Gante* (1432) (concretamente los paneles inferiores entre los que se encuentra *Adoración del Cordero Místico*) de los hermanos Van Eyck como transición entre el estilo gótico del siglo XIII (sin detalles en el fondo de las pinturas) hacia lo que había anticipado Giotto (fondo con detalles naturales). A partir de este momento florece nuestro material de estudio puesto que se

libera el *background* de la dictadura del dorado y experimenta una apertura hacia la naturaleza. Encontramos obras como:

- *La Virgen de las Rocas* (1483-1486), Leonardo da Vinci. En esta pintura, Leonardo da Vinci utiliza un paisaje montañoso y una vegetación detallada como fondo, creando un ambiente natural en contraste con las figuras centrales.
- *Adoración de los Magos* (1485-1500), El Bosco. El Bosco incorpora elementos naturales, como árboles y rocas, en el fondo de esta obra religiosa, brindando una sensación de profundidad, realismo y narrativa a la escena.
- *La Última Cena* (1495-1498), Leonardo da Vinci. En esta famosa pintura mural, Leonardo da Vinci crea un fondo paisajístico con montañas, agregando profundidad y perspectiva.
- *Nacimiento de Venus* (1482-85), Sandro Botticelli. En este famoso cuadro renacentista se puede ver un paisaje idílico con colinas, árboles y un cielo azul.
- *La Primavera* (1477-78), Sandro Botticelli. Muestra a varios personajes mitológicos en un jardín floreciente. Los árboles, las flores y el follaje se convierten en elementos importantes en la composición.

Estos ejemplos muestran cómo la naturaleza comenzó a ser representada más prominentemente en el arte occidental, tanto como fondo o escenario para las escenas principales como en su propia valoración estética. A medida que el interés por la observación y el estudio de la naturaleza aumentaba durante el Renacimiento, la representación de la naturaleza en el arte se hizo cada vez más sofisticada y detallada.

3.2. El paisaje y la escuela flamenca

Hasta meramente el siglo XVI, no existía un género pictórico del paisaje como tal. La naturaleza estaba reservada al decorado de retratos reales o imágenes históricas. La precisión, por tanto, y la técnica de representación (de las montañas) estaba poco especializada, y en la mayoría de casos era rudimentaria.

Pieter Brueghel el Viejo es considerado el primer pintor (occidental) en dedicarle casi (importante ese “casi”) la totalidad del cuadro a un paisaje, es decir: ¿inaugurar el

género?, respuesta: “no”. *Paisaje de los Alpes*, dibujo de 1553 de Pieter Brueghel Dit El Viejo es su obra en la que mayor protagonismo tiene el paisaje, y en este caso, el alpino. En el resto de su trabajo, la naturaleza tiene una presencia singular y sin precedentes, pero no se puede decir que esta fuera su motivación principal. La *esencia* de la montaña no es una cuestión que esté presente todavía. No obstante, empieza a cristalizar una cierta apreciación por lo que rodea a lo humano aunque, por el momento, no sea más que eso: algo que rodea a lo humano. Lo confirman el resto de sus obras, en las cuales la presencia humana es el motor de la representación.

Pero no es a Brueghel a quien se le atribuye el origen del género paisajístico sino a Joachim Patinir, predecesor de Brueghel y estudiante de la misma academia. Se le otorga ese título no porque adjudicara un sentimiento narrativo completo (novedoso y rupturista) al paisaje, sino por el protagonismo (espacial) que tiene el paisaje en sus cuadros. El motivo narrativo sigue siendo religioso. Pero lo que Patinir consigue no es trivial: que el protagonismo (a través de la jerarquía visual) se traslade de la figura humana a la naturaleza. Utiliza una línea del horizonte que sitúa en la parte alta del cuadro, lo que permite llenar el cuadro de información paisajística en detrimento del cielo, que no tiene interés.

En este mismo periodo encontramos a Herri met de Bles en cuyas obras el paisaje ocupa una importante proporción del lienzo y, lo que nos es más relevante, hay una abundancia increíble de formaciones montañosas. Estas obras suponen una evolución de la montaña de estilo geométrico (de Giotto y Patinir) a las montañas con detalle. Se empieza a tener como referente la propia realidad (natural) aunque todavía estos no sean importantes, pues no dejan de ser un complemento accesorio del cuadro. No es casual que este se corresponda al periodo en el que científicos se lanzan a la investigación de la montaña.

4. (ECO)ESTÉTICA MEDIEVAL, ILUSTRADA Y ROMÁNTICA

Una pequeña pausa para hablar de estética en términos generales.

La estética medieval está atravesada por valores procedentes del cristianismo. La belleza se considera un reflejo de lo divino, una creación divina, bello era todo porque

todo estaba creado por dios. El mundo (cuando) era bello porque era una obra de dios y las obras de arte eran bellas cuando se asemejaban a este mundo creado por Dios (siempre siguiendo los preceptos de armonía, proporción, simbolismo...). Aunque esto tiene matices.

Para Santo Tomás de Aquino, algo es bello cuando existe adecuación entre el objeto y la facultad cognitiva que lo percibe⁴ (es decir, realismo: ¿realismo necesario porque lo bello era el mundo por ser esta creación de Dios?). Una pintura que utiliza colores y formas en armonía y proporción con la capacidad de percepción visual del ser humano sería considerada bella según Santo Tomás. Del mismo modo, en el ámbito intelectual, una idea o un argumento que se presenta de manera clara, ordenada y coherente con la capacidad de comprensión humana sería considerado hermoso.

Para Juan Escoto Eriúgena el concepto de belleza también era una manifestación de la divinidad. Argumenta que la belleza es una cualidad intrínseca de la naturaleza divina y, por tanto, de la totalidad de la realidad. Para Eriúgena, la belleza está vinculada a la idea de perfección y armonía (cósmicas). Para él, la belleza es una característica inherente a la existencia misma.

Es importante tener en cuenta que la estética y la noción de belleza tal como se entienden en la actualidad se desarrollaron en gran medida después del periodo medieval, por lo que las palabras de estos autores no se centran explícitamente en una teoría estética formal o en una definición específica de la belleza.

Durante la Edad Media la naturaleza no era admirada como objeto en sí mismo (y menos aún existía la estética de la montaña) sino que era bella por ser manifestación divina. La naturaleza existía como decorado de la narrativa (humana) principal y esta debía ser representada con realismo.

En la Ilustración el entorno ecológico tampoco recauda demasiado interés. No obstante, filósofos como Immanuel Kant o Joachim Winckelmann hacen referencia

⁴ "La belleza consiste en que algo ajuste bien a la facultad cognitiva que lo percibe. Puesto que la cognición del hombre se realiza mediante los sentidos y la facultad de la imaginación, algo se dice bello si es adecuado a la facultad sensitiva y a la facultad imaginativa." (*Summa Theologiae*, I-IIae, q. 27, a. 1). "La belleza se encuentra en la forma que la inteligencia aprehende en las cosas, de tal manera que la inteligencia es adecuada a las cosas que aprehende, y las cosas son adecuadas a la inteligencia que las aprehende." (*Summa Theologiae*, I-IIae, q. 39, a. 8)

expresa a la naturaleza para explicar sus teorías estéticas. Se produce un distanciamiento del binomio incuestionable de belleza=divinidad, aunque sigan existiendo explicaciones en línea con esa tendencia estética medieval como la de Denis Diderot⁵.

En contraste con la Edad Media, donde las montañas eran representadas principalmente en un contexto religioso y simbólico, la Ilustración trajo consigo un interés renovado por la admiración descriptiva y científica de la naturaleza. Los artistas comenzaron a abordar las montañas como objetos de estudio, buscando representarlas de manera realista y detallada. Este nuevo enfoque se vio influenciado por los avances en la exploración geográfica y el estudio científico de la geología. Los viajes de exploradores como Alexander von Humboldt, así como los descubrimientos de fósiles y minerales en las montañas, despertaron un interés creciente en comprender la naturaleza de las formaciones montañosas. Los artistas de la Ilustración se inspiraron en estos avances científicos y utilizaron técnicas más precisas para representar las grandes cordilleras. La atención se centró en representar las diferentes capas de roca, las texturas y los efectos de la luz y la sombra.

La curiosidad realista fundamentada que había comenzado a finales de la Edad Media con el Renacimiento culminó en estos siglos (Ilustración) con las representaciones de la naturaleza basadas en mapas técnicos y conocimiento científico. Se consolida la ciencia de la cartografía. Es la época del realismo naturalista, que se diferencia del anterior por ser más claro, directo, tener menor densidad de información y basarse del estudio del natural y científico. Algunos formalismos como la armonía, proporción, jerarquía, orden... se mantienen durante estos siglos, pero ahora se valora la originalidad por encima del *decoro*. La impronta de personalidad, unicidad o el estilo propio comienzan a ser cualidades apreciadas. El valor pedagógico de las pinturas como motor creativo prevalece pero no abarca la única y total motivación de las obras como sí hacia previamente.

⁵ Kant sostenía que la belleza de la naturaleza era un ejemplo destacado de lo que él llamaba "juicio estético puro" (experiencia de la belleza universal y desinteresada). Para Kant, la belleza de la naturaleza radicaba en su armonía y finalidad interna (sin fin). La naturaleza, según Kant, era capaz de despertar un sentimiento de placer desinteresado en los seres humanos, ya que no tenía ningún propósito utilitario ni interés particular. Denis Diderot creía que la naturaleza era una manifestación del orden divino (herencia estética medieval) y que su belleza podía ser una guía para la vida ética y moral. Johann Joachim Winckelmann consideraba que la naturaleza y el arte eran inseparables. La belleza natural, al igual que la belleza en el arte, residía en la armonía, la proporción y la idealización (medieval).

Además de la representación precisa, los artistas de la Ilustración también se esforzaron por incluir elementos geológicos educativos junto a sus obras. Se incluían (a menudo) anotaciones y descripciones detalladas junto a las pinturas, proporcionando información científica sobre la formación geológica de las montañas y su importancia. Esta nueva forma de representar las montañas reflejaba el espíritu de la Ilustración, que buscaba comprender y clasificar el mundo natural a través de la observación y la investigación científica. Las pinturas de montañas de este período no solo eran piezas de arte estéticamente atractivas, sino también herramientas educativas que transmitían conocimientos sobre el paisaje.

Realmente, todo esto no es más que el campo de cultivo para lo que se forja en el Romanticismo, es ahí donde cristalizan todas estas alegorías relacionadas con lo natural, el viaje, la exploración, el esfuerzo, lo sublime... en la figura de la montaña. Muchos autores argumentan que la concepción que tenemos hoy de la montaña tiene su origen en el Romanticismo, y añadido, no es que surja, sino que cristaliza.

4.1 Romanticismo

El Romanticismo fue un movimiento artístico y cultural que se desarrolló en Europa durante los siglos XVIII y XIX. Durante este período, hubo una transformación significativa en la representación de la montaña. En oposición a las concepciones anteriores, el Romanticismo se caracterizó por una exaltación de la naturaleza, su grandiosidad así como capacidad de destrucción, y una valoración del individuo. Estas ideas se reflejaron en la forma en que los artistas abordaron la representación de las montañas.

Durante el Romanticismo, hubo un impulso hacia la individualidad y la liberación de las restricciones impuestas por la sociedad y las normas establecidas. La montaña, con su inaccesibilidad y su carácter salvaje, se convirtió en un símbolo de emancipación y libertad (1), invitando al individuo a encontrar la autenticidad y la verdad en la naturaleza. Se creía que su grandeza y su aislamiento ofrecían un ambiente propicio para la reflexión, la contemplación y la conexión con el mundo espiritual. Los artistas se aventuraban en las montañas en busca de inspiración (2) para sus obras, y la búsqueda de la verdad interior.

Junto a la visión romántica aparece la oposición urbano-natural, y al mismo tiempo que surge la admiración desinteresada por las grandes cordilleras surge también el sentimiento de saturación y aborrecimiento de lo lógico, matemático, predecible. Innerarity (1992) lo dice de esta forma: el amor romántico por la montaña surge para cubrir “la necesidad de reencantar un mundo que se nos ha hecho demasiado trivial y prosaico tras la victoria de la presión objetivamente de la ciencia moderna”. Schiller opone la simplicidad de la naturaleza a la artificialidad de la cultura. La estética del paisaje es también un sentimiento nostálgico, primitivista debido a este nacimiento en oposición a la artificialidad científica. En contraste con la civilización y la sociedad establecida, la montaña se asociaba con lo salvaje lo primitivo, lo natural. Representaba un retorno a la naturaleza en su estado más puro y original, alejado de las constricciones y las artificialidades de la vida moderna. La montaña se percibía como un lugar donde los individuos podían reconectarse con su ser salvaje y primitivo (3).

La montaña también se utilizaba como metáfora de los desafíos y las pruebas de la vida (4). Escalar una montaña era visto como una metáfora de los obstáculos que enfrentamos en nuestra existencia, y alcanzar la cima representaba la superación personal y la conquista de nuestras limitaciones. Este simbolismo reflejaba la idea (no romántica, más bien atemporal) de que el individuo debía enfrentarse a las dificultades y los conflictos para vivir una vida plena, honrosa o simplemente vivir.

4.1.1. La montaña como metáfora y símbolo en el arte romántico

Durante el Romanticismo, la montaña adquirió un significado más profundo, se convirtió en una metáfora cargada de significado, aspiraciones espirituales y búsqueda trascendental. Representaba tanto los desafíos y las adversidades de la vida humana como las grandiosidades de la existencia. Las montañas escarpadas y desafiantes simbolizaban los retos y las pruebas que uno enfrentaba en su vida. El ascenso a la cima se convertía en una metáfora de superación y conquista de uno mismo.

Al mismo tiempo, las montañas también mantuvieron sus connotaciones religiosas asociadas a la búsqueda de lo trascendental y lo divino. Un ejemplo notable es la obra *El Monte de los Olivos* (1808) del pintor francés François-Auguste Biard. En esta pintura, Biard representa la montaña como un lugar sagrado donde se desarrolla la escena bíblica de la oración en el huerto de Getsemaní. La montaña se convierte en un símbolo

de la trascendencia espiritual y la conexión con lo divino. Otro ejemplo es el cuadro *Monte Pilatus al amanecer* (1816) del pintor suizo Alexandre Calame. En esta obra, Calame representa la montaña como un lugar místico y espiritual donde la luz del amanecer ilumina la naturaleza y crea una atmósfera de serenidad y elevación.

Durante el Romanticismo, la representación de la montaña experimentó una transformación significativa. Se valoraba su carácter sublime y emocional, y se buscaba transmitir la grandeza de la naturaleza a través de técnicas artísticas más impresionistas. La montaña se consolidó como metáfora de los desafíos y las aspiraciones humanas, así como mantuvo su simbolismo en relación a lo trascendental y lo divino.

En lugar de captar las montañas como simples objetos (geológicos) o escenarios/símbolos (religiosos, los artistas románticos las consideraron como expresiones de la insignificancia humana, la belleza destructora, lo grandioso, lo sublime.

En el Romanticismo, la representación de las montañas se volvió más subjetiva y simbólica. Las montañas aunque se mostraban de manera objetiva y científica, adquirían un carácter más poético. Sin dejar de lado la herencia de la representación meticulosa, realista e inspirada en la realidad, el motor de la creación ahora derivaba de la admiración peligrosa por estos parajes. Los artistas buscaban capturar la esencia de las alturas, y para ello se zambuían en experimentaciones formales con el color y la textura como las de Turner, o en composiciones originales como las de Friedrich, con el objetivo de generar una nueva iconografía que se caracterice por su poder evocador y capacidad para inspirar sentimientos intensos.

4.2 Acontecimiento importante: secularización

En el Renacimiento comienza el proceso de desvinculación de las narrativas bíblicas como motivo principal de los cuadros. La secularización de la pintura de paisaje produce que tanto creadores como receptores del arte se despeguen de la tradición de paisaje simbólico que hasta entonces era predominante (incluso exclusivo). El despego del simbolismo podría decirse que es gradual y tiende hacia al realismo o la verosimilitud.

Ahora (entonces) la montaña es una experiencia introspectiva y mucho más que el escenario de pasajes religiosos. Conviene recordar que gran parte del simbolismo

cristiano hacia la cumbre es mantenido, solo que desligado de la narrativa religiosa y ahora referido a una sensación propia.

El símbolo deja de ser un símbolo, es decir, la montaña puede ser apreciada por sí misma a través de los sentidos y no a través de la metáfora. Ejemplo de esto lo encontramos en Petrarca, en su atrevida redacción del sentimiento de ascensión al Mount Ventoux. Su narración comienza dejándose llevar por la maravilla de la naturaleza pero pronto se siente arrepentido por este placer terrenal y concluye que la verdadera belleza de ese ascenso se encuentra en el viaje interior. Desligarse de este sentimiento de culpabilidad por admirar una belleza natural por encima de la pedagogía moralista que debiéramos leer de ella es importante para que suceda lo que hemos observado que sucede con la representación de la montaña posteriormente.

5. CONCLUSIÓN

La evolución de la representación de la montaña podría decirse que deviene naturalmente, es decir, sufre una tecnificación. Comienza su representación con arcaísmos pictóricos, es decir, representaciones burdas, simplistas, muy geométricas y con poco detalle (lo que ya supone un “avance” relativo respecto a la nula representación previa). A esto le procedió la escuela flamenca de paisajes, es decir, la representación de la montaña pero no por sí misma, sino como parte del paisaje, junto al desarrollo de la técnica al óleo, que permitía mucho más detalle. Después llegó el ansia cartográfica y los geógrafos se convirtieron en pintores y viceversa.

Los artistas renacentistas, influenciados por el humanismo y el estudio de la naturaleza, comenzaron a representar las montañas de manera más realista y detallada. Aunque aún se percibe cierto simbolismo religioso, la representación de las montañas se basa en mayor medida en la observación y el estudio de la naturaleza. Durante la Ilustración, el enfoque en la representación de las montañas se desplazó hacia la precisión científica y la documentación geográfica. Los artistas comenzaron a realizar dibujos y grabados con el objetivo de describir y representar con exactitud la topografía y las particularidades geológicas. Durante el Romanticismo, la representación de las montañas adquirió un carácter emocional y subjetivo. Los artistas románticos buscaban transmitir lo sobrecogedor e imponente de la naturaleza.

En conclusión, la representación de las montañas ha experimentado cambios significativos a lo largo de los periodos mencionados. Desde el simbolismo religioso en la Edad Media, pasando por el enfoque naturalista del Renacimiento, la precisión científica de la Ilustración, hasta la exaltación emocional del Romanticismo, las montañas han sido retratadas de diversas maneras, reflejando las diferentes preocupaciones estéticas y filosóficas de cada época.

REFERENCIAS

- AGUIRRE NEGRETE, P. (2023). “El Chimborazo entre las aproximaciones científicas y culturales de Alexander von Humboldt (1802-1805) y Edward Whymper (1880-1892)”. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 11-38. <https://doi.org/10.29078/procesos.v.n56.2022.3390>
- AHUMADA F.P. (2012). “Paisaje y nación: La majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”. *Artelogie*, 3. <https://doi.org/10.4000/artelogie.6841>
- BUDD, M. (2002). *The aesthetic appreciation of nature: Essays on the aesthetics of nature*. Clarendon Press: Oxford University Press.
- CLARK, K. (1971). *El arte del paisaje*. Seix Barral
- DURÁN, G. (2014, marzo 4). Línea Serpentinata: Religión y política en «La pesca milagrosa» de Konrad Witz. *Línea Serpentinata*. <https://lineaserpentinata.blogspot.com/2014/03/religion-y-politica-en-la-pesca.html>
- ECO, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Editorial Lumen.
- FRIEDBERG, A. (2009). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. MIT Press.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E.M. (2012). “La montaña simbólica”. *Cuadernos Geográficos*, 51, 8-17. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cuadgeo/article/view/228>
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2010). “Saber ver el paisaje”. *Estudios Geográficos*, 71(269), 395-414. <https://doi.org/10.3989/estgeogr.201013>

- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2017). “El puesto de la cultura en el paisaje”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 84, 37-49. <https://doi.org/10.2436/20.3002.01.132>
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (2018). “El significado cultural de las montañas”. *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, 85-91.
- MEDIA, V. (2018, agosto 14). *Petrarca y la ‘fantástica ascensión’ del Mont Ventoux*. VAVEL; VAVEL Media. <https://vavel.media/es/2018/08/14/historia/935332-petrarca-y-la-fantastica-ascension-del-mont-ventoux.html>
- MITCHELL, W.J.T. (2013). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Estados Unidos: University of Chicago Press.
- ROJAS VALENCIA, P.A. (2019). “Variaciones del paisaje: Arqueología del paisaje en la creación artística”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 15(1), 126-157. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.vpap>
- RUSKIN, J. (1905). *The poetry of architecture, or, The architecture of the nations of Europe considered in its association with natural scenery and national character*. London: G. Allen. http://archive.org/details/poetryofarchitec00rusk_0