



El Paisaje Montaños

La pintura de paisaje en Cantabria desde
una aproximación contextual y personal

Directores:
Dra. Eva Marín Jordá
Dr. Juan Martínez Moro



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Septiembre 2022

Víctor Alba Rodríguez

Resumen

La presente investigación trata sobre la pintura de Paisaje en La Montaña. Así se conocía a la actual Comunidad Autónoma de Cantabria cuando en el siglo XIX varios artistas comenzaron a pintar Paisajes sin haber existido ningún precedente en la región que se adscribiera al género. Desde este hito social, artístico e histórico que supuso el surgimiento de la idea moderna del paisaje, la pintura de Paisaje ha persistido en el campo de la creación local, donde ha evolucionado influenciada por el desarrollo de las ideas artísticas modernas hasta la contemporaneidad. Por tanto, la pintura de Paisaje se ha mantenido vigente en cada una de las épocas posteriores, desechando la idea de que pudiera ser una moda decimonónica pasajera, gracias a las condiciones morfológicas de la geografía elegida. Para demostrar la hipótesis, en un primer capítulo se investiga sobre la semántica del *paisaje* como concepto, en un segundo capítulo se indaga sobre los orígenes del género del Paisaje en la pintura, desde un horizonte general hasta el marco geográfico definido, y, por último, se muestra la investigación artística realizada acerca de la idea del Paisaje Montañés junto con los resultados plásticos obtenidos.

English versión:

The present investigation deals with the painting of Landscape in the Mountain. This is how the current Autonomous Community of Cantabria was known when, in the 19th century, several artists began to paint Landscapes without having existed any precedent in the region that was ascribed to the genre. Since this social, artistic and historical milestone that led to the emergence of the modern idea of landscape, landscape painting has persisted in the field of local creation, where it has evolved influenced by the development of modern artistic ideas to the contemporary. Therefore, landscape painting has remained current in each of the subsequent periods, rejecting the idea that it could be a passing nineteenth-century fashion, thanks to the morphological conditions of the chosen geography. To demonstrate the hypothesis, in a first chapter the semantics of landscape as a concept is investigated, in a second chapter the origins of the Landscape genre in painting are investigated, from a general horizon to the defined geographical framework, and, finally, , the artistic research carried out on the idea of the Mountain Landscape is shown together with the plastic results obtained.

Versió en Valencià

La present investigació tracta sobre la pintura de Paisatge a la Muntanya. Així es coneixia a l'actual Comunitat Autònoma de Cantàbria quan en el segle XIX diversos artistes van començar a pintar Paisatges sense haver existit cap precedent a la regió que s'adscriguera al gènere. Des d'aquesta fita social, artístic i històric que va suposar el sorgiment de la idea moderna del paisatge, la pintura de Paisatge ha persistit en el camp de la creació local, on ha evolucionat influenciada pel desenvolupament de les idees artístiques modernes fins a la contemporaneïtat. Per tant, la pintura de Paisatge s'ha mantingut vigent en cadascuna de les èpoques posteriors, rebutjant la idea que poguera ser una moda huitcentista passatgera, gràcies a les condicions morfològiques de la geografia triada. Per a demostrar la hipòtesi, en un primer capítol s'investiga sobre la semàntica del paisatge com a concepte, en un segon capítol s'indaga sobre els orígens del gènere del Paisatge en la pintura, des d'un horitzó general fins al marc geogràfic definit, i, finalment, es mostra la investigació artística realitzada sobre la idea del Paisatge Muntanyés juntament amb els resultats plàstics obtinguts.

Índice

0	Introducción	13
0.1	Justificación	16
0.2	Hipótesis.....	24
0.3	Metodología	25
0.4	Objetivos	32
1	Marco conceptual. Paisaje y pintura	41
1.1	El Paisaje. El gran concepto.....	43
1.1.1	Definición y acepciones.....	47
1.1.2	Conceptualización	50
1.1.3	Interdisciplinariedad	75
1.1.4	Transversalidad	86
1.1.5	Vigencia en la contemporaneidad	99
1.1.5.1	El paisaje cultural	105

1.2	El paisaje como entidad/identidad: el arraigo.....	107
1.3	Pintura y paisaje como experiencia estética	115
1.3.1	Los conceptos de bello, sublime y pintoresco	117
2	Estado de la cuestión. El Paisaje Cántabro en la Pintura	143
2.1	La invención del Paisaje: el Paisaje en la Historia del Arte hasta el siglo XIX.....	147
2.1.1	La independencia del paisaje y su porqué. De escena bíblica a ventana.	163
2.1.2	<i>Pintar Países</i> . Los primeros paisajes	192
2.1.3	<i>El Siglo del Paisaje</i>	203
2.1.3.1	Antecedentes de oro (s. XVI y XVII).....	204
2.1.3.2	<i>La invención</i> de las montañas y los mares (s. XVIII)	211
2.1.3.3	El Paisaje: el género pictórico (s. XIX). Del Romanticismo al Realismo.....	218

2.1.3.4	El Paisaje en España.....	249
2.1.3.4.1	Carlos de Haes	260
2.1.3.4.2	Escuela de Guadarrama.....	274
2.2	El Paisaje en Cantabria	287
2.2.1	La Montaña.....	295
2.2.2	La pintura Montañesa	303
2.2.2.1	Surgimiento del paisaje: un género importado.... 308	
2.2.2.2	José María de Pereda como paisajista	316
2.2.3	Estudio cronológico de <i>Pintores Montañeses: La Tradición</i>	331
2.2.3.1	Donato Avendaño.....	333
2.2.3.2	Agustín Riancho	338
2.2.3.3	Casimiro Sainz.....	360
2.2.3.4	Tomás Campuzano y Aguirre.....	368
2.2.3.5	Fernando Pérez del Camino	375

2.2.3.6	Manuel Salces	377
2.2.4	Superar la tradición	385
2.2.4.1	Antes de 1910	388
2.2.4.2	Años 1910 - 1930	397
2.2.4.3	Años 1930 – 1950.....	409
2.2.4.4	Años 1950 - 1970	419
2.2.5	Aportaciones externas	452
2.2.5.1	Hamish Fulton	455
3	Obra personal. Experimentación y resultados plásticos.....	469
3.1	Aspectos comunes y conceptos transversales. Metodologías generales.....	472
3.2	Antecedentes	483
3.2.1	Antecedente I: <i>Paisaje con árbol</i> (2007-2017).....	485
3.2.2	Antecedente II: <i>Sin título</i> (2012)	495
3.3	<i>True Landscapes</i> (2017-2019).....	501

3.3.1	Análisis de los resultados: True Landscapes.....	520
3.3.2	Muestra de resultados.....	543
3.4	Re(en)torno (2019).....	557
3.4.1	Análisis de los resultados Re(en)torno	568
3.4.2	Muestra de resultados.....	590
3.5	<i>La veduta ilustrada (2021-2022)</i> . Los resultados de los resultados.....	600
3.5.1	Análisis de los resultados: La veduta ilustrada	614
3.5.2	Muestra de Resultados.....	640
4	Conclusiones.....	655
4.1	Síntesis conclusiva.....	661
5	Bibliografía.....	667
6	Índice de imágenes	707

A mis abuelos, pues va por ellos.

A Puerto, por ser la tinta e inspiración diaria. A mis padres,
hermana y tíos, porque es imposible no darles las gracias.

A Juan y a Eva por su saber, acompañamiento,
esfuerzo y confianza.

0 Introducción

N. B.: Antes de comenzar, conviene hacer una aclaración terminológica que evite confusiones al lector. Para distinguir entre las diferentes definiciones del término paisaje, se decide escribir la palabra así, de un modo común, sin mayúscula ni cursiva, para referir al paisaje como concepto y como vista de un lugar. Por otro lado, se determina utilizar Paisaje con mayúscula cuando se trata de una pintura de paisaje o al género pictórico del Paisaje. Esta decisión procura una organización a la hora de referir conceptos y evita posibles confusiones cuando en alguna ocasión, puedan entender cualquiera de las acepciones.

Otra de las aclaraciones necesarias es la de explicar por qué en algunas ocasiones se usa la palabra *Montaña*, con mayúscula, y en otras, simplemente *montaña*, de manera natural. Cuando se emplea la palabra común, sin mayúscula, se hace referencia a lo que se conoce comúnmente como una montaña, el accidente geográfico que supone una elevación. Sin embargo, se emplea el término *Montaña*, o *La Montaña*, con mayúscula, cuando se hace referencia a cómo se conocía la región

cántabra desde el siglo XIII y, por tanto, montañeses a los cántabros.

Esta investigación trata sobre la pintura de Paisaje en La Montaña. Así se conocía a la actual Comunidad Autónoma de Cantabria cuando en el siglo XIX varios artistas comenzaron a pintar en el género del Paisaje sin haber existido ningún precedente en la región.

Existe un amplio debate acerca de categorizar a este grupo de pintores bajo un denominador común, llamado *La Pintura Montañesa*, y, tanto los defensores de este término como sus detractores coinciden en una característica común: todos los artistas en cuestión pretendieron ensalzar los valores de belleza de su entorno más cercano por medio de la plástica.

El paisaje *montañés* es tan particular como cualquier otro, pues se configura de una morfología geológica, biológica y meteorológica única. Dentro de sus singularidades geográficas destacan las dos fronteras que delimitan la región. En la vertiente meridional varias cordilleras, entre ellas la de los Picos de Europa, delimitan la frontera con otras regiones sitas al sur y le otorga un carácter montañoso que sirve de razón lógica para su denominación de *La Montaña*. En el lado opuesto, al norte, el mar cantábrico.

Desde la génesis del Paisaje en Cantabria, que supuso un hito social, artístico e histórico, la pintura de Paisaje ha persistido en el campo de la creación local, donde ha evolucionado influenciada por el desarrollo de las ideas artísticas modernas hasta la contemporaneidad. Por tanto, la pintura de Paisaje se ha mantenido vigente en cada una de las épocas posteriores, desechando la idea de que pudiera ser una moda decimonónica pasajera.

Esto se debe a que la aparición del género pictórico no es más que una de las consecuencias de la evolución de un concepto transversal, interdisciplinar y casi omnipresente que ocupa gran parte de la fenomenología del pensamiento moderno y contemporáneo: el paisaje.

El paisaje como gran concepto engloba a pensadores, geógrafos, músicos, matemáticos, biólogos, geólogos, arquitectos, ingenieros, artistas, etcétera. Por tanto, es un constructo en expansión, elástico y vigente, *líquido* y posmoderno, que puede albergar una dialéctica entre los procesos más epistemológicos y aquellos más creativos con capacidad de soportar y generar recursos artísticos contemporáneos novedosos y relevantes.

A lo largo de la historia del pensamiento estético, el Paisaje ha sido fundamental, pues, en sí mismo, nacen las categorías románticas de *lo sublime* y *lo pintoresco*, derivadas por contraposición y complementariedad al concepto de *lo bello*. Estas categorías se relacionan con el paisaje en varios aspectos, pero existen tres elementos que indudablemente condicionan estas categorías: el mar, la meteorología y las montañas, exactamente las mismas características que configuran el paisaje *montañés*.

0.1 Justificación

Ante tal curiosa fenomenología no existe ningún estudio académico dentro del campo de las bellas artes que explore exactamente esta serie de conceptos en este marco geográfico, y, por tanto, que establezca las relaciones oportunas entre lo que aquí se estudia con una producción plástica. De modo que, en otras ramas como la Historia del Arte existen estudios de temática próxima que aúnan varios de los conceptos, pero si bien, no todos ellos. Existen muy diversos estudios que afrontan las relaciones entre el paisaje y

la pintura desde diferentes enfoques, incluso prácticos. Existen infinidad de textos publicados que investigan el concepto del paisaje y, por tanto, igual de numerosas y posibles son sus repercusiones y vinculaciones. También es innumerable toda la literatura acerca del Paisaje como género pictórico. Incluso son abundantes las publicaciones que han investigado sobre la historia de la pintura, y más concretamente del Paisaje, en *La Montaña*.

No obstante, ninguno abarca una relación íntegra. No consta que se ha presentado aún en la actualidad algún trabajo que indague en las relaciones que devienen de la historia general del Paisaje hasta contextualizarlo en Cantabria y que tenga en cuenta la gnoseología del paisaje como concepto y sus vinculaciones con los pintores paisajistas locales que permita alumbrar los motivos por los cuales la pintura de Paisaje se ha mantenido en uso en la región desde el siglo XIX hasta una vigencia actual certificada por artistas de relevancia internacional, así como, en definitiva, la práctica artística propia, con los que se relaciona.

Resulta motivador el hecho de poner en relación la producción artística propia con su contexto artístico

temáticamente más próximo, mediante una aproximación teórica que permita establecer unas bases conceptuales y encontrar unos nexos que, como artistas, a veces únicamente se intuyen y que, mediante un estudio de esta magnitud, se fuerce a conocer y conectar, y que, innegablemente, supondrá una aportación en la producción artística posterior.

Otra de las motivaciones personales que conllevan realizar esta investigación es, lógicamente, la obtención de la certificación investigadora que permita contribuir científicamente y proseguir en un mundo académico.

Las circunstancias personales como artista e investigador son condicionantes suficientes para entender el enfoque que se ha dado a este trabajo, que se podría resumir en una manera formal de pasar la producción artística personal por un tamiz académico y analítico que relacione epistemológicamente los resultados plásticos con, en primer lugar, un contenido conceptual y teórico de relevancia y vigencia contrastadas, y, en segundo lugar, un contexto artístico contemporáneo que se explica mediante una investigación retrospectiva desde los albores e hitos más importantes del género Paisaje y su desarrollo artístico en el territorio que se acota, pues es

donde se reside y es el principal elemento inspirador de dicha producción.

La manera de organizar esta investigación sobre el papel que mejor se ajusta al enfoque previsto es la de dividir el corpus en tres capítulos perfectamente diferenciados:

Un primer capítulo, titulado *Marco conceptual. Paisaje y pintura*, en el que se establece el marco conceptual de la investigación. En él, se exponen y relacionan las aportaciones científicas de las referencias bibliográficas más importantes sobre el paisaje como concepto y su relación con la pintura.

Este primer capítulo se estructura en tres parcelas generales sobre las que el recorrido epistemológico transcurre de manera lineal, lógica y consecutiva. La primera parte, 1.1, titulada *El Paisaje. El gran concepto*, se dedica a exponer las claves que enmarcan el significado del término paisaje, así como su carácter polisémico, transversal y multidisciplinar.

Una vez que se introduce la relación entre paisaje e individuo, resulta necesario investigar acerca del vínculo con el entorno que se genera: el sentimiento de pertenencia a un lugar, o arraigo (1.2), aspecto clave para entender la relación larvada que aglutina a los artistas montañeses.

En el tercero de los subapartados (1.3), titulado *Pintura y paisaje como experiencia estética*, se exploran las relaciones sensibles entre el paisaje y el individuo desde un punto de vista estético con la intención de entender aquellas experiencias estéticas que se han vinculado con la pintura de Paisaje y han procurado su desarrollo: los conceptos de *lo bello*, *lo sublime* y *lo pintoresco*, pues gracias a las reflexiones en torno a estos tres conceptos, la pintura de Paisaje evolucionó: se convirtió en una herramienta para generar y catalizar recursos sensoriales, emocionales, conceptuales, y plásticos.

Tras haber establecido el marco conceptual cabe presentar el estado del arte en el capítulo 2, en el que se sitúan el marco geográfico y contextual de la pintura de Paisaje en Cantabria.

En un primer apartado (2.1), se propone un recorrido sucinto sobre la historia de la pintura de paisaje occidental, desde sus orígenes hasta el siglo XIX que recorre los hitos clave como son el surgimiento de escenarios naturales como meros fondos pictóricos; cómo, cuándo y porqué adquiere el Paisaje un carácter independiente y se configura como entidad representable; las relaciones entre *lo bello*, *lo pintoresco* y *lo*

sublime y los elementos naturales que configuran el Paisaje romántico; y, por último, cómo se desarrolla el Paisaje tras el Romanticismo hasta llegar a España en el siglo XIX, donde resulta esencial la figura de Carlos de Haes para entender la vigencia del entorno como fuente de inspiración artística desde la tradición pictórica decimonónica hasta la producción artística contemporánea, donde se expone el caso del artista Miguel Ángel Blanco.

El segundo apartado (2.2) está dedicado a contextualizar e investigar el estado del género del Paisaje en *La Montaña*. En primer lugar (2.2.1), se acota geográficamente y se explica qué es *La Montaña*. También se analizan las singulares cualidades de la morfología de este territorio y se relacionan con un subapartado anterior, *La invención de las montañas y los mares (s. XVIII)*. En un segundo punto (2.2.2), se estudia la idea de *La Pintura Montañesa* y sus conexiones. Se exponen y analizan las claves que hicieron que surgiese y se desarrollase el Paisaje en la región, entre las que resulta esencial la conexión con la literatura. Por ello se dedica un subapartado a estudiar la faceta paisajística de José María Pereda.

El tercer subapartado (2.2.3) lo conforma un estudio cronológico de los artistas tradicionales, aquellos llamados *Pintores Montañeses*, a quienes se relaciona con conceptos

tratados anteriormente, aspectos visibles como la relación metodológica, académica y personal con Haes y una intencionalidad casi común, o aquellos aspectos invisibles como la sensación de pertenencia a un lugar.

El cuarto punto (2.2.4), se dedica a la evolución de la pintura de Paisaje desde el fin de la tradición pictórica montañesa hasta la pintura contemporánea. Se hace un estudio cronológico de los artistas que han trabajado en torno al género, dividido en cuatro grupos: los nacidos antes de 1910, los que nacieron entre 1910 y 1930, sendos entre 1930-1950 y los naturales de los años comprendidos entre 1950 y 1970, donde se establece la acotación temporal que permite tratar con la suficiente distancia las contribuciones al género.

Para evidenciar que el carácter inspirador del paisaje montañés no sólo responde a intereses y percepciones localistas, se configura el último subapartado (2.2.5), en el que se exponen casos de artistas foráneos que en el siglo XIX pintaron *La Montaña* y el caso de un artista contemporáneo contrastado, Hamish Fulton, que pone de manifiesto la vigencia contemporánea del carácter sensibilizante de la geografía cántabra.

En último lugar, se muestra el trabajo de campo a modo de presentación de resultados: la producción artística personal que aglutina todo lo anterior, a la que se dedica el capítulo 3.

En un primer apartado (3.1) se explican los aspectos comunes y aquellos conceptos transversales que abrazan a todos los trabajos que se presentan. Si bien, cada serie tiene su propia significación y sentido, pero existen un conjunto de cuestiones que se comparten transversalmente, como el medio, la pintura, el género, el Paisaje y la metodología, trabajar en serie.

Posteriormente se explican los dos antecedentes más cercanos (3.2). Aquellas series que acontecieron la fenomenología previa a este trabajo, *Paisaje con árbol* (3.2.1) y *Sin título* (3.2.2), que muestran el punto de partida inspiracional, motivacional y técnico previo a la realización de esta investigación. Esto servirá como medida comparativa a la hora de establecer las conclusiones con los resultados que se exponen en los apartados 3.3, dedicado a la serie *True Landscapes*, 3.4, con el nombre de *Re(en)torno* y, en última instancia, 3.5, donde se expone *La veduta ilustrada*. Esta última surgida de una deriva dialéctica que nace de la confrontación de las ideas principales de las otras dos series

previas y que se resuelve gracias a un aspecto surgido en capítulos anteriores, la idea de ventana.

El siguiente capítulo del trabajo (0) se corresponde con las conclusiones. En él, se detallan aquellos aspectos clave que se extraen de esta investigación y servirá para establecer qué objetivos se han cumplido tras analizar los resultados y evidenciar el grado de cumplimiento de la hipótesis.

0.2 Hipótesis

La hipótesis que se pretende demostrar se puede intuir de lo hasta ahora explicado y es la cuestión de si la geografía cántabra posee un carácter sensibilizante y especial que sirva como elemento inspirador, propulsor y vertebrador a la producción artística.

Por otro lado, en su vertiente más práctica, esta tesis prevé un proyecto artístico que se desarrolla en base a las ideas sobre las que se investiga, que podrá entenderse paralelamente como una conclusión a la hipótesis planteada, como un

proceso de racionalización, substanciación y formalización experimental en la práctica artística.

Por lo tanto, no sólo resultará original la investigación por, como se explicaba anteriormente, ser inédita, sino también por concebirse como una contribución artística. Se entiende que en un contexto académico como el que ampara este trabajo deba realizarse una investigación absolutamente rigurosa acerca de las hipótesis propuestas y diseñar una metodología acorde a los resultados requeridos y deseados. No se pretende deshilar la producción artística del conocimiento científico, sino al contrario, se realiza esta tesis como acto de defensa de la investigación en bellas artes como un activo en el mundo gnoseológico y reclamar su papel, pues, en -demasiadas- ocasiones se percibe como invadido por otras disciplinas como la historia del arte o la estética.

0.3 Metodología

Por otro lado, estas disciplinas resultan necesarias para el plan que se ha diseñado en esta investigación. Tal y como se decía antes cuando se explicaba la estructura del trabajo, se

requiere de unos conocimientos teóricos que establezcan el marco conceptual, y es ahí donde su amplia, variada y recurrente bibliografía se necesita para llevarlo a cabo.

De estas fuentes bibliográficas más importantes para este trabajo se puede destacar, en primer lugar, a Javier Maderuelo, pues sus contribuciones y compilaciones en el campo del paisaje son de absoluta relevancia, como *El espectáculo del mundo* (2020), *Paisaje y Arte* (2007), *El paisaje: génesis de un concepto* (2006), *Paisaje y Pensamiento* (2006), entre otros, y, como también lo son sus acercamientos a la literatura de la historia del arte como *Sucinta historia del Arte Contemporáneo Europeo* (2012).

Otra referencia fundamental es la tesis doctoral de Paula Santiago Martín de Madrid, *Visiones del Entorno: Paisaje, territorio y ciudad en las arte visuales* (2009), pues hace un recorrido fundamental en la historia del Paisaje en esta publicación de la Universitat Politècnica de Valencia que sirve como manual descubridor de nuevas fuentes bibliográficas.

Otras publicaciones destacables por haber sido unas guías imprescindibles en la que fijar la atención son las creadas por Lily litvak, en *El tiempo de los trenes* (1991), donde realiza una investigación acerca de la pintura coetánea a la época

perediana, la del nacimiento del ferrocarril. También *La Pintura Montañesa*, de Antonio Martínez Cerezo, endonde funda el término e investiga lo relacionado con ello. Así como *Historia crítica del arte del siglo XIX* (2001), de Stephen F. Eisenmann, pues supone un referente a la hora de plantear la necesidad de entender cada acontecimiento artístico en su contexto social, político, económico, cultural y personal.

No se puede obviar ahora destacar dos publicaciones de Juan Martínez Moro que han servido como apoyo bibliográfico necesario en dos cuestiones totalmente distintas. Por un lado, su tesis doctoral *Ilustrar lo sublime: El concepto de lo sublime y la técnica del claroscuro en la ilustración del libro clásico: John Flaxman, Henry Fuseli y John Martin* (1995), que junto a *Breve tratado del paisaje* (2007), de Alain Roger y el libro con más repercusión de Rafael Argullol, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico* (2006), son las fuentes de información más importantes para el apartado dedicado a las categorías estéticas asociadas al paisaje. Por otro lado, *Crítica de la razón plástica : método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo* (2011), una obra que defiende una relación sensata entre la razón y la creación artística, y que ayuda a afrontar una de las cuestiones más difíciles que afronta esta investigación, la de trasladar al formato

académico, empírico y racional la aparente anarquía de las ideas plásticas que surgen en el trabajo de campo, pues, a pesar de que la producción artística pueda parecer tan libre como desordenada, la creatividad está sujeta -en este caso- a una serie de conexiones con un orden lógico que en esta investigación se permiten evidenciar.

Otros referentes bibliográficos consultados que, de manera general, se relacionan con el Paisaje son Joan Nogué, Edmund Burke, Kenneth Clark, Zygmunt Bauman o William Gilpin. De un modo especial, Nicolás Ortega Cantero contribuye con gran cantidad de textos en el apartado dedicado a la importancia de la Sierra de Guadarrama.

En el apartado más local, entendiéndose como una literatura especializada en el contexto cántabro, se destacan las aportaciones de Luis Sazatornil, catedrático de historia del arte de la Universidad de Cantabria, así como las de Enrique Lafuente Ferrari, Manuela Alonso Laza, Luis Alberto Salcines, Salvador Carretero Rebés, Mónica Álvarez Careaga o Fernando Zamanillo.

Para recabar toda la información posible y así después poder seleccionar lo más trascendental o aquello que más se

relacione con el objeto de estudio, se requiere que esta bibliografía esté disponible. Para ello se ha dispuesto de la suerte de contar con la Biblioteca de la Universitat Politècnica de Valencia y con la Biblioteca de la Universidad de Cantabria, donde tienen un fondo extensísimo y se accede fácilmente al repositorio. En el caso de que no hayan existido ejemplares de manera presencial y se hayan encontrado en otras bibliotecas, se ha usado el servicio de préstamo interbibliotecario. En el caso de que no se encuentre el ejemplar en ninguna biblioteca, también existe el formulario de sugerencia de adquisición de libros que se ha utilizado también, por ejemplo, para la adquisición de *Beruete / Regoyos: y el paisaje en las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral* (2020), una publicación del Museo de Bellas Artes de Bilbao que, por su carácter novedoso, no había sido adquirida por ninguna biblioteca pública. En el caso de que el libro requerido no se encontrase en ninguna biblioteca ni en el mercado, se ha solicitado personalmente a la entidad correspondiente, como es el caso de la autoridad portuaria de Santander con el catálogo de la exposición de Hamish Fulton *El sonido de las Olas* (2007), o catálogos entregados por sus autores, como es el caso de Juan Manuel Puente o Arancha Goyeneche. En otros muchos casos, dada la relevancia de los

libros, pues seguirán siendo útiles como materiales de consulta en un futuro, tanto académica como artísticamente, se ha optado por la adquisición de los ejemplares.

Otro de los obstáculos ha sido la realización de la investigación sin ningún tipo de beca o apoyo económico externo. Esto ha supuesto depender de los requerimientos laborales y tener que alargar el desarrollo de esta. De este modo, se ha extendido durante el máximo tiempo permitido por la normativa académica del programa de doctorado, suponiendo en muchos momentos una carga psicológica costosa de gestionar, pero, sin embargo, encontrando un punto positivo, este tiempo tan prolongado ha permitido a la investigación madurar de una manera más pausada y rigurosa, pues el hecho de tener que desconectar de vez en cuando, hacía que se adquiriese una distancia y se analizase desde otra perspectiva más objetiva.

Nótese que no se ha anotado como un obstáculo la pandemia vivida durante el transcurso, a pesar de haber sido un freno considerable al no poder acceder a bibliotecas, librerías, exposiciones, e incluso el taller. Sin embargo, se destaca como el mayor de los obstáculos enfrentados el hecho de haber parado la inercia productiva y expositiva que se mantenía con carácter previo a la dedicación investigadora, pues a pesar de

intentar compaginarlo, resultaba incompatible la metodología creativa fundamentalmente basada en la noesis que se seguía, con el carácter analítico, reflexivo, ordenado y riguroso que requería la metodología diseñada para la consecución de la tesis.

Un obstáculo que cabe destacar a la hora de organizar a los autores es establecer un sistema de orden entre ellos, pues se entiende que sus carreras artísticas no surgieron a la misma edad y, por tanto, una ordenación según el año de nacimiento puede resultar confusa a la hora de hablar de ellos, pues posiblemente, su presencia en el mundo artístico no se corresponda con la disposición cronológica. Sin embargo, no se ha encontrado un sistema mejor. Se entiende que las carreras artísticas son prolongadas en el tiempo y que los hitos de ellas no se corresponden a un momento concreto que pueda ayudar a establecer un orden basado en ellos, por lo que, a pesar del problema previsto y planteado aquí, se opta por organizar a estos mediante una lógica basada en el año de su nacimiento.

0.4 Objetivos

La tesis podría considerarse como un objetivo principal *per se*, pero realmente esta investigación aglutina dos objetivos principales que se pretenden conseguir, que, a su vez, podrían diseccionarse en la serie de objetivos específicos que se enumeran a continuación de ellos:

- Demostrar que la geografía cántabra posee un carácter sensibilizante y especial que sirve como elemento inspirador, propulsor y vertebrador de la producción artística que se ha mantenido larvada o latente en el tiempo.
- Realizar una producción artística como los resultados de un proceso de racionalización experimental en la práctica artística.

- Definir el término paisaje.
- Identificar y relacionar las diferentes concepciones de la idea de paisaje.

- Evidenciar la transversalidad del concepto paisaje.
- Evidenciar el paisaje como un concepto interdisciplinar.
- Demostrar la vigencia del paisaje como sujeto vertebrador de pensamiento y arte.
- Definir el concepto de paisaje cultural.
- Entender la relación entre paisaje y sujeto.
- Relacionar el paisaje con los conceptos estéticos *de lo bello, lo sublime y lo pintoresco*.
- Explorar la génesis del Paisaje en la pintura occidental.
- Identificar a los pintores más importantes de la historia del Paisaje.
- Explicar las aportaciones al desarrollo del Paisaje de los pintores paisajistas más relevantes de los siglos XVI, XVII y XVIII.
- Relacionar los fenómenos atmosféricos y geográficos de mar y montaña que se incorporaron al Paisaje en el siglo XVII y XVIII con las ideas estéticas de *lo bello, lo sublime y lo pintoresco*
- Explicar las principales características de las distintos planteamientos y visiones del Paisaje a principios del siglo XIX.

- Conocer el estado del Paisaje en España en el siglo XIX
- Entender la relevancia de Carlos de Haes en el género Paisaje y su repercusión.
- Explorar los valores contextuales de la Escuela de Guadarrama.
- Explicar el contexto geográfico del estudio.
- Explicar el concepto de *La Montaña*.
- Estudiar *La Pintura Montañesa* y establecer una comparación entre las diferentes publicaciones existentes al respecto del término.
- Estudiar el surgimiento del Paisaje en Cantabria.
- Relacionar a José María de Pereda con el germen del Paisaje en Cantabria.
- Establecer una cronología entre los más importantes pintores de Paisajes de Cantabria.
- Entender los motivos por los que los pintores cántabros pintan Paisajes.
- Identificar aquellas producciones artísticas inspiradas en el paisaje cántabro realizadas por artistas foráneos.
- Explicar la obra de Hamish Fulton en Cantabria.

- Realizar un trabajo de campo consistente en una experimentación plástica donde se relacionen los contenidos anteriormente estudiados.
- Analizar y establecer los aspectos comunes y transversales en la obra artística personal que se produce para esta tesis.
- Identificar unos antecedentes pictóricos y relacionar con la producción artística personal.
- Reflexionar acerca del uso de la pintura como un refugio analógico.
- Defender el carácter profundamente humano de la experiencia háptica.
- Establecer unos antecedentes pictóricos en la producción artística personal.
- Estudiar, entender y relacionar las conexiones entre los conceptos aparecidos en las series *True Landscapes*, *Re(en)torno* y *La veduta ilustrada* con el resto de la investigación.
- Realizar una catalogación de los resultados obtenidos.
- Analizar la consecución de estos objetivos a modo de conclusiones.

Más allá de los objetivos propuestos, se estima oportuno contemplar algún propósito discente tras el proceso propio de la investigación. Entre ellos, se puede obtener lo relacionado con aquellas competencias como investigador: conocer los mecanismos de búsqueda de bibliografía, manejar fuentes bibliográficas, saber desgranar las cuestiones importantes de aquellas prescindibles, saber discernir entre fuentes relevantes y aquellas no relevantes, saber gestionar del tiempo.... Aprender a Investigar.

Capítulo 1. Marco conceptual.

Paisaje y Pintura

1 Marco conceptual. Paisaje y pintura

Este primer capítulo se dedica a establecer el marco conceptual de la investigación. Está dedicado a exponer y relacionar las aportaciones científicas de las referencias bibliográficas más importantes sobre el vínculo existente entre el paisaje y la pintura.

La estructura dispuesta en el capítulo responde a las necesidades de organizar la información en cuatro parcelas generales, sobre las que el recorrido epistemológico transcurre de manera lineal y consecutiva. Así, el capítulo se divide en tres apartados generales:

El primero de ellos, titulado *El paisaje. El gran concepto (1.1)*, se dedica a exponer las claves que enmarcan el significado del término paisaje, más allá de la definición. En este sentido, se indaga también en el carácter polisémico, transversal y multidisciplinar del concepto. Para relacionar el término con *La Pintura Montañesa* es necesario evidenciar el carácter interdisciplinar del paisaje, por lo que se ahonda en los aspectos que relacionan a los diferentes artistas de este estudio para concretar así en qué medida las ideas que han

configurado y configuran el paisaje han tenido y tienen que ver en la producción artística de estos.

Dentro de este apartado se indaga sobre un concepto nacido en los años 1920, todavía hoy vigente, el *Paisaje Cultural*. Se expone cómo el paisaje es un reflejo de la cultura y sigue teniendo la responsabilidad de la creación de identidades territoriales, aspecto fundamental en esta investigación (cfr. 1.1.5.1).

Una vez que se introduce la relación entre paisaje e identidad gracias al paisaje cultural, no se puede obviar otro concepto que resulta necesario para investigar las relaciones invisibles que unen a los artistas montañeses, el arraigo. Por ello, se dedica el apartado 1.2 a este concepto, que resultará ser un hilo conductor que vincula a estas personas con el territorio.

Este vínculo entre los artistas y el paisaje es estudiado por varias fuentes pertenecientes a diferentes áreas. Tal y como se plantea en ellas, tiene un carácter omnipresente y es un elemento catalizador y vertebrador de propuestas artísticas contemporáneas. En este sentido se propone el tercer punto, en el que se estudian las relaciones emocionales y estéticas entre la pintura y el paisaje (1.3). Para ello, se exploran los conceptos artísticos y categorías estéticas ligadas al Paisaje: *lo*

bello, lo sublime y lo pintoresco. Se abren, por tanto, nuevas vías de investigación que hacen uso del carácter catalizador del paisaje para generar propuestas artísticas que exploren problemas contemporáneos y que se relacionan directamente con artistas que se estudian en el apartado 2.2 y con la producción artística personal dispuesta en el capítulo tres de esta investigación.

1.1 El Paisaje. El gran concepto

El nacimiento del paisaje en occidente es fruto de la evolución de unas primarias observaciones contemplativas que provocaron las primeras composiciones y representaciones pictóricas relacionadas con las vistas de algún lugar. Los orígenes de este hecho varían según las fuentes, dado que es muy difícil dictaminar dentro de esa evolución cuándo se puede considerar una intención paisajística y cuándo no. A pesar de las diferencias, todos los expertos en el tema coinciden en que el paisaje nace primero en la concepción de un significado conceptual de un paisaje observado que de la propia representación.

Pero ¿qué es exactamente el paisaje? ¿Tiene únicamente vinculación con el territorio artístico?

Según los estudios del geógrafo y filósofo Agustín Berque (2009), la idea de paisaje es un invento moderno que requiere de cuatro condiciones para que se pueda considerar que una sociedad posee una cultura paisajística:

- 1- Que se disponga de una palabra que designe al paisaje
- 2- Que haya habido escritores que hayan descrito la belleza de un lugar propio
- 3- Que se reconozcan representaciones pictóricas asociadas al territorio
- 4- Que se hayan configurado espacios de manera que el ser humano sea quien haya creado paisajes propios.

Según Berque, el hecho de que una sociedad no posea la palabra que designe algo puede sugerir que ese algo no existe. No es una cuestión lingüística, si no, más bien de una notable ausencia de la necesidad de referirse a algo. Por lo tanto, hasta que no se tiene la palabra *paisaje* no se puede concebir realmente el paisaje.

Uno de los principales referentes de esta investigación es Javier Maderuelo. Es Doctor en Arquitectura por la Universidad de Valladolid, y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Es Catedrático de Arquitectura del Paisaje en la Universidad de Alcalá de Henares y dirigió el programa Arte y Naturaleza de la Diputación de Huesca, así como las publicaciones homónimas que se realizaron, las cuales son un importante referente bibliográfico para este trabajo. Es vocal del Patronado del MNCARS y miembro del Comité Científico Internacional de *Les carnets du paysage*. Entre sus publicaciones, se utilizan como fuentes en este estudio algunos libros: *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte* (1996), *El Paisaje: Génesis de un concepto* (2005), *Paisaje y pensamiento* (2006), *Paisaje y territorio* (2008), *Paisaje e historia* (2009), *El paisaje urbano* (2010), *Sucinta historia del Arte Contemporáneo Europeo* (2012), y *El espectáculo del mundo: una historia cultural del paisaje* (2020).

Siguiendo las ideas de Berque, Maderuelo (2005), en su ensayo *El Paisaje: génesis de un concepto*, explica la importancia semántica del término a la hora de entender el origen de la palabra, y, por tanto, de la idea.

Podemos apreciar en las lenguas europeas un fenómeno curioso en la formación del término paisaje, cual es que se ha generado una ambigüedad que origina la polisemia que hoy posee, ya que la palabra paisaje sirve tanto para designar un entorno real (país) como una representación de ese entorno (lejos), al contrario de lo que sucede en los idiomas chino o japonés, en los que existen palabras de raíces diferentes para estos conceptos. Por ejemplo, en japonés se utiliza la raíz *keikan* para nombrar el entorno y *fukiega* para referirse a la representación, que ponen en evidencia no sólo dos orígenes diferenciados, sino dos conceptos distintos, mientras que en la cultura europea no existe la necesidad de esta diferenciación, ya que ambos conceptos han surgido y se han desarrollado juntos. (2005, pág. 31)

Por tanto, se va a poner atención en un principio en encontrar las diferentes acepciones que configuran el significado del objeto de estudio de esta investigación, el paisaje, para indagar después sobre las diferentes perspectivas desde las que distintos autores han desarrollado la definición y el significado del concepto. Esto servirá a este trabajo para designar, comprender y trabajar la idea de paisaje, tanto en sus orígenes como en su vigencia contemporánea, para relacionarlo posteriormente con los artistas que se estudian en este trabajo.

1.1.1 Definición y acepciones

Para explicar el objeto de esta investigación se comenzará fundamentando y acotando el concepto de paisaje para conocer el marco conceptual en el que se establece este trabajo antes de llegar a definir el marco geográfico y temporal.

Cabe anticipar que se usará el término “paisaje”, sin mayúsculas, para hacer referencia, según la RAE, a una *parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar, o bien a un espacio natural admirable por su aspecto artístico* (Real Academia Española, 2014). Esta puntualización es debida, a que también se referencia con mismo término a cuando se habla de pintura de paisaje. El término “paisaje”, en su tercera acepción, es *pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable)*. Para establecer una diferencia que permita distinguir las dos acepciones, se decide emplear el término “Paisaje” -con mayúsculas- para hacer referencia a esta tercera acepción, o al género pictórico conocido como *pintura de Paisaje* (Real Academia Española, 2014).

Paisaje:

Del fr. *paysage*, der. de *pays* 'territorio rural', 'país'.

1. m. Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.
2. m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.
3. m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (|| espacio natural admirable).

Es lógico anticipar que la palabra *paisaje* haya sido configurada como término que designase a un lugar contemplado tras haber experimentado este ejercicio en tantas ocasiones que provocara la necesidad de su invención. Lógico es también deducir que *paisaje* haya tenido una evolución etimológica dado que los individuos que conforman una cultura también están en continuo cambio. Este término, que actualmente alberga un significado concreto, ha evolucionado con el paso del tiempo desde su origen hasta la actualidad y resulta necesario conceptualizar la palabra en el contexto contemporáneo, estudiando a aquellos autores que así lo han configurado.

Uno de los referentes académicos que esta investigación toma como apoyo es la doctora María Paula Santiago Martín de Madrid, concretamente su tesis doctoral, *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*, publicada por la Universitat Politècnica de Valencia en 2009. Santiago, quien en la actualidad es Profesora Titular de la UPV, realiza una minuciosa investigación acerca del origen y el desarrollo del paisaje en las artes visuales, desde la aparición del término hasta una exploración contemporánea de la producción artística relativa al Paisaje. En el transcurso de esta investigación se hará referencia a su tesis para exponer diferentes ideas en las que indaga este trabajo.

En este sentido, se consideran importantes las palabras de Santiago (2009) cuando se refiere a la evolución del término paisaje, en las que expone que el significado ha evolucionado conforme haya evolucionado la cultura de nuestra sociedad y atribuye la aparición del término *paisaje* a la desvinculación económica de la tierra, cuando se pudo contemplar el territorio sin más pretensión que la del acto de la mirada contemplativa.

Por otro lado, sabemos que la evolución de cualquier término, como la evolución de toda forma de mirada no responde a caprichos lingüísticos o de cualquier otra índole, sino a un

devenir de acontecimientos que son los que originan esa necesidad. Para que el término paisaje surgiera asociado a una experiencia estética, fue necesario que el hombre se liberara de la preocupación de la tierra en tanto que economía. (pág. 39)

1.1.2 Conceptualización

Aparte del significado concreto dispuesto en la RAE, el término paisaje congrega otras acepciones y significados intrínsecos. En este sentido, Javier Maderuelo (2007) considera que el paisaje es un concepto que engloba multitud de enfoques y agentes, y determina que esa complejidad es una evidencia de la relación del ser humano con el entorno físico que le rodea. Es imprescindible citar estas palabras del investigador, extraídas de *Paisaje y Arte*, libro que se utilizará en más ocasiones para afianzar ideas, pues sus palabras son totalmente elocuentes con respecto a varios conceptos que se pretenden tratar. En este caso reafirman el carácter complejo y multidisciplinar del concepto paisaje:

Hoy el paisaje es entendido como un fenómeno complejo que concierne además de filósofos y artistas a geógrafos, demógrafos, biólogos,

economistas, políticos o legisladores, y cómo no, a los pobladores de los territorios, que son sus mejores y más directos constructores, estableciendo una tupida red de conexiones e intereses que pone en evidencia la complejidad de las relaciones del hombre con el mundo, del hombre con aquello que es exterior a él. (2007, págs. 7-8)

Esta variedad de campos relacionados directamente con el paisaje como concepto supone aumentar la complejidad de los posibles enfoques desde los que se puede abordar el término, y no por ello ser uno más importante que otro.

En marzo de 2004, tuvo lugar en Buenos Aires el Seminario Internacional *Diversas maneras de mirar el paisaje*. Organizado por la Sociedad Central de Arquitectos de Argentina, contó con la dirección académica de la doctora Sonia Berjman, quien en el libro publicado tras el congreso habla de esa tupida red de conexiones que hacen del paisaje un nexo de diversos enfoques, asignándole un mayor contenido de significados:

El paisaje es una porción del mundo (ya sea natural o cultural) vista a través de nuestros ojos. Esta mirada – por ser un proceso humano – es siempre un proceso intelectual. Está cargada

de significados y significaciones, de experiencias y vivencias conforme a nuestra memoria individual y –en su suma con la de nuestros orígenes- la memoria colectiva de una sociedad. (...) Son recortes de la realidad efectuados con diversas intenciones y objetivos: recreativos, estéticos, sociales, políticos, económicos. En fin, multifacéticos como el hombre (y la mujer) mismos. (Berjman, 2006, pág. 9)

Son numerosas las investigaciones alrededor del sentido polisémico del paisaje pues se ha investigado acerca de las diferentes perspectivas conceptuales e ideológicas desde las que se puede abordar el paisaje como objeto de reflexión y de enfoque. Uno de estos casos es el estudio llevado a cabo por Gloria Luque Moya (2012), investigadora de la Universidad de Málaga, en su artículo “El paisaje en la Antropología de Unamuno”, y que, en él, certifica tres cuestiones que interesan en relación con este estudio y que serán relacionadas posteriormente: el interés y la vigencia del paisaje como concepto promotor de ideas, que Miguel de Unamuno defiende la idea de paisaje como un conjunto de vivencias proporcionadas entre *entendimiento y percepción*, y que el mismo otorga a cada cultura la elaboración de una cultura paisajística:

Desde su época Unamuno va a resaltar el valor trascendental de lo subjetivo, subjetivo entendido como realidad vital, en cuanto que era la vida con todas las posibilidades de la verdadera esencia del hombre. En torno a esta realidad vital Unamuno iniciara sus reflexiones atendiendo a esa relación que establecemos con la naturaleza. El ser humano no sólo percibe pasivamente sus medios, sino que mediante esta vinculación entre percepción y entendimiento construye el paisaje. De hecho, lo propio de cada cultura será elaboración de una concepción paisajística, en cuanto que se establecerá la relación del hombre con su medio. En este sentido el estudio de Unamuno vendrá generado a partir de la propia vivencia que él tiene de la concepción del paisaje del pueblo español al que pertenece. (pág. 172)

Según desarrolla Luque Moya (2012) en su investigación, Unamuno reflexiona acerca del paisaje y su evolución como “objeto de uso” en dos ideas importantes: el paisaje como vivencia y la construcción cultural del paisaje. En el primero de ellos, la apreciación del paisaje se plantea desde la vivencia de este y no desde construcciones abstractas, tal y como acontece en la actualidad:

Esto es, era el hombre de carne y hueso el que experimentaba el paisaje mediante la participación activa en la naturaleza. El hombre, que habitaba un entorno adecuado para sus necesidades, sometido a las demandas de la

naturaleza se veía obligado a adentrarse en él.
(...) Nuestra percepción del paisaje se limita a la
percepción audiovisual, percepciones ficticias
que permiten manipulación. (pág. 178)

En el segundo aspecto, cuando se refiere a la construcción cultural del paisaje, según disecciona Luque Moya (2012), Unamuno crea una reflexión estética y antropológica basada en una vivencia concreta del paisaje concluyendo que

...ese deleite venido de la colmada experiencia tras las fatigas y penurias previas es propia del pueblo ibérico en cuanto quebrado ante las adversidades. Será este paisaje creado por el hombre español por medio del trabajo y la imaginación por el que el hombre formado podrá pasar al amor inteligente hacia la naturaleza. (pág. 179)

La elección de este estudio se sustenta en la relación de las ideas de Unamuno, fechadas en la primera mitad del siglo XX, y las publicadas por Alain Roger, considerado como uno de los influyentes teóricos del paisaje, 50 años más tarde, en 1978. Estas ideas se desarrollan más adelante. De un modo directo, en palabras del propio Alain Roger, las explicaremos en este capítulo. De un modo lógico-causal, se relacionan con las diferencias entre los procesos de producción de arte (ver

1.1.3) y de otro modo, se extraen las consecuencias de estas ideas en dos conceptos de necesaria presencia en esta investigación, el paisaje cultural y el arraigo (ver 1.2).

Otro acercamiento al término *paisaje* lo da Eduardo Martínez de Pisón (2009) en su libro *Miradas sobre el paisaje*. El autor, catedrático emérito de geografía la Universidad Autónoma de Madrid, sintetiza dentro de un pensamiento más amplio la idea de paisaje como *un lugar y su imagen*, una definición que resulta útil a lo que se quiere concluir en esta tesis:

El paisaje (...) un lugar y su imagen. Es a la vez una figuración y una configuración. Esta última se compone de elementos y partes, de objetos, de unidades de paisaje y de asociaciones de unidades que son objetivamente definibles y cartografiables. En consecuencia, el paisaje es la configuración de la realidad geográfica completa o, si se prefiere, la morfología de los hechos geográficos. (pág. 36)

Martínez de Pisón hace referencia al paisaje como la configuración morfológica de la geografía de un lugar, un apunte considerable para acercarnos más aún a una definición en este marco conceptual. En estas palabras se extraen unas

ideas que ponen de manifiesto que, para que un paisaje exista, es necesaria la intención humana: considerar la imagen de un paisaje como una figuración y como una configuración son aspectos necesariamente humanos que se relacionan directamente con los conceptos intrínsecos en las series *True Landscapes* (ver 3.3) y *Re(en)torno* (ver 3.4). En este sentido, se relaciona con otro matiz que se puede extraer: el nombre del seminario, *Diversas maneras de mirar el paisaje*, ya evidencia la necesidad del acto humano para que exista un paisaje pues *mirar* es la acción de dirigir la vista y requiere intención. También la idea de diversidad es profundamente humana y contemporánea.

El paisaje es un concepto transversal que engloba a diferentes áreas de conocimiento, pues se puede abordar desde diferentes disciplinas. En este sentido, se quiere destacar que los autores citados hasta el momento no comparten área, sino, más bien, comparten su foco de estudio hacia el paisaje. Existen también perspectivas que estudian el paisaje desde una óptica arquitectónica, en el sentido más constructivo del paisajismo. Sin embargo, dado que este estudio está enmarcado en las Bellas Artes, y que, dada la compleja transversalidad del concepto paisaje (cfr. 1.1.4), conviene concentrar la intención de esta tesis en aquellas

conceptualizaciones que puedan llegar a relacionar el paisaje y el arte, y más concretamente, en aquellas que competen a la relación entre el paisaje y la pintura.



Imagen 2 - Giorgio Barbarelli, Giorgione. Paisaje con tres filósofos, 1508. Óleo sobre lienzo. 121 x 142 cm.

Retomando el seminario *Diversas maneras de mirar el paisaje*, el investigador Michel Baridon (2006), escritor y teórico francés enfocado en el paisajismo, evidencia esa compleja trama de conceptos de los que se compone el término paisaje,

pero establece una particular diferencia. En su conferencia *Paisaje con un filósofo, un geógrafo y un historiador* -título inspirado en un cuadro de Giorgione: *Paisaje con tres filósofos*- hace una serie de reflexiones desde el punto de vista de cada personaje, de los que se saca en consecuencia que filósofos y artistas construyen el espacio a través de procedimientos que no son idénticos a los de los geógrafos, sino paralelos. La principal diferencia que se extrae en su planteamiento es el objetivo de la observación de un lugar. En este sentido, disecciona cada personaje y su intención con respecto al paisaje, pero nos sirve para comprobar que, a pesar del pragmatismo de cada enfoque, la necesidad de un acto humano es inevitable.

Uno de los aspectos que destaca dentro de las diferencias que propone es el interés estético de cada uno de ellos. No interesa en este estudio investigar sobre las supuestas diferencias intencionales de cada enfoque, sino, más bien, el hecho de que se le dé importancia al interés en la estética de un lugar.

En este momento conviene introducir a una de las referencias más influyentes en la teoría del paisaje, el filósofo francés Alain Roger. Roger, nacido en Francia en 1936, es autor de *Breve tratado del paisaje*, una referencia imprescindible en

este estudio. Este libro, que originalmente se tituló en 1997 *Court traité dy paysage*, se traduce en español en una edición de Javier Maderuelo para la editorial Biblioteca Nueva (2007).

En esta fuente se exponen varias cuestiones que resultan de interés en esta tesis: el nacimiento del paisaje y del Paisaje, como concepto y como género (cfr. 2.1), las ideas de lo pintoresco, lo bello y lo sublime (cfr. 1.3.1), o la idea de la vigencia del paisaje en el capítulo dedicado a *La muerte del paisaje* (págs. 120-128). Sin embargo, quizá la aportación más importante de Roger en este texto es la explicación de un término que pone de manifiesto que para que exista un paisaje, debe existir un interés estético puesto por el observador: la *artealización*¹.

Roger acuña las expresiones *artealización in visu* y *artealización in situ* para describir la manera de configurar la idea de paisaje en la sociedad occidental, pues defiende que el paisaje es una invención cultural, coincidiendo directamente

¹ Roger toma el término de nature artialisée, escrita por Montaigne en un texto acerca de Virgilio. No consideramos importante indagar más en el nacimiento de la palabra, pues Montaigne no utilizó la artealización como concepto transformador del territorio, sino únicamente formuló una palabra.

con las ideas expuestas por Unamuno en este mismo capítulo. Un ejemplo que pone para acreditar esta idea es que un campesino, a pesar de estar en contacto con el entorno, no tiene una idea de paisaje del territorio, si no que, más bien, lo contempla de un modo instrumental. Por un lado, expone que la cultura occidental actual ha unificado las ideas de paisaje como representación y como lugar, aquellas que ofrecen una lectura únicamente visual del *pays* y que crean el *paisaje* como idea estética. Y, por otro lado, las intervenciones sobre el paisaje: la construcción física y vivencial de este. Conviene recordar aquí las palabras de Santiago (2009) dispuestas anteriormente que decían la aparición del término paisaje fue debida a la desvinculación económica de la tierra, cuando se pudo contemplar el territorio sin más pretensión que la del acto de la mirada contemplativa (pág. 39).

Esta disección se ve profundamente relacionada con varios temas que se tratarán en diversos apartados de esta investigación. En un primer lugar, se relaciona con el apartado del nacimiento del Paisaje (cfr. 2.1), pues se establece un paralelismo en la evolución del término con la de la historia del Paisaje en el arte. La palabra paisaje servía únicamente para designar la representación de un lugar, lo que entendemos hoy como la tercera acepción del término paisaje

según la RAE: “Pintura o dibujo que representa un espacio admirable” (cfr. 1.1.1). Y, sin embargo, a partir del nacimiento de los estados modernos, cuando se habla de paisaje, se concibe al territorio, no sólo la representación de este. En segundo lugar, se establece una relación directa con diferentes procesos metodológicos de varios artistas que se estudian en este trabajo, como Hamish Fulton (cfr. 2.2.5.1), Arancha Goyeneche y los demás artistas que se estudian en este trabajo (cfr. 2.2.4), entre los que se contempla también la producción artística personal que forma parte de la investigación en el capítulo tres.

Existen más textos de Alain Roger en los que trata la idea de la *artealización* que recibe un territorio para convertirse en paisaje. De hecho, es su aportación más insistida y citada. Para este trabajo, como aportación concreta y sintética, creemos conveniente extraer un párrafo de su texto “Vida y muerte de los paisajes”, integrado en el libro compilado por Joan Nogué, *El paisaje en la cultura contemporánea* (2008), en el que reafirma conscientemente (empieza el texto afirmando que quiere reiterar la tesis que explora y expone desde hace veinte años) que el paisaje es una invención cultural, un constructo personal basado en una experiencia previa de la cultura del individuo en relación con el medio:

No hay belleza natural. Nuestros paisajes son adquisiciones o, más exactamente, invenciones culturales que podemos fechar y analizar. Considero que toda nuestra experiencia, visual o no visual, está más o menos moldeada por nuestros paisajes –campo, montaña, mar, desierto- no necesita ninguna intervención mística (como si bajara del cielo) o misteriosa (como si saliera de la tierra), sino que se opera según lo que yo llamo, tomando una palabra olvidada de Montaigne, una artealización. (Roger, 2008, pág. 67)

Por tanto, en relación con lo que se dispone en los posteriores capítulos, se puede ir extrayendo que los artistas “artealizamos” la geografía. Creamos un paisaje cuando miramos un territorio, pues tenemos en la mente una innata predisposición artística debida a una herencia cultural. Es la relación entre paisaje y arte una competencia cultural aprendida que predispone a aceptar como paisaje aquello que se encuentra delante de la mirada, con la voluntad de crear una representación.

En cuanto a la relación con la pintura, el paisaje nace de una reacción estética ante el entorno físico con antelación a las representaciones por parte de los pintores. Es lógico, pues antes del acto, existe la intención. Y es en esta palabra donde

reside una de las claves que conceptualizan la idea de paisaje: la intención.

En 2007 tuvo lugar el segundo de los cursos monográficos *Pensar el Paisaje* en el CDAN de Huesca que, coordinados por Javier Maderuelo, estaban dedicados a analizar diferentes aspectos y perspectivas del paisaje. Con las ponencias del primero de los cursos se publicó el libro titulado *Paisaje y Pensamiento* (2006), cuyo enfoque estaba dirigido más bien a las relaciones del paisaje con el mundo teórico y filosófico. También se publica el libro que recoge las ponencias de la segunda edición, *Paisaje y Arte* (2007). En este libro se presentan las investigaciones en torno al paisaje de reconocidos historiadores, teóricos y artistas con un enfoque mayoritariamente relacionado con el hecho artístico y del cual nos servimos en nuestra investigación para consolidar las ideas que se presentan en ella. Siguiendo el hilo anterior, en el que se expone la importancia de la intención en el origen de la idea de paisaje, se quiere relacionar con estos cursos puesto que una de las definiciones más certeras que se han escrito acerca de la idea del paisaje es la descrita por el director de *Paisaje y Arte*, Javier Maderuelo (2007), en la que apunta que “es la intencionalidad estética puesta en la contemplación lo que convierte a un lugar en paisaje” (págs. 14-15).

Esta consideración es una ampliación matizada de la primera acepción de la definición del diccionario de la Real Academia que ilustra el apartado 1.1.1: “extensión de terreno que se ve desde un lugar”. Por tanto, según Maderuelo, para que exista paisaje deben existir dos elementos: un lugar y un espectador con intención estética.

Esta idea es compartida por Santiago en su investigación. Santiago vincula esta acepción con el condicionante de la existencia de un territorio y de una mirada con el origen de la idea de paisaje, previo a la invención de la palabra, que se crea por necesidad:

De la primera acepción que aparece en el término paisaje se puede deducir que en dicho concepto se encuentran implícitos dos aspectos: el de territorio y el de mirada, ya que se está hablando de un espacio que es observado desde un determinado punto (...). De este modo, el término paisaje surge de la necesidad de una palabra que pueda identificar la experiencia estética provocada por la contemplación de la naturaleza. (Santiago Martín de Madrid, 2009, pág. 39)

Tanto Paula Santiago como Javier Maderuelo eliminan la relevancia total al componente físico del paisaje, el lugar. Es,

pues, el territorio, simplemente, una circunstancia, un objeto sobre el que recae la acción de mirar, un *espectáculo*². Entonces, en el caso de la pintura de paisaje, y sin tener en cuenta el proceso de creación, lo primordial no es el espacio representado, el territorio sometido a una experiencia estética, sino que, por lo menos, igual de importante que el componente orográfico es el proceso de mirar con intención estética, y ahí depende de la configuración cultural individual.

De este modo, el catedrático en Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Delfín Rodríguez Ruiz, en su texto “El Paisaje Perfecto” -incluido en el catálogo motivo de la exposición *En Torno al Paisaje. De Goya a Barceló. Paisajes de la Colección Argentaria*, que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1997-, determina que no existe una representación ideal del paisaje y que, si la hubiere, no tendría que ver con lo representado sino con la propia representación artística, basada, por supuesto, en la experiencia estética del artista:

² La elección de esta palabra es debida al libro de Maderuelo *El espectáculo del mundo : una historia cultural del paisaje* (2020).

Es muy posible que la misma idea de un paisaje perfecto sea, histórica y estéticamente, absolutamente innecesaria, incluso impertinente. Los paisajes, pintados o pensados, pueden y deben y suelen ser tan confusos como las estaciones o las sombras, sin límites precisos, siempre fragmentos de una totalidad infinita, de un cielo sin ribera. De una totalidad situada en “el extremo del silencio”³, su posible perfección no procede de lo representado sino en todo caso de la habilidad plástica del artista o de lo que está más allá del cuadro o del objeto, algo a lo que se hace referencia y de lo que la obra artística es solo un boceto o una simulación, incluso un simple signo. (1997, pág. 47)

El paisaje se puede considerar también, pues, como la experiencia de quien observa un lugar. Existen varios autores que se acercan a esta conceptualización de establecer el paisaje como la experiencia estética provocada por la contemplación de un lugar. Una referencia internacional contemporánea es Martín Seel, filósofo alemán experto en estética, quien tras investigar acerca de las relaciones estéticas y el paisaje, en su texto “Espacios de tiempo de Paisaje y de Arte”, en el libro *Paisaje y Arte*, propone su propia

3 El autor hace referencia a este concepto de Bachelard acuñado en su libro: BACHELARD, G (1993). El aire y los sueños. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

concepción del término: “Por paisaje estético entiendo el aparecer de un espacio inabarcable” (2007, pág. 37).

Martin Seel se refiere como espacio inabarcable al panorama que se nos muestra delante como espectadores -o artistas-, y entendemos el “aparecer” como la manera en la algo se encuentra en un determinado momento bajo la percepción visual del observador.

A pesar de que se discuta la relevancia que posee, todas estas investigaciones coinciden en la necesidad de la existencia de un lugar que sea observado.

A raíz de la cuestión en la concreción del *espacio inabarcable*, cabe relacionar aquí algunas de las ideas de esta investigación que se exponen en el capítulo tres, donde, en la serie Re(en)torno (ver 3.4) se pone en tela de juicio lo panorámico y universal en la representación del paisaje y, debido a la solución técnica basada en la creación de bloques de resina de poliéster, aglutina cada fragmento derivado de contemplaciones parciales de *espacios inabarcables*, siendo el resultado una suma de porciones abarcables.

Se puede extraer como una de las conclusiones de esta investigación que, según los referentes académicos

consultados, para que exista un paisaje deben existir dos elementos: Por un lado, una extensión de terreno bien sea considerado como hecho geográfico, como panorama, o como parte de un territorio. Y, por otro lado, la presencia de un observador con actitud estética. En definitiva, en el marco conceptual de este trabajo de investigación, como compilación de las palabras de los autores citados, se concluye como *paisaje* aquella porción geográfica que es observada activamente por un espectador con intención y actitud estética.

Esta acotación conceptual sirve también para que, cuando se hable de una pintura, se pueda diferenciar los términos *paisaje* y *vista*, y servirá más adelante para establecer qué es el Paisaje en la pintura, más concretamente en el apartado 2.1 La invención del Paisaje: el Paisaje en la Historia del Arte hasta el siglo XIX, donde se realiza un recorrido desde los orígenes del género del Paisaje y es necesario establecer esta diferencia. Se considera entonces como *vista* a aquella extensión de terreno que aparece acompañando a modo de escenario cualquier otra escena más importante y, que, a diferencia de lo que ocurre en lo que consideraremos Paisaje, el artista ha decidido que no es el elemento principal del cuadro.

Cabe retomar de nuevo, dado que está relacionado con este aspecto, la idea del *espacio inabarcable*. Interesa destacar la importancia de la decisión seleccionadora del artista, quien escoge un paraje, o un fragmento, para representarlo, otorgándole, por tanto, una condición de subjetividad de la que el medio físico carece y, sin embargo, es intrínseca en cualquier representación: la elección de lo representado.

Por tanto, la selección panorámica que realiza el artista aislando una franja del resto de elementos físicos que lo rodean es una elección discriminatoria, consciente y subjetiva. Por tanto, se entenderán necesariamente como relevantes aquellos lugares del entorno montañoso que los pintores del siglo XIX seleccionaron y, mediante una elección *discriminatoria, consciente y subjetiva*, lo convirtieron en fragmentos de una realidad visual representada (cfr. 2.2.3).

Manuel García Guatas (2007), catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, en su texto “Cezanne y el Cubismo. Preámbulo y epílogo del paisaje moderno”, también incluido en *Paisaje y Arte*, comparte esa cualidad subjetiva en la idea de paisaje. Cree que se fundamenta en la “experiencia de la visión del pintor que lo percibe y lo construye” (pág. 81). Esta afirmación atribuye al artista la capacidad de “creador del Paisaje”, no sólo como mero observador, sino como partícipe

y responsable de él, pues “el ojo del artista no es un ojo pasivo, sino que completa las formas y las modifica sutilmente para establecer contraposiciones que interpreta de seguido sobre el lienzo” (pág. 87).

De las mismas contraposiciones habla el historiador Maurice Merleu-Ponty (1945) en *La duda de Cézanne*, quien, además, apunta que el artista necesitaba de la ausencia de la humanidad para establecer su relación con la naturaleza (2018 (1945), pág. 26).

En tal sentido se fundamenta parcialmente una de las series que se desarrollan en esta investigación, dispuesta en el apartado 3.3, *True Landscapes*. En esta parte del trabajo, se provocan imágenes incompletas mediante fragmentos escogidos de todo el repertorio visual que proporciona el *espacio inabarcable* del entorno más cercano. Como si fuera un juego, se crea una selección de vistas⁴ que, dado el carácter incoherente de la relación entre ellas, se les otorga la capacidad de protagonizar el cuadro. Por tanto, no existe ningún paisaje, puesto que no existe un motivo protagonista

4 Entendido “vista” como se explica anteriormente: aquellas partes paisajísticas de un cuadro que acompañan a la escena principal sin tener ninguna pretensión de protagonismo.

por sí mismo, sino, más bien, una disposición de fragmentos escogidos, de *vistas* (Imagen 3).



Imagen 3 - Víctor Alba. True Landscapes, 20 x 30. Técnica mixta sobre tabla, 2020

Otra de las investigadoras que ha producido textos académicos de relevancia relacionados con este tema es la historiadora del arte María Dolores Jiménez-Blanco (2007), profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. María Dolores también ejerce como vocal del Real Patronato del Museo del Prado y es miembro de la Comisión Permanente. Su trabajo se enfoca principalmente

en el arte del siglo XX y en este texto suyo, titulado “Significados del paisaje en la España Moderna”, hace alusión a la idea de la elección subjetiva del paisaje:

Es ya un tópico historiográfico referirse al paisaje como un género subjetivo. En primera instancia pudiera decirse que el paisaje describe un fragmento del escenario de la naturaleza y por tanto debiera considerarse como un mero ejercicio de mimesis objetiva. Pero un segundo análisis más detenido nos permitirá llegar a la conclusión de que, puesto que ninguna mirada es objetiva, tampoco es la del que selecciona un fragmento de la realidad natural para darle un tratamiento artístico. (2007, pág. 137)

Esta reflexión extraída de un estudio muestra un significado más complejo y gesta un concepto que sobrepasa el límite, más bien frío, de la observación objetiva e impersonal a la que se atañen otros puntos de vista más técnicos. Prosigue afirmando que “se trata siempre, de forma más o menos consciente, de selecciones interesadas con tratamientos que tampoco son neutros” (2007, pág. 137).

Para acercar más este trabajo al concepto del Paisaje, se considera interesante contar con aquellos investigadores que también han basado sus estudios de investigación en la práctica artística. Por ello, se considera adecuado contar con las palabras de un distinguido pintor contemporáneo cuyo trabajo artístico se orienta hacia el paisaje, Jesús Mari Lazkano, profesor Titular de Pintura de la Universidad del País Vasco. En su texto “Ecos de la memoria” (2007) habla sobre la relación entre los humanos y el entorno, y en el que este fragmento resume de manera muy sintética el componente humano del paisaje:

El paisaje es una construcción intelectual. Hay cierta distancia entre el hecho objetivo de la realidad física - la orografía, la geografía- y el sentido de paisaje. El componente fundamental que determina ese cambio de significado es la mirada. (pág. 248)

Establece una diferencia que reside en la subjetivación del término paisaje al aplicarle un concepto humano, la mirada: “Entre el paraje y el paisaje está la mirada, hay alguien que mira” (pág. 248).



Imagen 4 - Jesús Mari Lazkano. Bastante más que infinito. 2001. Acrílico sobre lienzo, 130 x 225 cms. Museo Guggenheim Bilbao

Teniendo en cuenta las ideas anteriormente expuestas en este apartado, se puede considerar que el paisaje, por lo menos para lo que esta investigación pretende, se puede definir como aquella parte del entorno que es mirada por un espectador con actitud estética quien le da un significado autónomo. También se puede considerar que, tras haber explicado la diferencia terminológica entre “paisaje” y “Paisaje” en el apartado anterior (ver 1.1.1), el artista convierte el paisaje en Paisaje mediante el hecho artístico.

1.1.3 Interdisciplinariedad

Dentro de esta investigación se ha entendido el paisaje como un concepto universal que, dado su carácter transversal dentro del mundo del arte, imbrica diferentes disciplinas. La tendencia posmoderna del arte conlleva una ruptura en estas fronteras entre las diferentes disciplinas (Maderuelo, 2012). A pesar de ello, con el fin de establecer un orden estructurado, se irán mostrando las conexiones entre las diferentes disciplinas que la tradición de la producción artística y la historiografía han venido diferenciando desde sus inicios.

Aclarada esta cuestión, es necesario también introducir que se han pretendido estudiar aquellos textos de expertos en arte que relacionan el arte y el paisaje, sin estudiar únicamente la relación entre paisaje y pintura, pues sólo así se puede conseguir exponer una visión lo más científica y objetiva posible, y que los sesgos que existan hayan sido motivados por elección propia, y no por desconocimiento. En este sentido, se ha creído conveniente investigar también acerca de la relación entre arte y paisaje, lo que ha llevado a indagar en los textos producidos en relación con otras disciplinas relacionadas directamente con el paisaje, como el Earth/Land

Art o la fotografía. De ellos se exponen a continuación aquellos aspectos que se relacionan con esta investigación.

A pesar de ser el paisaje el medio común en estas disciplinas mencionadas existe una clara diferencia intencional y procesual entre estas dos parcelas, que conviene separar para estructurar las ideas y explicar más pormenorizadamente cómo se afronta el paisaje desde cada una de ellas. En el primer caso, en el Land Art, existe una actitud activa e interactiva, con la que se pretende modificar el territorio para configurar un lugar estéticamente diferente al previo, es decir, constituir un nuevo paisaje. Por otro lado, en el segundo de los casos, la actitud activa está distanciada del lugar -muy similar a la de un espectador-, que se convierte en generador de imágenes a través de una herramienta que innatamente conlleva la necesidad de un instante de pausa, el tiempo necesario para que la luz sea captada por el sensor, y que mantiene un paralelismo con la actitud contemplativa. El artista del Land art interviene el paisaje y el artista fotógrafo - también el pintor- crea una imagen a partir de un paisaje en el que necesariamente no participa. La relación, pues, entre el paisaje y los dos artistas parece distinta.

Relacionados estos aspectos con las ideas de Alain Roger expuestas anteriormente, se puede disgregar que las obras de

arte producidas por el artista del Land Art son el propio hecho artístico en el paisaje. El artista configura una nueva realidad *in situ*, de un modo vivencial. Por otro lado, las obras de arte del artista fotógrafo -y del pintor-, son representaciones de un paisaje. El artista crea una imagen tomando como referencia una vista de un lugar, *in visu*. (ver 1.1.2)



Imagen 5 - Andy Goldsworthy. *Rivers Tides And The Void*. Instalación. 2007



Imagen 6 - Nils Udo. Clemson Clay. Instalación. 2005. Universidad de Clemson (Carolina del Sur, EEUU)

En el artículo “El paisaje y el arte como una experiencia de la naturaleza”, escrito por el filósofo francés Gilles A. Tiberghien (2014) en el número 112 de la revista *Arte y Parte* se vislumbra una diferencia notoria entre ambas maneras de afrontar la creación artística.

Tiberghien expone que los artistas que trabajan en el paisaje no lo hacen por una cuestión de imagen, renunciando a cualquier indicio de representación, incluso en el caso de Andy Goldsworthy (Imagen 5), de quien dice que “sus obras parece

que se reducen a la fotografía”, a pesar de que el artista se resista “pertinazmente” a esta idea (2014, pág. 14).

Tiberghien (2014) pretende evidenciar que la diferencia entre el arte de paisaje (fotografía y pintura) y el arte en el paisaje (Land Art) es la existencia o no de la imagen como fin mismo del hecho artístico. Para ello se apoya en una cita textual del artista Nils-Udo (Imagen 6):

Es evidente que la fotografía dará siempre solo una idea aproximada del espacio-naturaleza tridimensional. Lo propio de mi trabajo no es ni lo que construyo en la naturaleza -al no ser mi intervención más que un vehículo- ni la fotografía. Es un intento de activar la naturaleza en si por medio de intervenciones ínfimas y de someterla a tensión, de forma que el espacio-naturaleza salga de su anonimato y se convierta en espacio-arte.⁵

Lo que la imagen intenta siempre transmitirnos, lo que pretende restituirnos bajo formas diversas, atrapada en dispositivos a veces

5 Gilles A. Tiberghien cita un texto Nils-Udo publicado en la revista Photographie, en cuyo título podemos traducir la dualidad en la preposición antes de naturaleza, en y con. NILS-UDO: <<Des sculpters dans et avec la nature>>, Photographie, nº8. 1985

complejos que la relacionan con los textos, los mapas y los diagramas, es una experiencia que, al mismo tiempo, nunca podrá realmente comunicarnos. Pero el paisaje no es solo un decorado sobre cuyo fondo es posible esta experiencia. Tampoco es lo que nos permite ver la obra cuando esta lo resalta, lo exalta de alguna manera, para inscribirse mejor en él. El paisaje es una experiencia en sí mismo. (Tiberghien, 2014, pág. 15)

Tiberghien acota así las posibilidades experienciales y comunicativas de la imagen con respecto al paisaje, pero también lo hace con el Land art, desde el que afirma que el paisaje no es sólo el escenario sobre el cual se construye el hecho artístico, sino, que, al contrario de lo que se espera, *es una experiencia en si mismo.*

Por tanto, el paisaje, en su sentido físico, es tomado, representado y tratado de forma diferente, pero cabe preguntarse ¿es distinta la noción del concepto paisaje entre disciplinas o es un mismo concepto interdisciplinar?

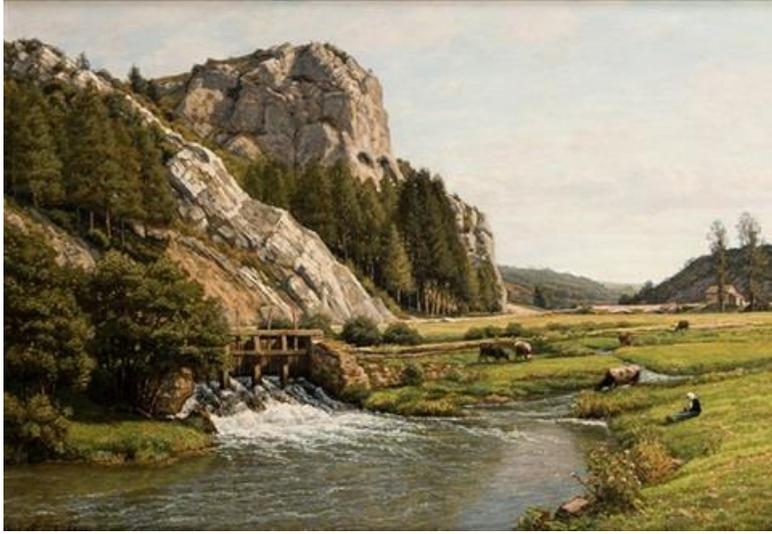


Imagen 7 - Agustín Riancho y Mora. Paisaje con presilla, campesina y ganado, 1881. Óleo sobre lienzo, 72 x 102 cm.



Imagen 8 - Hamish Fulton. Pista hacia la Sierra de Peña Labra. 2006

Esta pregunta surge de la necesidad de esclarecer todo lo posible alrededor del concepto paisaje con la intención de estructurar a los artistas de nuestro estudio. Por poner un ejemplo que clarifique el porqué de esta duda, se remite al subapartado 2.2.5.1, en el que se estudian unas obras que Hamish Fulton realizó (Imagen 8) en 2007 en el entorno geográfico que enmarca esta investigación, donde experimentaba el paisaje mediante la acción de caminar, un hecho de apropiación de la experiencia propia del paisaje montañoso. En contraposición, en el subapartado 2.2.3.2, se estudian las obras de Agustín Riancho (Imagen 7), quien, en el siglo XIX, de un modo figurativo y colorista, trasladaba su experiencia del paisaje montañoso a lienzos de diferentes dimensiones. Dados estos dos ejemplos totalmente dispares basados en la experiencia paisajística montañesa, se plantea la cuestión de qué aspectos tienen en común cada una de estas (y otras) propuestas con el paisaje para así poder demostrar cuáles son los vínculos entre estos artistas, conectados mediante un hilo invisible que presumimos sea el paisaje montañoso.

En el Land Art, artistas como Robert Smithson han trabajado *en y con* la naturaleza reinterpretando conceptos pictóricos vinculados tradicionalmente al Paisaje. Estos conceptos se

exponen en esta investigación en el punto 1.3.1, como es el caso de *lo pintoresco*. Roberth Smithson, según escribe Tiberghien (2014), “se interesó en lo pintoresco para devolverle a este concepto un carácter dialéctico capaz de dar cuenta del potencial artístico de sitios (...) En ningún caso era para inscribirse en una filiación pictórica de una corriente superada de la historia del arte” (pág. 12).



Imagen 9 - Robert Smithson. Jetty spiral. 2007. Desierto de Utah (EEUU)

Otras dos fuentes que aluden al carácter pintoresco de Smithson (Imagen 9) son el historiador del arte y curador Robert C. Hobbs, profesor de la Universidad de Virginia, quien

expone con rotundidad que Smithson es el redescubridor de lo pintoresco, tal y como se subraya en el apartado dedicado a *lo pintoresco* (cfr. 1.3.1), y el citado Javier Maderuelo, quien publica una investigación bajo el título de *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, también citado en el apartado indicado.

Estos dos autores coinciden en una cuestión: gracias al concepto de *lo pintoresco*, estas obras de Smithson encuentran una distancia estética entre el paisaje y el espectador (Maderuelo, 1996).

Por otro lado, en la disciplina fotográfica la relación artista-paisaje es similar a la que ocurre en la pintura y, a pesar de la diferencia del procedimiento, las intenciones motivacionales de los artistas que han trabajado el paisaje desde una óptica fotográfica son prácticamente las mismas que las intenciones de quienes han trabajado de manera pictórica.

De acuerdo con ello, son estas las fuentes derivadas de publicaciones relacionadas con la fotografía anticipadas con antelación: Fernando Castro-Flórez, Elena Vozmediano, Santiago B. Olmo, etc., que iluminan esta investigación con aportaciones teóricas que, sin ellas, de haber acotado las

fuentes únicamente a la pintura, dejarían el trabajo incompleto.

Un ejemplo de este hecho es el caso del fotógrafo, comisario de fotografía contemporánea y actualmente director del CGAC, Santiago B. Olmo, quien escribe “Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado”. Un texto publicado por el CAAM, en el catálogo de la exposición *Los géneros de la pintura: una visión actual* (1994). Esta exposición fotográfica es un proyecto con carácter internacional que basa su tesis en cómo la fotografía ha ocupado el espacio de los géneros clásicos de la pintura.

Se considera importante este texto porque Santiago B. Olmo escribe una conceptualización con respecto al paisaje que nos resulta interesante para esta investigación:

La noción de paisaje conlleva pensar la naturaleza como un ente autónomo con el que el hombre establece relaciones, pero a la vez que se convierte en objeto adquiere la calidad de sujeto, tanto pasivo como activo, al generar emociones y efectos capaces de conmover. (1994, pág. 121)

Santiago Olmo refuerza la idea de que para que exista paisaje, debe existir una relación hombre-naturaleza, tal y como exponía Alain Roger, recogido con anterioridad. Estos dos autores se aúnan al introducir una clave para que la naturaleza se convierta en paisaje: pensar la naturaleza para que emocione y conmueva (Olmo), que es lo mismo que *artealizarla* (Roger).

1.1.4 Transversalidad

Retomando esta cita de Javier Maderuelo se introduce este apartado que pretende evidenciar la complejidad del término paisaje, al ser un concepto abordado desde multitud de áreas de conocimiento, más allá del campo de las artes:

Hoy el paisaje es entendido como un fenómeno complejo que concierne además de filósofos y artistas a geógrafos, demógrafos, biólogos, economistas, políticos o legisladores... (Maderuelo, 2007, pág. 7)

Esta indagación acerca de la multiplicidad de enfoques que provoca el paisaje es motivada por una relación directa con

otro punto de la investigación, el surgimiento del paisaje en el marco geográfico delimitado en este estudio (2.2.2.1). De un modo introductorio, se adelanta que, en el siglo XIX, sin haber existido previamente ningún indicio de tradición pictórica paisajística en Cantabria (Polo Sánchez & Sazatornil Ruiz, 2001), aparecen de repente varios pintores que empiezan a representar los paisajes de su entorno.

Uno de los objetivos de esta tesis es llegar a concretar los nexos entre esta serie de pintores cuya relación pictórica reside en el Paisaje. Para ello se considera adecuado en este estudio mostrar qué pudo motivar la aparición de la pintura de paisaje y, para ello, se considera necesario exponer las causas del nacimiento del Paisaje como género global (cfr. 2.1), y en ellas, localizar y analizar las circunstancias sociales y culturales que provocaron que se desarrollara hasta el punto de ser un género importado a una parcela territorial en cierto grado hermética o no desvelada.

Entre estas circunstancias, se exponen diferentes posibles factores que posibilitaron la expansión/importación del género, como por ejemplo la transformación socioeconómica provocada por la revolución industrial o la expansión del comercio Santanderino con Cuba; el desarrollo de las comunicaciones gracias al ferrocarril, que, junto con la

creación de una cátedra de paisaje en la Academia de San Fernando, permitió que varios pintores pudieran viajar a Madrid y ser formados por Carlos de Haes; el nacimiento de una burguesía que inició una nueva corriente de mecenazgo; etc. (cfr. 2.2).

De todas estas posibilidades enumeradas, ninguna explica el carácter transversal del paisaje. Sin embargo, en el siglo XIX la proliferación del paisaje como género fue paralelo a un hito en la evolución social: el resurgir de la ciencia. Corrientes como el positivismo y el racionalismo motivan que la experimentación comience a cobrar fuerza para concretar el conocimiento de los fenómenos naturales, geológicos y biológicos a través de la observación.

Una de las fuentes bibliográficas en las que se apoya este trabajo es el libro *El tiempo de los trenes* (1991), de Lily Litvak, tal y como quedará evidenciado en el capítulo que se aproxima más a su temática (cfr. 2.2.2.1). En este sentido, sin anticipar más contenido, se extrae una cita de esta referencia, pues acompaña adecuadamente la idea del paralelismo entre el desarrollo del paisaje como género a la vez que las ciencias proliferaron.

En la segunda mitad del siglo XIX triunfa en la filosofía y en la ciencia el espíritu racionalista y experimental (...). Esos años son particularmente fecundos para las Ciencias químicas y biológicas. Pasteur investiga entre 1862 y 1869 sobre las fermentaciones y la generación espontánea. En 1865 Mendel formula sus leyes de la herencia, y Berthelot hace triunfar el espíritu experimental poniendo fin a las especulaciones científicas sobre la separación entre sustancias minerales y orgánicas. En 1859, aparece *On the origin of Species by Means of Natural Selection de Darwin*, donde se constata la universalidad de la lucha por la vida. (1991, pág. 11)

El hecho de que las ciencias resurgieran de este modo hizo que muchas disciplinas se desarrollasen. Entre ellas, ramas como la geografía, la geología, la cartografía o la biología empezaron a necesitar de la captación de imágenes para desarrollar las observaciones en las que basaban sus estudios.

Varios autores vinculan el paisaje con el desarrollo de la ciencia y les otorgan un carácter simbiótico del cual depende la existencia de ambos. Una de estas autoras es la investigadora cántabra Manuela Alonso Laza, doctora en Historia del Arte que citaremos con frecuencia pues consideramos importante no obviar, quien afirma en el capítulo “El patrimonio artístico” en el libro *De La Montaña a Cantabria: La construcción de una Comunidad Autónoma*

(1995) que “la influencia del pensamiento positivista y algunas ciencias, como la geología, originaron el desarrollo del paisaje realista finales del siglo XIX” (pág. 15).

Se entiende que no puede demostrarse mejor la transversalidad del concepto del paisaje que evidenciando la mutua necesidad existencial entre varias ramas de conocimiento y éste. Entonces pues, la relación entre el desarrollo de la observación racionalista en el ámbito científico y la consolidación del paisaje como género es indiscutible. Pero ¿desde cuándo?

En este sentido, Delfín Rodríguez Cruz afirma en *El paisaje Perfecto* que el vínculo entre la naturaleza y el arte surge con anterioridad a la modernidad.

La historia de la pintura de paisaje es, sin duda, cada vez mejor conocida, no solo por las nuevas relaciones que, entre arte y naturaleza estableció la modernidad desde la ilustración, sino también en relación a los insospechados ámbitos de transformación plástica y poética que ofrece ese género menor durante el Antiguo régimen, al menos desde el humanismo. (1997, pág. 50)

Rodríguez introduce un concepto nuevo hasta el momento, el humanismo. Hasta el momento, tan sólo se había puesto la atención en las ciencias naturales. Sin embargo, disciplinas humanistas como la filosofía ya se habían interesado en términos estéticos alrededor de la contemplación. Javier Maderuelo, en el recién publicado *El espectáculo del mundo : una historia cultural del paisaje* (2020), recoge que, con carácter anterior al siglo XIX, existen aproximaciones desde el campo de la filosofía hacia la estética relacionada con los paisajes, pero que hasta el siglo XX no se trata el paisaje como entidad:

Desde el siglo XVIII los filósofos habían empezado a interesarse por la estética, analizando y definiendo conceptos relacionados con la percepción, la sensibilidad y otras cuestiones que atañen al arte y, más concretamente, al arte del paisaje. Pero hasta principios del siglo XX los filósofos no empiezan a interesarse por el paisaje en sí mismo, como objeto específico de sus reflexiones, que hasta entonces aparecían dentro de la esfera de lo meramente estético. (2020, pág. 594)

Hasta que Georg Simmel no publicó en 1913 *Philosophie der Landschaft* no existía una atribución filosófica directamente

para el paisaje.⁶ Pero a raíz de este hito, surgen varios autores, como Joachim Ritter, que han proseguido desarrollando teorías estéticas alrededor del paisaje que han ayudado a configurar la idea del término. Según Javier Maderuelo (2020):

Por su parte, Joachim Ritter, alumno de Heidegger y de Cassirer y compañero de Hans-Georg Gadamer, pasó del estudio del concepto de naturaleza en Aristóteles a interesarse por el paisaje, abriendo así las puertas del paisaje a la especulación filosófica y, más concretamente, a la hermenéutica. Esta vía ha resultado particularmente fructífera, con la aportación de pensadores como Anne Cauquelin, Massimo Venturi Ferriolo, Alain Roger, Philippe Nys, Mathieu Kessler, Jean-Marc Besse o Remo Bodei. (2020, pág. 594)

Otro de los campos desde el que se aborda el paisaje es, indudablemente, el de la geografía. En esta disciplina, uno de los geógrafos considerados más influyentes del siglo XX es Franco Farinelli. Farinelli es profesor de la Universidad de Bolonia y sus estudios relacionan la geografía con la cultura occidental desde la cartografía.

6 Edición en español: Simmel, Georg, *Filosofía del Paisaje*, Madrid, Casimiro, 2013. Pp: 7-23.

Uno de sus referentes abiertamente reconocidos es Alexander von Humboldt, a quien atribuye reiteradamente la capacidad de haber transformado la idea de paisaje en la cultura occidental. Uno de los ejemplos de esta manifestación es la que escribe en el artículo “La finesse du paysage”, publicado en la revista francesa *Projets de paysage*, de donde extraemos el siguiente artículo, y acto seguido proponemos una traducción:

C'est grâce à lui, justement, que le concept de paysage se transforme d'une façon définitive. En passant, pour la première fois, de concept esthétique en concept scientifique, de savoir pictural et poétique – le seul octroyé aux bourgeois par la domination artistique – en description géognostique du monde, il se charge d'une signification tout à fait inédite (et littéralement révolutionnaire) du point de vue de l'histoire et de l'histoire de la connaissance. C'est précisément le caractère esthétique de la culture bourgeoise qui impose, pour permettre au savoir artistique de se transformer en science de la nature, la médiation de la vision. Pour cette raison Humboldt choisit et emploie le concept de paysage, puisqu'il est le véhicule le plus adapté pour assurer la transition des protagonistes de la dimension publique littéraire vers la domination de la connaissance scientifique

Es precisamente gracias a él que el concepto de paisaje se transforma de manera definitiva. Pasando, por primera vez, de concepto estético a concepto científico, de conocimiento pictórico y poético - el único otorgado a los burgueses por la dominación artística - a la descripción geognóstica del mundo. Así adquiere un significado completamente nuevo (y literalmente revolucionario) desde el punto de vista de la historia y de la historia del saber. Precisamente el carácter estético de la cultura burguesa que impone, por permitir que el conocimiento artístico se transforme en ciencia natural, lo medible en vista. Por eso Humboldt elige y utiliza el concepto de paisaje, ya que es el vehículo más adecuado para asegurar la transición de los protagonistas de la dimensión pública literaria hacia el dominio del saber científico. (Farinelli, 2010, pág. 6)

Farinelli entiende la cartografía como la forma más fiel de representar el entorno. Y es en su manera de relacionar la cartografía con todas las disciplinas donde encontramos un paralelismo similar al que ocurre con el paisaje -al fin y al cabo, la cartografía es una manera de representar un territorio, una forma de traducir *lo medible en vista*-.



Imagen 10 - Mapa de Florencia del siglo XV. "Carta della Catena". 1470. Escuela italiana. Museo Historia y Topografía de Florencia.

No se puede pasar por alto mencionar aquí que, en el capítulo dedicado a indagar los orígenes del Paisaje (cfr. 2.1), a todos los estudios confrontados alrededor de quién fue el primer paisajista -entre ellos los citados Paula Santiago, Javier Maderuelo, Agustín Berque o autores por citar como Puig y Perucho, Francisco Rico, etc.-, este trabajo añade una opción más, y es que explorando acerca de estudios relacionados con la historia de representaciones de territorios -llámese mapa, cartografía o paisaje-, se ha encontrado con dibujos de cartografías perfectamente valedores de llamarse paisajes, fechados a finales del siglo XV (Imagen 10), añadiendo a la cuestión común otra variable. Esta relación con otra parte del

trabajo viene dada para demostrar la importancia de la transversalidad del paisaje y para confirmar la relevancia de las cartografías –por ello no se puede obviar a Farinelli-.

En una publicación reciente dedicada a recoger y relacionar extractos de Franco Farinelli, el investigador y geógrafo Bernat Lladó Más escribe en un libro dedicado al emblemático geógrafo, *Franco Farinelli: Del Mapa al Laberinto* (2013), acerca de las diferentes aportaciones de este autor, a quien entrevista en “Imágenes retrospectivas de un periplo personal” (pág. 74).

Dentro de las relaciones que establece este autor con las diferentes áreas de conocimiento, interesa reflejar aquí aquellas que tienen que ver con el objeto de esta investigación: el paisaje en el arte. Farinelli también aporta datos a la cuestión del nacimiento del paisaje -y de su fin-, pues afirma que toda la historia de la representación de paisajes de la modernidad está basada en la perspectiva que se inventa en el renacimiento, hasta que muere con Duchamp, pues rompe con la idea del espectador de paisajes como un sujeto inmóvil contemplando el espacio (Lladó, 2013).

En el subapartado relacionado con la producción artística contemporánea en Cantabria (cfr. 2.2.4) y en el capítulo

dedicado al desarrollo práctico de la investigación (cfr.3) se evidencian hasta qué punto son importantes las ideas de Farinelli en el transcurso del arte contemporáneo, pues, entre otras cuestiones, determina que en ese momento en el que Duchamp rompe con la representación, se termina la modernidad.⁷ Otra de las cuestiones que expone este autor es la del *individuo como punto geométrico*, que no es más que su particular concepción de la sociedad a través de las cartografías al entenderse estas como una relación entre el territorio y los sujetos que lo registran.

Destaca también la idea de que en una crisis de conceptos y de falta de originalidad, como, según él, ocurre en la actualidad, el paisaje puede y debe servir como reinicio dada su omnipresencia y versatilidad. Según Farinelli, el paisaje es la única categoría que nos permite dar cuenta de la realidad como algo que percibe el sujeto (Lladó, 2013, pág. 76), atribuyendo un componente subjetivo a cualquier razón cartográfica, tesis que se relaciona directamente con el

7 Según F. Farinelli, tras la modernidad no hay nada, no se sabe qué paradigma teje nuestra actualidad y pone el foco en la necesidad de encontrarlo (Lladó, 2013, pág. 75).

inseparable carácter cultural que le atribuyen Alain Roger y Unamuno al paisaje (cfr. 1.1.2 y 1.1.5.1).

Otro de los autores del campo de la geografía que deben tenerse en cuenta es Joan Nogué. Joan Nogué es catedrático de geografía de la Universitat de Girona, director del Observatorio del Paisaje de Cataluña y es una de las fuentes más citadas cuando se investiga el paisaje, pues sus producciones académicas son muy numerosas. Nogué (2010) entiende el paisaje como un concepto más bien geográfico que se puede abordar desde otras disciplinas: “El paisaje es uno de estos conceptos en esencia geográficos, pero que, sin ningún género de dudas, podrían ser abordados desde la filosofía, y más concretamente desde la ética y la estética” (pág. 123). Nogué se apropia del concepto paisaje desde la geografía, entendiendo su utilidad como definidor de límites territoriales bajo la perspectiva de la cultura del territorio.

A pesar del pragmatismo desde el que se aborda el término, vuelve a relucir la dimensión cultural del paisaje, del mismo modo que en las tesis de Farinelli o Roger, aspecto que se relaciona con el subapartado 1.1.5.1, dedicado al paisaje cultural.

Es, por tanto, el paisaje, el gran concepto universal que engloba las demás disciplinas de conocimiento, con carácter omnipresente, del que se debe partir para establecer un nuevo paradigma en el marco del pensamiento contemporáneo (Lladó, 2013). Lo que lleva a cuestionar, ¿otros autores contemporáneos enfocan sus estudios en el paisaje desde una óptica transversal?

1.1.5 Vigencia en la contemporaneidad

Hay varias razones que explican por qué nunca como ahora se había hablado tanto de paisaje, y una de ellas es el papel relevante que el paisaje tiene y ha tenido siempre en la formación y consolidación de identidades territoriales. Esta es la razón que explica que el paisaje actúe a modo de catalizador, de elemento vertebrador de la creciente conflictividad de carácter territorial y ambiental palpable en nuestra sociedad. Ante la pérdida de la idiosincrasia territorial local debida a procesos no consensuados y casi siempre mal explicados, la sociedad civil reacciona de manera cada vez más indignada, generando un estado de opinión que, a su vez, conecta perfectamente con una corriente de fondo que reclama, desde hace años, una nueva cultura del territorio. (Nogué J. , 2010, pág. 123)

Así, desde un punto de vista pragmático y enfocado parcialmente al territorio, Joan Nogué atribuye al paisaje las capacidades de catalizar y vertebrar conflictos sociales y políticos. Simplemente con esa categorización, valdría para justificar su vigencia, pues expone una problemática actual -la conflictividad territorial- y un medio -el paisaje- mediante el cual pueda procesarse hacia una solución – nueva cultura del territorio-.

En el mismo artículo, “El retorno al paisaje”, Nogué, pone de manifiesto, tal y como se ha descrito en el apartado anterior de este trabajo, que el paisaje es un concepto transversal y que geógrafos como Gunnar Olson, Yi-Fu Tuan, o el ya citado Farinelli, *mantienen un debate continuo con filósofos* (2010, pág. 124).

Se recuerda ahora que en el subapartado anterior (cfr. 1.1.4), se citaban unas palabras de Nogué en las que establecía su condición de geógrafo afirmando que el paisaje es un concepto geográfico que puede tener relación con otras disciplinas como la filosofía. Este autor, especialista en geografía humana y cultural, insiste en sus trabajos en defender el inseparable carácter cultural del paisaje, tal y como afianzó Alain Roger en su *Breve tratado del paisaje* (cfr. 1.1.2), y considera que el paisaje está compuesto de aquellos

lugares llenos de significados, emociones y pensamientos y que, por ello, se convierte en un concepto complejo y a la vez atractivo.

El paisaje no sólo nos presenta el mundo tal y como es, sino que es también de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado - eso sí en un substrato material, físico, natural.

(...) El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción. (Nogué J. , 2010, págs. 124-124).

Esta consideración del paisaje como constructo social se vincula directamente con las ideas de Unamuno (Luque Moya, 2012) y de Maderuelo (2007) y es una de las ideas que sirven como cuestión en el trabajo de experimentación llevado a cabo en esta investigación.

En este trabajo *de laboratorio* se afronta la idea de constructo social desde varias perspectivas. Por poner un ejemplo que ilustre esta relación, se muestra una obra en la que se parte

de la idea de que el horizonte es un concepto asumido por la sociedad como un elemento necesario para la representación de un paisaje y que si se provocan formas que recuerden a éste, las imágenes resultantes pueden considerarse Paisajes, a pesar de ser objetos sin afán representativo (ver Imagen 11). Por tanto, se pretende establecer un paralelismo con la evolución del paisaje como un concepto que, gracias a las rupturas y aportaciones multidisciplinares, se va reinventando sobre sí mismo, aludiendo al carácter dinámico del paisaje que señala Nogué (2010, pág. 127) (cfr.3).



Imagen 11 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.

Tal y como se describe anteriormente, Farinelli dejó claro que uno de los autores considerados por sus *colegas* como más influyente fue Humboldt (1769-1859). Del mismo modo, también Nogué establece a este autor como el pionero en relacionar “de manera magistral las dimensiones naturales y culturales del mismo” (2010, pág. 125). En este sentido, otra de las fuentes, el investigador Nicolás Ortega Cantero (2004), también desprende en su libro *Naturaleza y cultura del paisaje* su admiración por este autor, de quien alaba, a pesar de la distancia temporal entre el inicio del siglo XIX y la actualidad, la vigencia contemporánea de una construcción de un significado que comprendía “razón y sentimiento” y “arte y ciencia” (2004, pág. 24).

Esta configuración formada por elementos tan humanos como la razón y el sentimiento, y el arte y la ciencia no puede disgregarse y, por tanto, se puede considerar el hecho paisajístico como un acto humano, en el que está implícito toda la cultura que configura la estructura de su mirada y de una concepción del lugar basada en una experiencia social adquirida y una experiencia individual basada en las vivencias que configuran la relación con el lugar.

Tal y como se mencionaba en el apartado 1.1.3, las aportaciones conceptuales desde otras disciplinas artísticas

más allá de la pintura son fundamentales para obtener una visión holística y poder así establecer una exposición de las diferentes ideas, tanto si difieren de la relación paisaje-pintura, como si son parejas. En este sentido, se ha encontrado a la fotografía como una disciplina en la que los escritos que la teorizan tienen mucho que ver con las ideas pictóricas. Una de las teóricas con más repercusión en el panorama del arte español debido a su punto de vista independiente, crítico y formado, es la historiadora del arte, Elena Vozmediano.

Vozmediano argumenta la necesidad de la existencia del paisaje en el arte y declara su vigencia en el pensamiento contemporáneo, relacionando el paisaje con la cultura. En el volumen 112 de la revista *Arte y Parte*, dedicado al paisaje español, pone de manifiesto en su artículo “Tantos ojos sobre el paisaje” que “aunque el paisaje romántico y sublime persista, prácticamente todos los artistas son muy conscientes de que la naturaleza ya no es lo que era y que representarla implica repensar y reinventar los códigos del género paisajístico. (...) Lo que está claro es que el paisaje es, más que nunca, cultura, y constituye un extenso territorio de debate, estético y ético” (Vozmediano, 2014, pág. 95).

1.1.5.1 El paisaje cultural

El geógrafo Carl O. Sauer, creó el término de paisaje cultural en 1925, en su ensayo *La Morfología del Paisaje*. En él, expone que los paisajes culturales se conforman a través de conocimiento -cultura personal y colectiva- que se superponen a la vista del paisaje natural; es decir, que el paisaje cultural surge de la apropiación de una sociedad y su cultura de un entorno natural, haciendo que ese territorio sea un símbolo de identidad. De estas capas que añade nuestro repertorio epistemológico individual puede nacer el sentimiento de pertenencia a un lugar: el arraigo, que se tratará en el apartado siguiente cfr. 1.2). Según Nicolás Ortega Cantero (2002), el nexo entre la naturaleza y lo humano no concierne solamente al individuo, sino a toda la sociedad.

Tal y como lo expone el investigador social F. Antonio Rincón (2020), la idea de Paisaje cultural va más enfocada a cómo pensar y actuar en un espacio:

Existen elementos culturales, económicos, políticos, históricos y ecosistémicos que identifican a una comunidad y que inciden en la forma en que se apropia el territorio, esto conlleva a la creación del paisaje cultural como una proyección del espacio con valoración

simbólica y funcional. Por lo tanto, la identidad y el paisaje están íntimamente ligados por unas prácticas y conocimientos que representan la realidad de una comunidad que se ha constituido a través del tiempo. (2020, pág. 121)

Por tanto, se puede determinar que el paisaje cultural responde más como un concepto histórico y social que geográfico, como un producto histórico que resulta de las acciones de las sociedades que precedieron a la nuestra.

Para entender la vigencia del concepto de Sauer, recurrimos a una declaración de Nogué (2010), que afirma que no se podría entender a referentes como Yi-Fu Tuan o John Brinckerhoff - creador de la revista *Landscape*- sin las aportaciones de Sauer, pues *todos ellos, sin excepción, vincularon paisaje y sentido de lugar* (pág. 130).

Por tanto, se puede continuar este estudio estableciendo la relación paisaje-identidad como una simbiosis inseparable. Relacionado con la indagación realizada en los artistas de esta investigación (cfr. 2.2.3), existe una entrevista de John Yau a Juan Uslé en el catálogo de la última exposición del artista en Bombas Gens (Valencia, 2021), en la que pone de manifiesto que trabaja en serie, *desarrollando acciones cíclicas y repetidas*, porque de esa manera compara los ciclos vitales del

cuerpo y del paisaje, aspectos que considera “*loci*” *inseparables* (Yau, 2021, pág. 96).

1.2 El paisaje como entidad/identidad: el arraigo.

Según lo expuesto anteriormente, el paisaje es entendido como inseparable de la acción social y humana. También, del mismo modo, el ser humano es influenciado por el territorio en varias facetas. Como amalgama de agentes activos, la sociedad moldea un paisaje, configura la idea de paisaje y vive de manera dinámica ese paisaje en continuo cambio. La relación que se establece es bidireccional e inevitable.

La conexión entre la sociedad y el territorio trasciende lo pragmático, pues nuestro entorno no es sólo un lugar sobre el que dormir y que nos proporcione el sustento, sino que también nos aporta sensaciones y emociones, y con el que establecemos unos vínculos determinados.

Por tanto, la manera de concebir el paisaje, además de una percepción óptica y conceptual, como se ha desarrollado en 1.1, resulta de la suma de diferentes factores subjetivos,

sociales y humanos, entre los que se encuentran el afecto a un lugar, la apropiación del lugar como hábitat propio y la configuración de una realidad diferenciadora e identitaria basada en el apego a un entorno, aspectos que se pueden congregar en el concepto del arraigo. En palabras de Carma Casulá:

(...) un sentimiento de carácter muy personal y subjetivo de autorreconocimiento en un paisaje y en una cultura, y en sus gentes como "nosotros", que puede llevar a concebir una iconografía del deseo, de sus emociones, sus anhelos, sus carencias, de los lugares u objetos que admira o en los que se identifica y un lugar de posible retorno: del Arraigo. (2016, pág. 184)

La doctora Casulá realiza una investigación acerca de la repercusión del arraigo en la representación fotográfica del paisaje y, a pesar de estar enfocado a la parcela fotográfica, se pueden extraer ciertas ideas en las que se apoya este estudio. Por un lado, resume en el párrafo anterior una cuestión que resulta de gran interés: la asociación del arraigo como una iconografía emocional, de la que forman parte el anhelo, la identificación con un lugar y la idea del posible retorno.

Por otro lado, evidencia que estos sentimientos ligados a la pertenencia a un lugar contribuyen a la creación de

representaciones de Paisajes de un modo subjetivo. Este aspecto es compartido por autores ya citados, como Unamuno, García Guatas, Martín Seel, Jiménez Blanco, o Lazkano en el apartado 1.1.2., o Farinelli en el apartado 1.1.4, y otros por citar como Alain Roger, Kant o Burke (cfr. 1.3.1). El sentimiento de pertenencia a un lugar, por su subjetividad, condiciona cualquier representación, pero ¿qué es realmente? ¿qué es el arraigo?

El arraigo es un sentimiento relacionado con la identidad que proporciona un lugar, al que, según se cree y siente, se pertenece. Del mismo modo que el paisaje, es un concepto transversal y se estudia en diferentes áreas, pues sus repercusiones son tan transversales como el sentimiento de pertenencia a un lugar puede abarcar (geografía, política, filosofía, medicina, genética...). Sin embargo, como conducta humana, es en la psicología donde existen más estudios acerca del arraigo. Más concretamente en las ramas de la psicología ambiental y la psicología social aplicada. Un referente en la rama de es Harold Proshansky, quien establece que la psicología ambiental es el intento de relacionar el entorno y la conducta. Proshansky considera que la idea de paisaje se construye a través de la conexión entre entorno-individuo y una identidad espacial creada (Proshansky, 1978,

pág. 173). Otro referente en este ámbito fue el investigador, psicólogo y profesor Gabriel Moser, quien en la monografía *Psicología ambiental: aspectos de las relaciones individuo-medioambiente*, estudia este concepto:

El arraigamiento implica que el sentimiento de identidad personal se inscribe en un lugar. Se fundamenta en un sentimiento de pertenencia que se manifiesta a través de la estabilidad y la permanencia del vínculo establecido con un lugar y por la voluntad de inscribirlo en el tiempo, así como por el sentimiento de que se integra en la historia de los lazos y proyectos familiares. Identificarse con un lugar significa que este lugar adquiere una función simbólica de representación de sí y un rol central en el proyecto de la persona. (Moser, 2014, pág. 68)

Se puede extraer que el arraigo es una relación entre lugar e individuo, condicionada a un vínculo de pertenencia tan fuerte que condiciona el *proyecto de la persona*.

Así, el constructo social que configura la idea de paisaje (cfr. 1.1.2) alberga, por un lado, los elementos objetivos: aquellos observables, sensibles y analizables; y por otro lado los elementos subjetivos que se mencionan con anterioridad, en

los que el *sentido del lugar*⁸ tiene una fuerza especial. Dicho de otro modo:

Se trata de un complejo conjunto de ideas conscientes e inconscientes, creencias de preferencias, sentimientos, de valores, objetivos, tendencias, y aptitudes comportamentales relacionadas con el entorno. El paisaje se define entonces por medio de un conjunto de elementos cognitivos sobre el entorno a los cuales están vinculados valencias positivas o negativas y aspectos sociales, en especial los diferentes papeles que el individuo debe jugar. (Moser, 2014, pág. 174)

Por lo tanto, los Paisajes están condicionados a la voluntad y sentir del artista, eliminando el carácter objetivo de estos, y, por tanto, no se deben entender como representaciones de cómo se ven los paisajes, sino cómo quieren los artistas que se vean:

Representaciones que evidencian este discurso de la riqueza del paisaje como bien cultural, social y, consecuentemente, pueden llegar a ser un atractivo turístico. Todo ello conforma una nueva cartografía de la reconstrucción de aquello que se entiende por "nuestro mundo" tanto por ser el espacio físico -lugar donde desarrollamos nuestras actividades como de

⁸ La traducción anglosajona que más se acerca al término Arraigo es "sense of place", sentido o sentimiento de lugar.

construcción propiamente de éste, dado que las imágenes ya existentes forman parte del universo informativo y emocional de aquello que percibiremos como "mundo". Son la viva imagen y expresión de cómo se ven a sí mismos y cómo quieren ser vistos. Y toda cartografía informa acerca de dónde se está, de donde se procede, y a dónde se podría ir. (Goodbody, 2016, pág. 185)

Esta escisión entre el ser y aquello que se quiere *hacer ser* en las representaciones es tratada recientemente por Zygmunt Bauman (Retrotopía, 2017), quien considera que los vínculos de afecto que nos unen a un lugar condicionan, en primer lugar, e inconscientemente, la visión que tenemos y, de modo consciente, cómo queremos hacer verlo. El autor lo compara con las ideas de E. H. Carr respecto a la escisión histórica de la historia, citando las palabras del historiador británico en las que expone que el historiador es selectivo pues es quien elige qué hechos tienen relevancia (Retrotopía, 2017, pág. 19).

Este símil puede ayudar a entender la subjetividad del artista a la hora de elegir qué parte del paisaje pintar, y, sobre todo, con cuánta intención de veracidad lo va a realizar. Este aspecto de la cuestión acerca de la veracidad del paisaje se trata en la serie *True Landscapes* (cfr. 3.3).

Del mismo modo, ahondando en el estudio posterior (cfr. 2.1.3.4.1), conviene introducir las palabras de Javier Portús en las que relaciona las ideas de verdad y naturaleza con las de uno de los pintores que se tratan más adelante, fundamental para la comprensión del resto, Carlos de Haes.

Haes sugiere una relación estrecha entre "verdad" y "naturaleza", con lo que sintoniza con importantes corrientes del pensamiento de la época. La pintura de paisaje, para él y muchos otros, era una fórmula de extraordinario valor para acercarse al mundo natural, y no sólo un tema que les permitía profundizar en nuevos campos artísticos. Esto es algo que no debemos perder nunca de vista a la hora de estudiar la evolución del género en país, pues a la naturaleza, su disfrute y su estudio, le estaban asociadas numerosas connotaciones de carácter moral, social o estético. (2006, pág. 23)

La relación entre objetividad y subjetividad es indisoluble, la confrontación entre la realidad y el carácter subjetivo del artista configura una posible contradicción en los artistas aferrados al realismo, como Haes. Conviene ahora anticipar que en el apartado 2.1.3.3 se expone que Eisenman (2001, pág. 136) considera una contradicción que Constable en sus escritos, por un lado, toma el paisaje como un elemento de

observación, de manifiesto científico, desde la más rigurosa racionalidad, y, por otro lado, cuando habla del paisaje de su pueblo, del que se percibe una necesidad de transmitir sus sentimientos al respecto, siente *su paisaje* desde un punto de vista manifiestamente subjetivo.

Más allá de la contradicción, sirve como una evidencia del indisoluble vínculo entre paisaje e individuo. De cómo el componente subjetivo, su sentimiento de pertenencia, su apego por su pueblo, es decir, el Arraigo, condiciona al artista, a pesar de ser un firme defensor del realismo más analítico.

La relación entre el paisaje como entidad -desde *un punto de vista* absolutamente geográfico- y como generador de identidad -hábitat de donde se es parte-, hace que la concepción de las representaciones pictóricas de Paisajes lleve implícita esta relación simbiótica e inseparable entre realidad e invención.

En este sentido, cabe destacar que el componente sentimental del sentido de pertenencia a un lugar es una de las causas del surgimiento de movimientos ideológicos que defienden una identidad común vinculada a un territorio concreto. Un ejemplo es el sentimiento regionalista que se estudia en el apartado 2.2.2.2. Anthony Clarke, investigador

británico experto en José María de Pereda cree que cuanto más sentimiento de arraigo exista, más necesidad de plasmar el entorno anhelado. En las novelas de Pereda, icono del regionalismo montañés, la naturaleza aparece en función de la intensidad del elemento regionalista: *Crece la proporción de paisajismo en ellas a medida que se aumenta la intensidad del regionalismo* (Clarke, 1969, pág. 45).

Este es, por tanto, un concepto necesario para investigar los nexos invisibles que unen a los artistas montañeses.

1.3 Pintura y paisaje como experiencia estética

Tal y como se ha venido exponiendo, el dilema entre la objetividad y la subjetividad en la concepción del paisaje como idea es algo que lo acompaña desde su origen.

Para empezar, se basa en una observación y, como acción humana, tiene un componente subjetivo. Conviene recordar que la mirada es un proceso intelectual cargado de experiencias individuales y colectivas (Berjman, 2006, pág. 9). Sin embargo, el hecho de que cualquier paisaje sea una

interpretación no lo convierte en algo completamente inventado, por lo que la subjetividad está acotada. En palabras de Maderuelo:

El paisaje es, por tanto, algo subjetivo, es «lo que se ve», no «lo que existe». Pero el que sea subjetivo no quiere decir que sea una fantasía o una invención sino que se trata de una interpretación que se realiza sobre una realidad, el territorio, que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, que son objetivos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, y a factores emocionales, que tienen que ver con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan. (Maderuelo, 2010, pág. 576)

Con más proximidad al ámbito pictórico, la catedrática de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Carmen Pena, alude a la relación sensible entre el paisaje y la pintura y establece cuándo, para la Historia del Arte, la relación entre ambos conceptos tuvo más relevancia:

Desde el punto de vista de la teoría y la historia del arte, la idea de que el paisaje es una proyección de sentimientos tendría su clímax en la pintura y la literatura del romanticismo, basado esencialmente en las ideas prerrománticas de lo pintoresco y de lo sublime. (Pena C. , 2010, págs. 505-506)

Se establece, pues, un vínculo entre el paisaje y las categorías estéticas como *lo pintoresco*, *lo sublime*, y, como decía Maderuelo (2010), *la belleza*.

1.3.1 Los conceptos de bello, sublime y pintoresco

Martínez Moro, en “Ilustrar lo sublime” (1995) dedica un apartado a explicar estos tres conceptos que, a pesar de no encontrar unos límites perfectamente definidos -*márgenes imprecisos*-, considera como las tres categorías estéticas que abarcaron el gusto y la sensibilidad en los siglos XVIII y XIX (cfr. 2.1.3). Para ello, extrae un fragmento del *Doctor Frankenstein*, de M. W. Shelley, del que se sirve para explicar, de un modo sencillo e introductor, la diferencia entre ellos:

Poco después penetraba en el valle de Chamonix. Este valle es todavía más maravilloso y sublime, aún no tan bello y pintoresco como el de Servoux, que acababa de cruzar. Las altas y nevadas montañas eran su límite inmediato y sublime adorno que sustituía al de los castillos en ruinas y los campos labrados que embellecía el valle anterior. Glaciares inmensos se acercaban al camino; pude oír el estruendo horrisono de los aludes al caer, y admiré las

nubes de vapor que se alzaban a su paso.
(Shelley, 1816, citado en Martínez Moro, 1995,
pág. 58)

Haciendo un resumen previo, el primer concepto, *lo bello*, es heredado de un planteamiento clasicista que unifica la verdad, la belleza platónica y la bondad. El concepto de *lo sublime* se asoció, en un principio, desde un punto de vista clásico, a una exaltación de lo bello. Posteriormente, este concepto se entendió como la oposición a *lo bello* y como oposición también al significado clásico de *lo sublime*. Se entendería, más bien, como algo violento, intenso e ilimitado. Esta contraposición entre utopía y distopía sirvió para que se crease en consecuencia una corriente estética aparentemente intermedia, *lo pintoresco*, que albergaría características de ambas, ni tan aburrido como *lo bello*, ni tan apabullante como *lo sublime*.

Algunas de las publicaciones realizadas en Inglaterra durante el siglo XVIII pueden hacer entender la evolución de estos conceptos y del crédito que iban adquiriendo entre la sociedad inglesa:

- Joseph Addison publicó en 1712 *Los placeres de la imaginación* en *The Spectator*.

- Entre 1756 y 1757 se publicó *La norma del gusto*, de David Hume.
- En 1757 Edmund Burke publica *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*.
- En 1792, William Gilpin publica *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*.
- Uvedale Price publica su obra principal *Ensayo sobre lo pintoresco, comparado con lo sublime y lo bello* en 1794.

El hecho de que durante este siglo se desarrollasen las ideas y los dilemas que configuraban paulatinamente el significado de los tres conceptos evidencia que estaban presentes en el imaginario cultural y conceptual de los agentes sociales, bien pintores, bien pensadores, que consideraban como pintorescos el *arte* y la *naturaleza*. Así lo recoge el historiador del arte Valeriano Bozal en *Historia de las ideas estéticas* (1997-1998, pág. 43).

Lo Bello

El concepto de *lo bello* es el germen. Necesario fue, pues, para que, con su evolución, se desarrollasen ambos conceptos posteriores. También lo es para que se desarrollen otros conceptos fundamentales en esta investigación, como, por ejemplo, el Paisaje. Cabe recordar que, según Berque, el paisaje es un invento moderno y, para que se pueda considerar que la cultura de una sociedad es paisajista, establecía cuatro condiciones. La segunda de ellas convenía la existencia de escritores que hubieran descrito la belleza de un lugar. Esto implica que, sin la existencia del concepto estético de *lo bello*, no se podría haber inventado el paisaje, ni sus representaciones.

Lo bello se relaciona con lo que nos permite sobrevivir, lo que permite preservarnos; con aquellos aspectos naturales como árboles frutales (ver Imagen 20), que resultaban bellos porque ofrecen alimento, al igual que resulta bello el sonido del agua de un río, o en términos humanos, el concepto de belleza se ha asociado a la ausencia de enfermedad.



Imagen 12 - Thomas Girtin. The White House at Chelsea. 1800. Acuarela en papel. 29,8 x 51,4 cm.

Por tanto, la sensación que produce un paisaje bello es la de un placer sosegado y finito, amparado en la tranquilidad, el reposo o la desactivación. No son paisajes amenazantes, sino que se destinan a la contemplación de elementos totalmente controlados en los que no hay cabida para la sorpresa.

Tal y como recoge la investigadora Consol Freixa en *Paisajes de España: entre lo pintoresco y lo sublime*, la belleza se relacionaba con el gusto clásico del goce de la tranquilidad, la paz y la armonía, y de la utilidad:

Los británicos (...) habían hecho suyo el canto de Horacio que consideraba felices a aquellos que en su retiro del campo gozaban de la

tranquilidad de espíritu y en comunidad con la naturaleza vivían en paz y armonía.

(...) Incluso David Hume aportó sus ideas en un ensayo titulado *Sobre el gusto*, en el que, siempre pragmático, consideraba que uno de los aspectos que hacía bellos los objetos que nos rodeaban era su utilidad y en el que insistía en que la belleza no estaba en las propias cosas sino en la apreciación que nosotros hacíamos de ellas. (Freixa, 1998, págs. 36- 37)

Anterior a Hume, el iniciador del dilema acerca del origen, la causa y el efecto de las ideas estéticas fue Joseph Addison.⁹ Según explica Ana Hontanilla, profesora de la University of North Carolina, en *Gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español* (2010), “Addison inicia el cambio de enfoque, alrededor del cual va a girar el estudio de las artes y del gusto”. La investigadora reconoce que, en “Los placeres de la imaginación”, Addison da prioridad a la imaginación y a los sentidos ante las reglas clásicas de la proporción y simetría y “propone indagar sobre las causas y mecanismos que provocan que ciertos objetos susciten las pasiones de lo bello,

9 John Dennis había descrito su experiencia al cruzar los Alpes en 1693 con varios oxímoros que podrían ser la antesala del planteamiento estético: “Experimenté un delicioso horror, una terrible alegría y, al mismo tiempo que estaba deleitado, temblaba” citado en (Freixa, 1998, pág. 37). Sin embargo, a pesar de anteceder la apreciación de valores estéticos, no formó parte del debate teórico al respecto.

lo grande y lo singular en las personas” (pág. 40). Este aspecto lo comparte Christopher Hussey en *Lo pintoresco: estudios desde un punto de vista* (2013), quien apostilla que en aquel momento no existía la necesidad de la estética “mientras la percepción era puramente física, relacionada con lo agradable, o puramente racional, relacionada con el conocimiento” (pág. 65). Pero la estética evolucionó cuando Addison formuló en *The Spectator* su transcendental frase “an agreeable kind of horror”.

Lo sublime

Sobre lo sublime: “no solo pivota entre lo clásico y lo romántico, sino también entre el placer y el displacer, la imitación y la imaginación, la ineluctable visualidad de la obra y sus contenidos ocultos e ignotos, lo explícito y lo sugerido, la realidad empírica y la infinitud, el orden y el caos, el ideal de perfección del canon académico y la libre expresión del artista, y por último, en definitiva y como tratamos de mostrar, entre la razón y la plástica” (Martínez Moro, *Crítica de la razón plástica : método y materialidad en el arte*

moderno y contemporáneo, 2011) p.74. crítica, meter en sublime también.

La categoría estética que deriva en contraposición a *lo bello* es *lo sublime*. La idea de belleza *maduró* respecto a la de verdad, bondad y virtud clasicistas de Shaftesbury, pues sus atributos resultaban enormemente estrictos, y la “belleza” era *insuficiente para describir todo lo que el hombre de mediados de siglo sentía como importante* (Hussey, 2013, pág. 70). Addison formuló “el agradable horror” para describir su experiencia en la montaña y Edmund Burke se vio en la necesidad de conceptualizar el oxímoron de Addison para contraponer a *lo bello* la nueva categoría, *lo sublime* (Roger, Breve tratado del paisaje, 2007, pág. 111).

Mi intención es considerar la belleza diferenciada de lo sublime; y, en el transcurso de la indagación, analizar cuán compatible es con ello. (Burke, 2005, pág. 121)

Burke teorizó en su juventud acerca de *la novedad*¹⁰. No fue el pionero en hablar de *lo sublime*, pero sí fue el primero en relacionarlo con *lo bello*, dejando cabida a dos categorías estéticas que podrían convivir (Hussey, 2013, pág. 72). En su *Indagación...*, Burke reflexiona acerca de las sensaciones que los objetos provocan en los espectadores y, según estas cualidades, lo enmarca en *sublime* o *bello*, y concluye que

cualquier cosa capaz de producir una tensión semejante ha de producir una pasión similar al terror, y, por consiguiente, tiene que ser una fuente de lo sublime, pese a que no haya de acarrear consigo ninguna idea de peligro. (Burke, 2005, pág. 169)

Por lo tanto, Burke encontraba en la tensión producida por el terror, el miedo o la violencia la fuente de experiencias sublimes. *Burke había llegado a la conclusión de que cuando el peligro o el daño no eran inminentes producían en nosotros una sensación de delicioso miedo* (Freixa, 1998, pág. 37).

Se puede definir la categoría de *Lo sublime* como una experiencia que nos activa completamente, que nos absorbe. Es una experimentación que va más allá de querer guardar el

10 Shaftesbury consideraba que el placer estético del que hablaba *Lo sublime* era producido por ser "la novedad". (Hussey, 2013, pág. 71)

instante o el objeto, puesto que, al llevar asociado el peligro, causa un estado de alerta y trasciende la *pintoresca* anécdota. El goce estético es producido por la percepción de acercamiento a los límites humanos -el reconocimiento de una propia finitud- ante la inmensidad apabullante de lo natural inabarcable. Según Immanuel Kant:

Solemos llamarlo sublime porque salta las fuerzas del alma más allá de su medida media corriente, permitiéndonos descubrir en nosotros una capacidad de resistencia de índole totalmente distinta que nos da valor para podernos enfrentar con la aparente omnipotencia de la naturaleza (Kant I. , 1961 (1790), pág. 107)

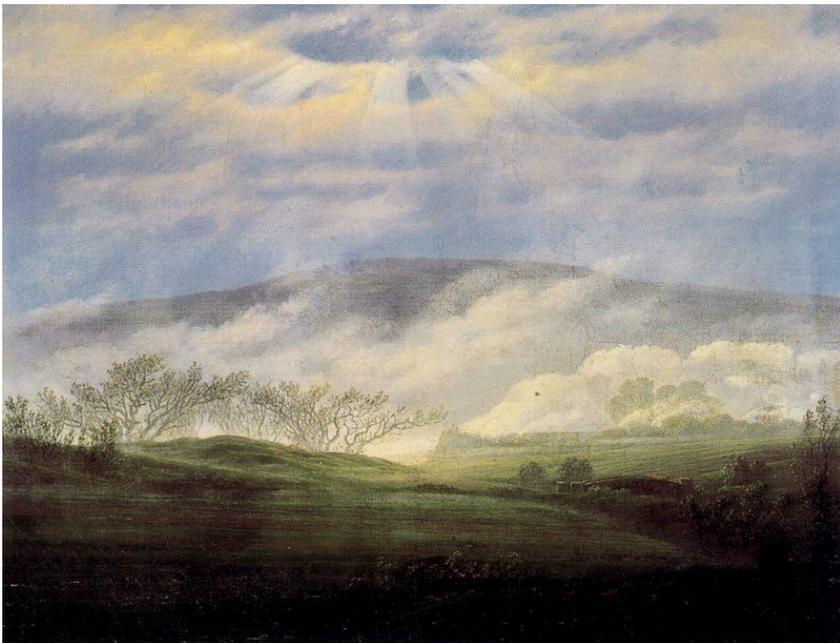
En función de lo señalado, se puede afirmar que *lo sublime* supone una reverencia ante la inmensidad, una bifurcación entre lo humano y lo inabarcable. Esta escisión creará posteriormente la distinción entre “lo estético y lo artístico” en el pensamiento moderno tras Kant (Argan, 2012, pág. 9). Y, por otro lado, que las relaciones entre naturaleza y ser humano fueran cada vez más tratadas en las reflexiones de los filósofos provocó que la sociedad absorbiera crecientemente el interés hacia el entorno y, por tanto, hacia el paisaje.

Según el catedrático de Historia de Arte de la Universidad Complutense de Madrid, Javier Arnaldo (2000), “el paisaje se convirtió ya en el siglo XVIII en la pantalla de proyección de ideas que estaban ligadas a la renovación cultural de la época” (pág. 79). La búsqueda en la naturaleza de experiencias subjetivas es uno de los pilares del ideal romántico (cfr. 2.1.3), y el causante, según Argullol (2006), del nacimiento del Paisaje como género pictórico:

(...) la autonomización total del paisaje respecto al protagonismo humano no se da hasta la pintura del Romanticismo. La mente romántica está tan insaciablemente –y tan infructuosamente– anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige al espíritu de la Naturaleza en el genuino representante estético de su ansia: ésta es la razón de que el paisaje, cada vez más importante desde la crisis renacentista, se constituya en la principal manifestación de la pintura romántica. (págs. 46-47)

La búsqueda de experiencias sublimadoras llevó a los artistas a descubrir la montaña como elemento paisajístico (cfr. 2.1.3.2), tal y como expone Roger (2007, pág. 112). También lo afirma Robert Rossenblum (1997, pág. 15), quien dice que tanto Friedrich como Turner, buscaron en la inmensidad de las montañas y el mar (Imagen 13 e Imagen 14), o en los

fenómenos atmosféricos (Imagen 15) la forma de expresar plenamente sus concepciones de drama y paraíso.



*Imagen 13 - Friedrich. Fog in the Elbe Valley. 1821. Canvas. 33 x 42.5 cm.
Nationalgalerie. Berlin.*

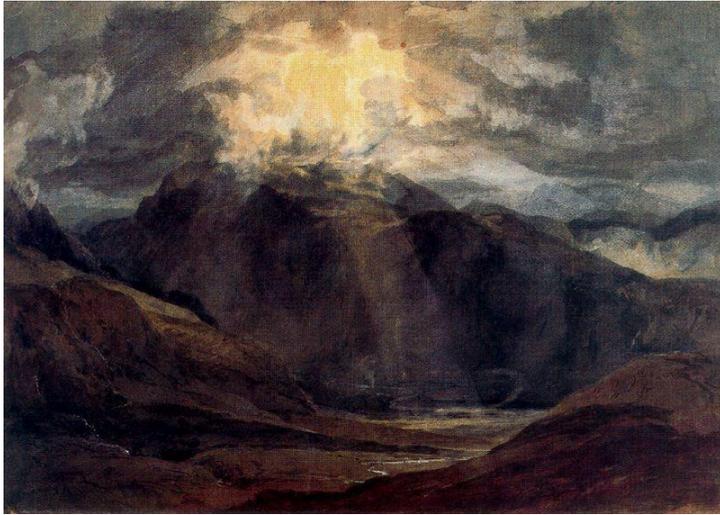


Imagen 14 - Joseph Mallord William Turner. Llanberis. 1799-1800. Óleo sobre tela. 55.3 x 77.2 cm. The Tate Gallery. Londres



Imagen 15 - Johan Christian Clausen Dahl. Cloud Study with Horizon. 1832. Board. 25 x 28 cm. Nationalgalerie. Berlín. Alemania.



Imagen 16 - John Constable. *Cloud study*. 1822. Oil on paper. 11,4 x 17,8 cm. Victoria and Albert Museum. London. Inglaterra

Lo pintoresco

A mediados a finales del siglo XVIII el concepto estético más popular en la pintura de Paisaje fue *lo pintoresco*. El término deriva del italiano *pittresco*, que significa “algo pintable”.

William Gilpin conceptualizó este término en *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca* (Gilpin, 2004 (1792)), donde se preguntaba cuáles eran las cualidades que hacían de un objeto que fuera pintoresco y las comparaba con las definiciones de *lo bello* de Burke, de donde se extrae que lo perfecto, suave, pulido y relamido que imperaba en las superficies de los

cuadros neoclasicistas no se podía tomar en ese momento como “la verdad” (pág. 27), por tanto, lo rugoso, ruinoso e imperfecto eran cualidades definitorias que Gilpin, en sus cuadernos de viajes, consideró de *lo pintoresco*.

Este concepto se popularizó y la idea de viaje romántico aventurero en busca de *lo sublime* evolucionó hacia el viaje pintoresco. Un viaje más burgués, más sosegado, en busca de la belleza pintoresca de los diferentes lugares en lugar del terror o el peligro. En ellos podían encontrar árboles, rocas, piedras, valles, montañas, etc., y el hecho de que no existan dos elementos iguales permitiría su comparación y su disfrute. También se hace alusión a las condiciones atmosféricas y al juego de las luces y las sombras (Gilpin, pág. 86). Por tanto, creó un manual de composición pictórica en el que, siguiendo sus *normas*, cualquiera podría vivir la experiencia pintoresca. Según Eisenman (2001):

La estética de lo pintoresco animaba a los turistas perspicaces a evaluar y clasificar las cualidades escénicas de los parajes topográficos según modos pictóricos de la pintura paisajista. (pág. 121)

Lo pintoresco se puede definir como una activación de la experiencia sensible desde una actitud que busca el goce estético sin la bondad paradisiaca de *lo bello* ni la catástrofe espiritual de *lo sublime*. Se ampara en la intención de captar un instante de un hecho más prolongado, cuestión que servirá de base a corrientes artísticas posteriores. Se consideran escenas pintorescas aquellas vistas que contienen cualidades singulares, lo heterogéneo, lo tosco, lo imperfecto..., más allá del tedio de *lo bello*. Se genera, en cierto modo, un estado de sorpresa que, de una manera sana y abarcable, causa curiosidad. (...) *los castillos en ruinas y los campos labrados que embellecía el valle anterior* que describía Shelley en la cita introductoria a los tres conceptos.

Algunos de los autores representativos de esta categoría estética son Claude Le Lorrain (Imagen 17), Gaspar Dughet (Imagen 18) o Jacob Philipp Hackert (Imagen 19).



Imagen 17 - Claude Gellée (Le Lorrain). El Puerto de la Bahía con Apolo y la Sibila de Cumas. 1650. Óleo sobre lienzo. 99,5 x 125 cm.. San Petersburgo.



Imagen 18 - Gaspard Dughet. Landscape. 1650. Óleo sobre lienzo. 48,5 x 63,5 cm. Museum of Fine Arts. Budapest

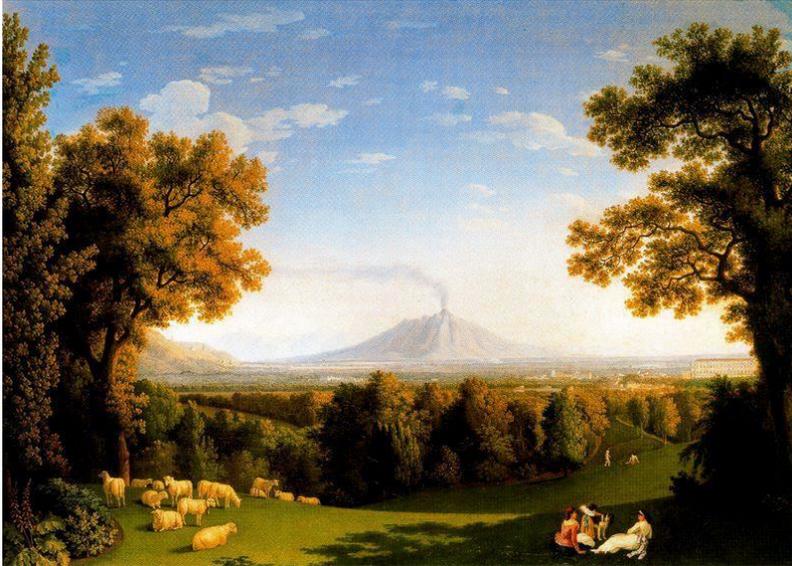


Imagen 19 - Jacob Philipp Hackert. Paisaje con el palacio de Caserta y el Vesubio. 1793. Óleo sobre lienzo. 93 x 130 cm. Museo Thyssen-Bornemisza

Tal y como puede observarse en estos ejemplos, y más concretamente en la última imagen (Imagen 19), los márgenes entre las tres categorías estéticas quedan diluidos. Hackert manifiesta en el primer plano una innegable intención de representar una escena paradisiaca, de tranquilidad y belleza idílica, asociada a la categoría de *lo bello*. Sin embargo, en el fondo de la escena, aparece un elemento manifiestamente considerado dentro de la estética de *lo sublime*, un volcán -y en erupción-. *Lo pintoresco* busca ese placer estético basado

en experiencias bellas pero singulares en las que no existe riesgo o temor.

Por lo tanto, gracias a estos tres conceptos filosóficos, estéticos, sociológicos, culturales y psicológicos, y al debate que se generó en torno a ellos, se extendió la conducta estética de la apreciación del paisaje y esto provocó el desarrollo de sus atribuciones como gran concepto, o *género*.

Ya no se entendía el territorio únicamente como un medio usable, como un mero recurso económico (cfr. 1.1). Tampoco era novedosa la aparición de la naturaleza como elemento protagonista de representaciones pictóricas: la invención del paisaje (cfr. 2.1.1) o como elemento representado de manera mimética (cfr. 2.1.3). Sino que, gracias al dilema conceptual en torno a las tres categorías estéticas relacionadas con el Paisaje, y a las vivencias que provocaban, se descubrió la capacidad expresiva y emocional de la pintura.

Por tanto, debido a este conjunto de reflexiones y devenires entre *lo bello*, *lo sublime* y *lo pintoresco*, la pintura de Paisaje empezó a significar otras cosas. Ya no era sólo un territorio observado y pintado. Se convirtió en la herramienta para

generar recursos sensoriales, emocionales, conceptuales, y plásticos.

Y gracias al Paisaje, entendiéndolo como aglutinador de categorías estéticas y como elemento generador de emociones y de nuevas realidades, se inventó la pintura moderna en el siglo XIX.

Los tres conceptos, *lo bello*, *lo sublime* y *lo pintoresco*, no fueron tres ideas olvidadas en los siglos XVIII y XIX. Según se ha tratado en subapartados anteriores (cfr. 1.1.3), cabe recordar que artistas contemporáneos han reinterpretado los conceptos pictóricos vinculados al Paisaje. Robert Smithson, por ejemplo, se interesó en lo pintoresco (Tiberghien, 2014). Según Santiago (2009), la obra de Smithson está vinculada a *lo sublime* y *lo pintoresco*: “La nueva mirada que Smithson introduce es, pese a todo, deudora de una tradición, ya que en ella se aprecian connotaciones con poéticas como las de lo pintoresco y sublime” (pág. 442). La investigadora relaciona las ideas de monumento y ruina de la tradición romántica con la obra *Jetty Spiral* (ver Imagen 9). El matiz diferenciador lo establece Maderuelo. Por un lado, en *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte* (1996), dice de Smithson:

Dos son los temas históricos en los que detienen su mirada, y los dos tiene un cierto carácter romántico. Uno de ellos se sitúa en la recuperación de lo exótico y lo distante (*lo pintoresco*). El otro en la recuperación de la categoría estética de lo sublime, planteada por Edmund Burke a mediados del siglo XVIII. (pág. 21)

Sin embargo, en *El espacio raptado* (1990), considera que “lo que Smithson entiende por pintoresco no tiene nada que ver con las imágenes de los cuadros de Claude Lorrain”, pues cree que “su idea del pintoresquismo encierra una especie de afán regenerador del territorio” (pág. 174) .

Las palabras del historiador del arte y curador Robert Hobbs, quien sirve de referencia para Maderuelo, habían determinado anteriormente la relación entre el *Land Art* y las categorías estéticas románticas:

Smithson es el gran descubridor de lo pintoresco; buscó métodos para entender las zonas industriales devastadas y considerarlas en términos estéticos, y encontró un concepto en lo pintoresco que se ocupa principalmente del cambio y que suma una distancia estética entre el espectador y el paisaje. (Hobbs, Robert, 1981, citado por Maderuelo, 1996, págs. 37-38)

Este aspecto sirve a esta investigación para evidenciar que no son conceptos olvidados y poder así, relacionar obras posteriores con ellos, tanto las obras de los artistas que se estudian (cfr. 2.2.3) como los resultados prácticos de la investigación realizada (cfr. 3):

Capítulo 2. Estado de la cuestión.

El Paisaje Cántabro en la Pintura

2 Estado de la cuestión. El Paisaje Cántabro en la Pintura

Tras haber establecido el marco conceptual en el que se sitúa la presente investigación, cabe presentar el estado de la cuestión, en el que se sitúan el marco geográfico y el temporal. Este capítulo está dedicado a la pintura de Paisaje en Cantabria.

Según la metodología diseñada, es imprescindible ordenar la investigación con una lógica de avance progresivo desde lo general a lo concreto.

En este sentido, el capítulo se divide en dos apartados. Por un lado, una primera parte (2.1) dedicada a establecer una aproximación cronológica y geográfica al surgimiento del Paisaje y su desarrollo como género, *La invención del Paisaje: el Paisaje en la Historia del Arte hasta el siglo XIX*. El segundo apartado (2.2) se dedica al estudio del desarrollo del Paisaje en el marco geográfico de esta investigación: La Montaña (Cantabria), en el que se analizan los motivos por los que surge en el siglo XIX y cómo evoluciona hacia la contemporaneidad, titulado *El Paisaje en Cantabria*.

En un primer lugar (2.1), se propone un recorrido sucinto sobre la historia de la pintura de paisaje occidental, desde sus orígenes hasta el siglo XIX que recorre los hitos clave como son el surgimiento de escenarios naturales como meros fondos pictóricos; cómo, cuándo y porqué adquiere el Paisaje un carácter independiente y se configura como entidad representable; las relaciones entre *lo bello*, *lo pintoresco* y *lo sublime* y los elementos naturales que configuran el Paisaje romántico; y, por último, cómo se desarrolla el Paisaje tras el Romanticismo hasta llegar a España en el siglo XIX.

Para este punto, el Paisaje en España en el siglo XIX, resulta esencial estudiar a Carlos de Haes, quien está considerado como el *padre* de este género en España, pues, gracias a su labor docente en la Cátedra de Paisaje en la Academia de San Fernando, favoreció su expansión como género. Una de las *consecuencias* de la metodología plenairista de Haes es la Escuela del Guadarrama, a la que se le dedica un subapartado por mantener un paralelismo con el marco geográfico de nuestra investigación: la vigencia del entorno como fuente de inspiración artística desde la tradición pictórica decimonónica hasta la producción artística contemporánea, donde se expone el caso del artista Miguel Ángel Blanco.

El segundo apartado del capítulo (2.2) está dedicado a contextualizar e investigar el estado del género del Paisaje en *La Montaña*. En primer lugar (2.2.1), se acota geográficamente y se explica el concepto de *La Montaña*. También se analizan las singulares cualidades de la morfología de este territorio y se relacionan con un subapartado anterior, *La invención de las montañas y los mares (s. XVIII)*. En un segundo punto (2.2.2), se estudia la idea de *La Pintura Montañesa* y sus conexiones. Se confrontan aquí los posicionamientos de aquellos investigadores que defienden la existencia de una escuela o grupo homónimo, con quienes reniegan de su existencia. Posteriormente, se exponen y analizan las claves que hicieron que surgiese y se desarrollase el Paisaje en la región, entre las que resulta esencial la conexión con la literatura, pues gracias a la labor divulgativa de una narrativa que pretendía poner en auge las bondades del entorno montañés, se extendió la idea de su carácter *pintoresco*. Por ello se dedica un subapartado a estudiar la faceta paisajística de José María Pereda.

El tercer subapartado (2.2.3) lo conforma un estudio cronológico de los artistas tradicionales, aquellos llamados *Pintores Montañeses*, a quienes se pretende relacionar con conceptos tratados anteriormente en la presente investigación, aspectos visibles como la relación metodológica

con Haes y una intencionalidad casi común, o aquellos aspectos invisibles como la sensación de pertenencia a un lugar.

El cuarto punto (2.2.4), se dedica a la evolución de la pintura de Paisaje desde el fin de la tradición pictórica montañesa hasta la pintura contemporánea. Se hace un estudio cronológico de los artistas que han trabajado en torno al género, dividido en cuatro grupos: los nacidos antes de 1910, los que nacieron entre 1910 y 1930, sendos entre 1930-1950 y los naturales de los años comprendidos entre 1950 y 1970, donde se establece la acotación temporal que permite tratar con la suficiente distancia las contribuciones al género.

Por último, para evidenciar que el carácter inspirador del paisaje montañés no sólo responde a intereses y percepciones localistas, se configura el último subapartado (2.2.5), en el que se exponen casos de artistas foráneos que en el siglo XIX pintaron *La Montaña* y el caso de un artista contemporáneo contrastado y reconocido, Hamish Fulton, que pone de manifiesto la vigencia contemporánea del carácter sensibilizante de la geografía cántabra.

2.1 La invención del Paisaje: el Paisaje en la Historia del Arte hasta el siglo XIX

Como se introducía anteriormente, este subcapítulo se destina a realizar un recorrido sobre la historia de la pintura de Paisaje con la intención de comprender aquellos aspectos relevantes responsables de cómo se ha desarrollado el género hasta el siglo XIX para, en siguientes apartados, relacionar los paralelismos que surjan.

El paisaje, en occidente, se manifiesta como consecuencia de la evolución de las composiciones pictóricas en las que, lo que entendemos hoy como Paisaje, significaba únicamente un adorno secundario. El nacimiento del paisaje no fue una aparición espontánea, si no que fue fruto de un paulatino devenir perceptivo, compositivo y conceptual (Santiago, 2009 y Maderuelo, 2005, 2009, 2020). El origen del género varía según las fuentes, dado que es complejo dictaminar dentro de la evolución conceptual y representativa cuándo se puede considerar un Paisaje y cuándo se considera un mero acompañamiento ambiental a la escena principal del cuadro.

A pesar de las diferencias entre las distintas investigaciones consultadas, todos los expertos coinciden en que el paisaje debió surgir antes como la concepción mental de un paraje

observado que como su representación. Necesariamente, debió ser la consecuencia de un acto de contemplación, tal y como ha quedado expuesto en el apartado 1.1.

Una de las investigaciones que sitúan el paisaje de manera más temprana es la de Bonaventura Puig y Perucho, paisajista catalán nacido en 1884 y fallecido en 1977, que sitúa en su libro *La pintura de Paisaje* (1948) el origen del paisaje en una de las novelas pastoriles del novelista griego Longo, hacia el siglo II. Longo describe en *Dafnis y Cloe* de manera sensible y de una manera estética el lugar que rodeaba el huerto de *Lamón*, uno de los personajes. Sin embargo, a pesar de la novedad de estas manifestaciones escritas donde se hace un juicio estético a un entorno natural que rodea a la escena principal, Puig y Perucho (1948) defiende que la pintura de paisaje es aún simbólica y muy primitiva:

Apenas encontraríamos manifestación pictórica de paisajes antes de los intentos de ello en algún muro de Pompeya. (...) La idea de paisaje, como tal, no pudo ser realizada sino cuando la visión humana, el punto de vista propiamente dicho, se unió al concepto de vasto conjunto pintoresco y atractivo. (pág. 14)

La definición de paisaje que realiza el autor, *vasto conjunto pintoresco y atractivo*, sirve para recordar los 4 aspectos que dispuso Berque (2009) para que se considerase que el Paisaje se había inventado en una cultura (cfr. 1.1):

- Que se disponga de una palabra que designe al paisaje
- Que haya habido escritores que hayan descrito la belleza de un lugar propio
- Que se reconozcan representaciones pictóricas asociadas al territorio
- Que se hayan configurado espacios de manera que el ser humano sea quien haya creado paisajes propios.

Según Berque, la idea del nacimiento del paisaje de Puig y Perucho quedaría obsoleta, pues hasta que no aparecieron las representaciones pictóricas y que se dispusiera de una palabra que designase al paisaje, no podría considerarse su existencia. En este sentido, las representaciones pictóricas coetáneas y los escenarios vegetales pintados en los frescos que se conservan son insuficientes para poder considerarse Paisajes (ver Imagen 20).

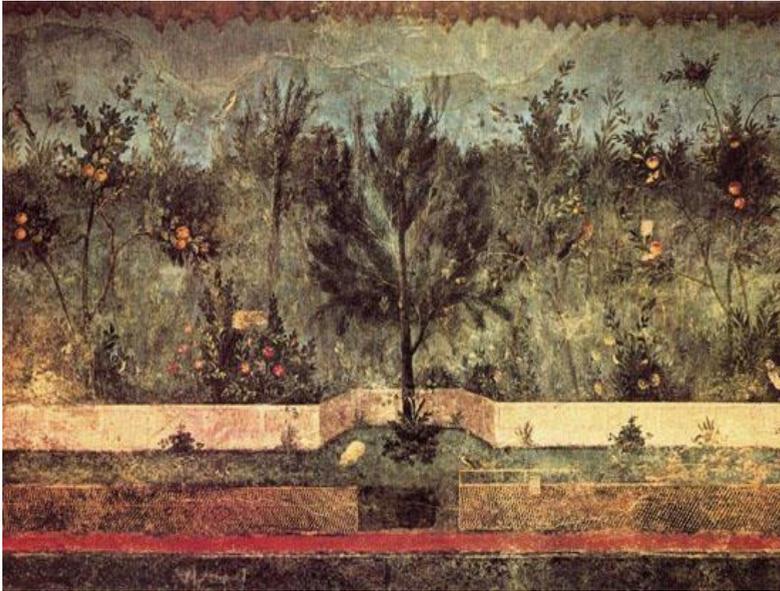


Imagen 20 - El Jardín. Casa de Livia. Siglo I a.C. Monte Palatino. Roma

La Imagen 20, un fresco sito en el Monte Palatino es una de las representaciones clásicas con más parecido a lo que hoy se puede entender como un Paisaje. En las obras de arte de la época romana aparece representada la naturaleza como un elemento meramente decorativo. Indudablemente está basado en un ejercicio de observación y representación, pero es insuficiente en cuanto a carecer de la motivación de representar un paisaje concreto.

Se observan elementos naturales dispuestos con un cierto orden, existe una representación del horizonte y se demuestra

el conocimiento de las dimensiones atrás/delante, a pesar de tener una función más simbólica que figurativa. Sin embargo, no existen pruebas visuales que justifiquen que esto sea un paisaje concreto, pues resulta como una suma de elementos naturales dispuestos en una superficie más que de la vista de un lugar concreto. A pesar de que esta idea de *collage* de elementos naturales sea la que fundamente la serie True Landscapes (cfr. 3.3), en este momento, no se puede considerar como un Paisaje.

Desde estas manifestaciones naturalistas decorativas, apenas se encuentran más representaciones de espacios y su perspectiva hasta la llegada del arte gótico (Imagen 22). En el arte bizantino se encuentran alusiones a edificios y escenarios de manera más bien simbólica, desarrollada bajo conocimientos desarrollados a partir de una intuitiva e incipiente perspectiva axonométrica que se ya habían demostrado en frescos en Pompeya en el siglo I d.C (Imagen 21).



Imagen 21 - Fresco de la Domus de Marco Lucrecio Frontón. 35-45 d.C.



Imagen 22 - Pintura Bizantina: La anunciación. Autor Desconocido. S. XI. Archicofradía de la purificación. Livorno

Aparentemente, la única evolución de los conocimientos y destrezas a la hora de representar la profundidad en el espacio parece¹¹ retroceder, pues adquiere un carácter más simbólico que naturalista. A pesar del desarrollo de la representación del espacio mediante la perspectiva axonométrica, el arte gótico se basa en una perspectiva

¹¹ Según el canon renacentista, pues la evolución del arte no es vectorial.

jerárquica, se representa el tamaño de los elementos en función de su importancia. Otros dos factores condicionantes, según Gombrich (2002), que ayudan a entender la evolución de las representaciones espaciales fueron, por un lado, la omnipresencia de la Iglesia, y, por otro lado, su capacidad alienadora del mecenazgo en el control de la producción artística.

En el sentido de las palabras de Gombrich, es innegable que el arte se ha producido y se produce gracias a un mecenazgo a expensas del poder fáctico. Por ello es por lo que, antes del Renacimiento, no se encuentran representaciones naturalistas y sí existen escenas con carácter religioso en las que el escenario nunca tiene un papel principal más allá de ser un fondo pictórico (Santiago, 2009).

La intención de citar este dato no responde a cuestiones anticlericales, sino que es relevante evidenciar la importancia de la dependencia del mecenazgo en la construcción de tendencias estéticas y pictóricas. En este sentido, según se tratará en el punto 2.2.2.1, una de las razones del nacimiento del Paisaje en nuestro marco geográfico depende de un cambio socioeconómico que provoca que una nueva burguesía se convierta en la principal fuente de mecenazgo y, por tanto, el tipo de pintura que se demanda sea lo que

condicione la producción artística del momento, de modo similar a lo que ocurre en Europa en el siglo XV (cfr. 2.1.2 y 2.1.3).

Javier Maderuelo (2007), en *Paisaje y arte*, manifiesta que las primeras representaciones del paisaje surgen “de la voluntad de poetas como Petrarca y sus amigos pintores como Giotto, al descubrir el mundo y sus maravillas tal y como los ven y los sienten” (págs. 7-8). Esta idea considera a Petrarca como el primer paisajista de la cultura occidental ya que, de un modo sensible y estético, procedió a describir al *Mont Ventoux* manteniendo una actitud contemplativa y experimental.

Y, ¿qué tenemos de novedoso, si como hemos visto antes, Longo ya había descrito un lugar con sensibilidad y gusto? La diferencia está en que la epístola de Petrarca versa únicamente sobre la montaña y de todas las sensaciones y reflexiones que le genera tanto la ascensión como lo que contemplaba allí:

Allí, volando con el pensamiento y saltando de lo corpóreo a lo incorpóreo, me reprendía a mí mismo con estas o similares palabras: «Lo que hoy te ha pasado tantas veces al subir este monte es lo mismo que te sucede a ti y a otros muchos cuando intentáis alcanzar la vida

bienaventurada; pero los hombres no lo perciben con tanta claridad porque, mientras los movimientos del cuerpo están a la vista, los del alma son invisibles y están ocultos. (Petrarca, 2019, pág. 65)

No es de extrañar que sea tenida en cuenta también la idea de que en ese momento se inventara también el alpinismo, tal y como afirma Eduardo Martínez de Pisón (2019) en el prólogo de esta edición de *La ascensión al Mount Ventoux*. En un sentido similar a esta actitud de Petrarca, en el apartado 2.2.5.1, se expone cómo Hamish Fulton afronta su experiencia artística.

En este texto, Martínez de Pisón (2019) reconoce que, posiblemente, la consideración de Petrarca como iniciador de la actitud moderna ante el paisaje puede proceder de Jacob Burckhardt (1860), quien en *La cultura del Renacimiento en Italia* afirma que los italianos son los primeros modernos que perciben el paisaje como objeto más o menos bello y que “han encontrado un goce en su contemplación” (pág. 14), donde lo relaciona con Humboldt. El hecho de que refuerce la conexión entre la condición geográfica de Humboldt y Petrarca, y que se relacione con un artista contemporáneo constata un cierto

anacronismo que nos sirve para certificar, de nuevo, la transversalidad del concepto (cfr. 1.1.4).



Imagen 23 - Anónimo. Laura et Petrarca. S XV. Biblioteca Marciana. Venecia. Italia. A modo ilustrativo, en esta imagen de un cancionero de Petrarca, aparece Petrarca con Laura, a quien dedicó el cancionero. Al fondo, observando la escena y un poco desapercibido, el icónico Mont Ventoux.

Sin embargo, hay detractores de que este hecho haya sido cierto. Hay varios estudios que dudan de la veracidad de que Petrarca ascendiera al *Mont Ventoux* y que defienden que se

tratase únicamente de una experiencia recogida de la imaginación que, por el gran esfuerzo en la narración, se consideró como cierta. El autor Francisco Rico (1964), filólogo experto en Petrarca, escribe en su artículo “El Secretum de Petrarca: Composición y cronología” los diferentes motivos por los que difiere de la imposición histórica de su ascenso:

Petrarca se hallaba empeñado en la creación de una biografía, en especial en el periodo de los 30 a los 40 años; y para redondear su retrato ante lo futuro, no le importaba trastocar fechas, inventar situaciones, acomodar la realidad a un dechado ideal. (pág. 129)

Otra de las referentes importantes en esta investigación, Paula Santiago (2009, pág. 79), escribe que el historiador del arte, A. Richard Turner también considera este hecho como una invención literaria.

Aun así, no es competencia de esta investigación puntualizar si ascendió al *Mont Ventoux* o no lo hizo, sino, más bien, resulta de interés conocer que fue una de las primeras evidencias modernas de una actitud estética respecto a un lugar natural, que describió de ese modo una experiencia sensible con el entorno y que, tal y como dice Martínez de Pisón (2019), “se ha acudido al resto de sus expresiones de afinidad con la

naturaleza como síntomas de un significativo y temprano cambio cultural en Europa sobre la percepción literaria del entorno, que enlazaría la Edad Media con el Renacimiento” (pág. 14), evidenciando su relevancia en la transición de la cultura occidental desde un paradigma a otro.

Cabe recordar que la perspectiva de esta investigación se sitúa en la cultura occidental, pues en la cultura oriental ya se había inventado el paisaje: existían representaciones pictóricas de Paisajes, ya existía un término que refería al paisaje, y ya existía un concepto ligado a las sensaciones producidas por la naturaleza.

Según Puig y Perucho (1948), importante orientalista, en los siglos anteriores a nuestra edad media, en China, ya se habían especializado sobre el paisaje, siendo este “una realidad pictórica del más subido interés” (pág. 16). Según sus investigaciones, los Paisajes que con más antigüedad se conservan de la cultura China datan del siglo VIII, pero dada su técnica impoluta y la madurez de las obras pueden provocar la deducción de que esa evolución de aprendizaje fuera desarrollada desde unos siglos atrás.

Desde el siglo VIII por lo menos, y cuando la pintura occidental era todavía una nebulosa, el Paisaje era en la China una realidad pictórica del más subido interés, bien que ni ese país, ni el Japón, ni Persia con sus bellas miniaturas, hayan influido en la pintura de Occidente antes del siglo XVIII y más señaladamente en el XIX. (Puig y Perucho, 1948, pág. 16)

La pintura oriental, por tanto, empezó a influir en Europa en los siglos XVIII y XIX. Si se analiza la temática de la Imagen 24, en la que resultan representadas ciertas condiciones ambientales y naturales que recuerdan a las categorías estéticas de *lo pintoresco* o *lo sublime*, resulta muy complicado rehuir de la idea de que los artistas del romanticismo no conocieran a estos autores orientales (ver Imagen 25)



Imagen 24 - Guo Xi. Primavera reciente. 1072. Tinta sobre seda. 158,3 x 108,1 cm., Museo Nacional del Palacio. Taipéi



Imagen 25 - John Constable. Estudio de marina con nube de lluvia. 1827. Óleo. 22,2 x 31,1 cm. Royal Academy of Arts, Londres

En este sentido, más investigadores han evidenciado que la invención del paisaje fue mucho antes en la cultura oriental que en la europea. Pero ¿a qué es debido? Ya hemos citado con anterioridad a Agustín Berque. El geógrafo, además de filósofo, es experto en la estética del mundo oriental. Según su artículo “El origen del paisaje” (1997), existían civilizaciones interesadas en el paisaje, como la civilización china, que poseía una tradición pictórica paisajista desde principios de nuestra era, y civilizaciones no interesadas en el paisaje, como la europea, que hasta el renacimiento tuvo un freno que le impedía avanzar hacia intereses tan individuales y humanos como la exploración de su entorno:

Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo. (...) fue la causa de que el mundo occidental, a pesar de las primicias romanas, no descubriese el paisaje hasta antes del renacimiento. (1997, pág. 15)

Difícil de rebatir es esta conclusión que invita a reflexionar sobre la capacidad condicionante de los poderes fácticos sobre la evolución del desarrollo cultural, social y humano ya que, si se tiene en cuenta el nivel representativo de los frescos

romanos (Imagen 20), podría caber la presunción de que siguiendo una evolución lógica habría llevado a una invención previa del Paisaje en Europa.

En el mismo sentido apunta el historiador Francisco Calvo Serraller (1990):

Para que fuera posible una visión de la naturaleza como paisaje era preciso que ésta se destacase previamente como objeto fundamental de la atención humana, tal y como ocurrió durante el Renacimiento. La concepción teocéntrica de la Edad Media se basaba en una estructuración jerárquica de esencias que sólo alcanzaba su plenitud ontológica en Dios. (pág. 17)

2.1.1 La independencia del paisaje y su porqué. De escena bíblica a ventana.

Maderuelo (2005), en *El paisaje: génesis de un concepto*, afirma que la invención previa del paisaje fue imposible debido a que las corrientes de pensamiento occidental no lo permitieron. En civilizaciones orientales no ocurrió así, por lo que se ve una pronta evolución del género, contrapuesta con

la divergencia occidental. El investigador, en *El espectáculo del mundo* (2020), realiza la siguiente afirmación:

Cuando me pregunto sobre las maneras como el hombre occidental ha ido accediendo al paisaje y creando una cultura a través de él, siempre aparecen las creencias, la religión y sus dogmas como un freno. Puedo empezar por enunciar una tesis: el paisaje es una de las consecuencias de la laicización de la cultura, según el hombre occidental se ha ido alejando de las servidumbres religiosas ha ido anidando en él la idea de paisaje. (pág. 34)

Por su parte, Santiago (2009), relaciona la dependencia de la mirada con la subordinación moral de la iglesia, y considera en su investigación que “incluso al propio Petrarca le resulta extraño plantearse la existencia de imágenes desprovistas de un sentido religioso” (pág. 78).

La aparición del concepto paisaje en la cultura occidental surge en el momento en el que se pudo disgregar el sentido únicamente instrumental y económico del campo y empezar así a contemplar la naturaleza como un objeto estético. Resulta relevante para la presente investigación apuntar hacia este hito, pues, a pesar de que la aparición del paisaje haya

vido consecuencia de una evolución paulatina, los motivos que provocaron su génesis en la sociedad europea son importantes para estudiar las causas que produjeron este hecho en el marco geográfico de nuestra investigación (cfr. 2.2.2).

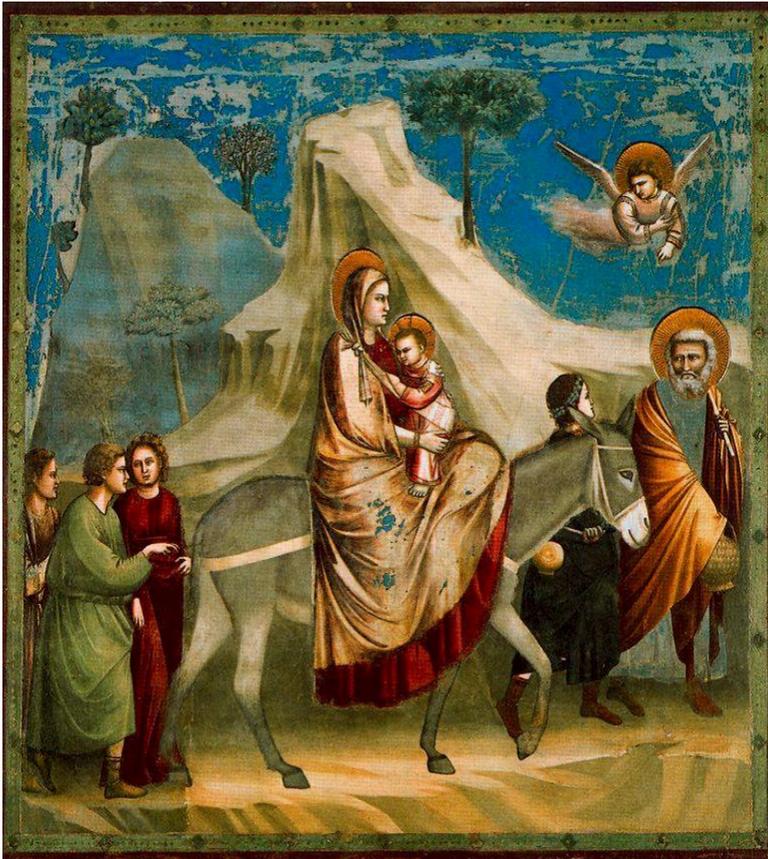


Imagen 26 - Giotto, (1302-1305), La Huida a Egipto, 200 x 185 cm. Fresco. Capilla de los Scrovegni. Padua



Imagen 27 - Duccio, 1308-1311, La Maestà - El entierro de la Virgen, 40,8 x 54 cm., temple sobre tabla, Museo de la ópera del Duomo. Siena

Coetáneamente a Petrarca, en los inicios del siglo XIII, se abandonó el fondo dorado heredado de las pinturas bizantinas -que simbolizaba la omnipresencia divina-, se empezaron a introducir elementos naturales como fondos contextuales de las composiciones. En este momento, tanto Giotto (Imagen 26) como Duccio (Imagen 27) retoman las representaciones tridimensionales de los escenarios donde transcurren las escenas bíblicas protagonistas de sus obras en las que incorporan ya elementos naturales. En sus cuadros, la representación del espacio no supone una evolución en la

perspectiva con respecto a los frescos de Pompeya (ver Imagen 21). Por otro lado, la evolución de la representación del árbol como elemento natural es nula, por lo que se puede deducir que tiene un carácter únicamente simbólico.

En este sentido, es destacable la presencia, aun simbólica, de los mismos elementos en sendos autores: las montañas y los árboles. Esta característica de la presencia del árbol como elemento que evidencia un entorno natural se relaciona directamente con la importancia que le atribuyen Haes y Riancho a los árboles (cfr. 2.1.3.4.1 y 2.2.3.2) y, en el capítulo tres, dedicado a la práctica de la investigación, con la serie *Paisaje con Árbol* (3.2.1). Por otro lado, el apartado 2.1.3.2 se dedica a la representación de las montañas en el género del Paisaje, en el que se expone qué supuso su *descubrimiento*, pues hasta el momento, no eran más que parte de un fondo sugerente y simbólico.

Una de las referencias en las que se apoya Santiago (2009) en su investigación es el historiador ucraniano Moshe Barasch, a quien cita para introducir las ideas de Alberti, a quien Barasch considera el primer teórico del arte. En el libro *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann* (1991), además de las citas aportadas por Santiago, que no se repiten aquí, Barash defiende que uno de los aspectos más importantes del

Renacimiento es el surgimiento del concepto de la imitación de la naturaleza. En este sentido, y en palabras de Barasch:

No existe ni un solo tratado renacentista que no subraye que la imitación de la naturaleza es el auténtico objetivo de la pintura y la escultura y que, cuanto más se aproxime una obra de arte a este fin, mayor será su calidad. (1991, pág. 100)

En este sentido, conviene citar unas palabras de Gombrich (1975), quien expone que, en esos momentos, “el público que contemplaba las obras de los artistas empezó a juzgarlas por la habilidad con que era reproducida en ellos la naturaleza” (pág. 179).

Alain Roger (2007) defiende también que es necesaria la salida de la imposición eclesiástica para que la sociedad pudiera empezar a reconocer los elementos naturales como entes posibles y representables, más allá del carácter simbólico con el que eran tratados antes de la desacralización, donde toda concepción de existencia posible era supeditada a Dios y a sus poderes fácticos sobre la tierra y no se concebía la posibilidad de una entidad propia de los elementos naturales que conforman las partes de un Paisaje, aquellas que debieran unirse dentro de un mismo conjunto independiente para poder considerarlo un paisaje autónomo.

Con la distancia, podemos decir que la invención de paisaje occidental suponía la conjunción de dos condiciones. En primer lugar, la laicización de los elementos naturales: árboles, rocas, ríos, etc. Mientras estaban sometidos a la escena religiosa, no eran más que signos distribuidos, ordenados, en un espacio sagrado que, sólo él, les confería cierta unidad. Por eso, en la Edad Media, la representación naturalista no ofrece ningún interés; podría perjudicar a la función edificante de la obra. Por tanto, es necesario que estos signos se desprendan de la escena, tomen distancia, se alejen; y éste será, precisamente, el papel de la perspectiva. Ésta, al establecer una verdadera profundidad, deja en la distancia estos elementos del futuro paisaje y, al mismo tiempo, los laiciza. Ya no son satélites fijos, dispuestos alrededor de los iconos centrales, sino que conforman el segundo plano de la escena (en lugar del fondo dorado del arte bizantino), y esto es algo completamente diferente, pues allí se encuentran al margen y al abrigo de lo sagrado, pero condenados a forjarse su unidad. Esta es la segunda condición: ahora es necesario que los elementos naturales se organicen entre sí en un grupo autónomo. (Roger, Breve tratado del paisaje, 2007, pág. 77)

A medida que la sociedad evoluciona, se empiezan a introducir elementos naturales en los cuadros basados más en la observación y en la relación con el entorno de los pintores que en la narración bíblica. Conviene recordar que, hasta el momento, todos los elementos incluidos en los cuadros eran

símbolos que habían servido para la transmisión del conocimiento bíblico y que tenían independencia dentro de las representaciones (Clark, 1971). En este sentido, la influencia de la religión no puede ser considerada como algo negativo.

Otros autores sostienen que el hecho de que se hayan utilizado símbolos basados en elementos naturales para fabular con su significado hizo que se generase un interés en la observación de estos elementos una vez exentos de cualquier reverencia. Y, bien por la necesidad evolutiva marcada por el ferviente humanismo, o bien por iniciativa rupturista y revolucionaria, comienza en ese momento a intuirse una nueva parcela dentro del arte y es la de considerar los elementos naturales como *conjunto vasto y pintoresco* (Puig y Perucho, 1948, pág. 14). En este sentido, el historiador británico Kenneth Clark (1971), en *El arte del paisaje*, mantiene que la primera intención fue la de percibir los elementos de manera individual, aun siendo únicamente “símbolos de cualidades divinas”, y después, la evolución lógica de los pintores fue la encargada de coordinar estos elementos en un conjunto con entidad propia:

Primero se percibieron los objetos naturales individualmente, como agradables en sí mismos

y símbolos de cualidades divinas. El paso siguiente hacia la pintura de paisaje fue considerar que formaban un todo que la imaginación podía abarcar y que era símbolo en sí de perfección. (pág. 17)

El artículo de la investigadora María Teresa Rodríguez Bote “La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media” (2014), analiza los paisajes de la época que el título define y los organiza en diferentes bloques según su función y enfoque, añadiendo más categorías a las dos propuestas por Kenneth Clark (1971): simbólico y empírico. Este artículo concluye, entre otras cosas, en que la idea de paraíso de las tres religiones monoteístas que parten del *Génesis* provoca un desarrollo perceptivo hacia la esteticidad de un paraje y que, gracias a esta inspiración *divina*, surgen el concepto de jardín *loci amoenus*, o la representación terrenal del paraíso, fundamentales en el desarrollo del paisaje y de conceptos estéticos.

En el siglo XIV se representan elementos naturales, pero no se puede considerar aún que sean Paisajes pues no tienen la intención de representar un lugar concreto como protagonista del cuadro. Son simplemente representaciones que cada vez

se van acercando más al concepto de vista (cfr. 1.1.1 y 1.1.2), pero no lo son aún.

A lo largo del siglo XIV se van mostrando avances en lo que a la representación espacial se refiere. Investigadores que han aparecido citados, como Santiago (2009), Maderuelo (1996, 2006, 2009, 2020) , Roger (2007) o Moshe (1991) , y otros autores que aún están por citar, como Rafael Argullol (2006), Erwin Panofsky (1991), Francisco Pacheco (1990 (1649)), o incluso Cennino Cennini¹² (1988), consideran como unos hitos importantes en la evolución del nacimiento del Paisaje los ejemplos visuales que se muestran en las siguientes imágenes (Imagen 26, Imagen 27, Imagen 28, Imagen 29, Imagen 30,

12 Se sabe poco acerca de su vida, pero dejó escrito un tratado que se considera el primer tratado técnico moderno, un libro muy diminuto, consultado para este trabajo, “El libro del Arte” (Cennini, 1988). En su prólogo, Franco Brunello escribe que este manual sirvió como referente a los maestros de taller de diferentes gremios, entre los que se encontraba algún artista medieval. En este libro se pone en evidencia un concepto que tratamos en el capítulo 3 de esta investigación, la relación de las escalas en la naturaleza, pues recomienda observar una piedra para representar una montaña (págs. 132-133), o una rama para representar un árbol.

Imagen 31, Imagen 32, Imagen 33, Imagen 34, Imagen 35, Imagen 36, Imagen 37, Imagen 38).

La galería de imágenes que acompaña a continuación al texto evidencia un paralelismo entre la evolución técnica y la evolución conceptual de la representación del paisaje, y ayuda a demostrar un aspecto necesario en la presente investigación: que el Paisaje no surge de repente y que es fruto de un desarrollo cultural que imbrica necesariamente el progreso técnico en la capacidad representativa de la pintura y el desarrollo conceptual de la idea de paisaje como vista autónoma.



Imagen 28 - Ambrogio Lorenzetti, 1332. Sin título, 30 x 21 cm. Museo del Louvre. Paris

En el caso de Lorenzetti, trata un interior de una habitación visto desde fuera. Los colores se siguen empleando con la saturación máxima sin distinción entre la saturación entre el primer plano y el más alejado, algo que evidencia la ausencia del conocimiento de la perspectiva aérea. Los pintores del inicio del siglo XIV, Giotto, Duccio y Lorenzetti entre otros, plasman escenas que transcurren en una especie de maquetas con un contenido figurativo y natural que rompe con los fondos dorados realizados hasta la época y que dotan de un mínimo de contexto geográfico al cuadro, a pesar de que para Panofsky (1991) sean escenarios imaginados, eso sí, basados en la observación y conocimiento del entorno.

Estos escenarios rígidos son el preámbulo de la representación de las escenas naturales y la base sobre la que el estudio de la perspectiva se desarrolla (Panofsky, 1991). En el renacimiento, el dibujo fue evolucionando hacia obtener progresivamente una capacidad más naturalista en todos los aspectos, no sólo la vinculada al carácter humanista característico. El filósofo y ensayista Rafael Argullol (2006), en su libro *La atracción del abismo*, dice que el desarrollo del paisaje es paralelo al desarrollo del tratamiento de otras representaciones como la del propio ser humano (págs. 15-16).



Imagen 29 - Hermanos Limbourg. Très riches heures de Duc de Berry, 1405-1407.

Una de las obras destacadas por Santiago (2009, pág. 88) como una muestra de la evolución de la representación del espacio son estas miniaturas de los Hermanos Limbourg (Imagen 29). Destaca cómo en el transcurso de menos de un siglo, la concepción ilustrativa del entorno ha variado, progresando en el tratamiento del color, de la narratividad, del encuadre y de la perspectiva. Es evidente una evolución con respecto a las anteriores representaciones de Giotto, Duccio y Lorenzetti. El progreso en las posibilidades plásticas y compositivas se manifiesta en la diferencia entre la montaña y los árboles de los pintores anteriores y ésta: ya no aparecen de forma aislada, sino que aparecen como un conjunto tridimensional en el que se manifiesta una relación de orden

espacial. Se escenifica también una acción humana entre los árboles, dado que una de las funciones de las representaciones de la naturaleza en el siglo XIV es la de servir de soporte para enaltecer al ser humano (Argullol, 2006, pág. 15).

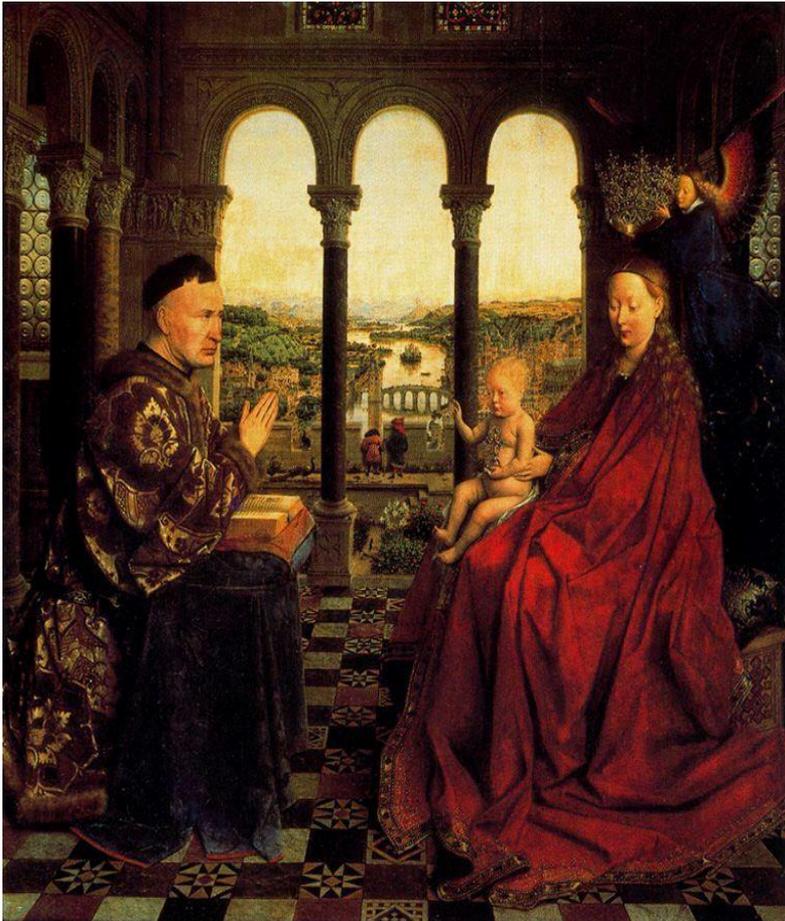


Imagen 30 - Jan Van Eyck, 1434-35, La virgen del Canciller Rolin. 66 x 62 cm., oleo sobre tabla. Museo del Louvre. París

Tras las miniaturas de los Hermanos Limbourg, se constata que la evolución hasta el inicio del siglo XV es evidente. En este sentido, 30 años más tarde, pintores como los hermanos Van Eyck dejaron constancia de que la perspectiva era ya un horizonte conquistado. El salto desde, por un lado, el cuadro elegido de Lorenzetti (Imagen 28) y la obra de Jan Van Eyck (Imagen 30) es evidente. La representación del espacio interior es mucho más veraz y evolucionada.

No se pretende analizar en qué evolucionó la perspectiva, pues eso conllevaría un estudio centrado únicamente en ese aspecto y, además, ya se ha realizado por otros autores. Un ejemplo es el del pintor David Hockney (2001), quien realiza en *El conocimiento Secreto* una investigación acerca del uso de herramientas para dibujar como lentes, espejos y cámaras oscuras, en la que analiza la evolución de la perspectiva para descifrar los trucos que manejaban los artistas de otra época para representar escenarios. Lo que resulta interesante de esta referencia es relacionar este estudio con las primeras veces que se aisló una vista de un lugar concreto (Hockney, 2001), pues es muy posible que la concepción de paisaje como ente autónomo naciese ahí, muy relacionado con la comparación que hace Alain Roger entre el nacimiento del

Paisaje y la invención de la ventana (Roger, Breve tratado del paisaje, 2007).

El siglo XV supuso un cambio profundo en la evolución de la sociedad occidental provocado por el inicio de las corrientes humanistas, motivadoras de, entre otras cosas, el desarrollo de la observación y medición del entorno, lo que propició la generación de un conocimiento imprescindible para toda la humanidad posterior: el desarrollo de las matemáticas y la geometría, etc. También, el siglo XV es un siglo cargado de acontecimientos que cambiaron el rumbo de la historia y que fueron necesarios para que conociéramos el mundo tal y como lo conocemos hoy: la caída de Constantinopla (1452), el fin de la guerra de los cien años (1453), la reconquista de España (1492), las exploraciones realizadas por los portugueses y españoles a final de siglo, en las que se avista América (1492), etc. Estos hitos históricos acompañan al desarrollo del Renacimiento, una etapa en la Historia en la que se rompe con la Baja Edad Media y se rehúye de todo lo anterior.

Además de ser un siglo en el que las comunicaciones se expanden hasta territorios nunca vistos, conviene destacar un hito fundamental en el nacimiento y desarrollo del Paisaje: el surgimiento y proliferación del mecenazgo privado. Para ello, es momento de aludir a una cita anterior en las que se decía

que “el público que contemplaba las obras de los artistas empezó a juzgarlas por la habilidad con que era reproducida en ellos la naturaleza” (Gombrich E. H., 1975, pág. 179). Aparece, por tanto, un nuevo agente en la concepción de una obra de arte: un público que contempla y juzga.

Gombrich (1975), en su *Historia del Arte*, establece como el punto de inflexión entre la edad media y el renacimiento la aparición de cortesanos y burgueses, agentes que cambiaron la función del artista:

Primeramente bastó con aprender la fórmula antigua de representar las figuras más importantes del tema religioso. Y con aplicar este concomitamiento a combinaciones siempre nuevas. Ahora la tarea del artista incluía una habilidad diferente. Tenía que ser capaz de realizar estudios del natural y de trasladarlos a sus pinturas. (...) Los artistas deseaban avanzar más. Ya no se contentaban con la maestría recientemente adquirida de pintar del natural detalles como flores y animales; querían explorar las leyes de la visión. (...) Al llegar el turno a este interés, el arte medieval tocó realmente a su fin, empezando el periodo conocido generalmente con el nombre del Renacimiento. (págs. 178-179)

Es, pues, en el siglo XV, cuando los pintores se empiezan a dar cuenta del potencial del Paisaje en la pintura y cada vez le dan

más protagonismo. En sus obras sigue siendo el fondo del cuadro, a pesar de que, con mayor o menor medida, surgen maestros que desarrollan técnicamente su resolución hasta descubrir que la independencia de las vistas posee un potencial plástico no encontrado hasta el momento.

En este sentido, a modo de desglose evolutivo y confiando en la rotundez de las imágenes, se dispone una serie de cuadros que, en su conjunto, refleja la evolución de los fondos paisajísticos en los cuadros del siglo XV. En ellos se puede observar cómo la morfología de los elementos naturales va adquiriendo un mayor naturalismo. Los árboles dejan de ser unos bloques entre los que no existe diferencia alguna (Imagen 31) para convertirse en objeto de observación y de estudio. En la obra de Peruggino (Imagen 36), se puede observar la distinción provocada entre los diferentes árboles dispuestos en el fondo de la imagen, en los que se puede distinguir la diferencia de especies dispuesta por el artista, cada una de ellas tratada con una sensibilidad, un color y una pincelada diferente.



Imagen 31 - Paolo Uccello. 1424. Frescos de El diluvio, La creación de Eva y El pecado original en Santa María Novella (Florencia).



Imagen 32 - Masaccio. El pago del tributo. 1424-1427. Fresco. 255 x 598 cm. Santa María del Carmine. Florencia



Imagen 33 – Giovanni Bellini. Cristo en el Huerto de los Olivos, 1459. 81 x 127 cm. National Gallery, Londres



Imagen 34 - Andrea Mantegna. Cristo en el Monte de los Olivos. 1460. 63 x 80 cm. National Gallery Londres.



Imagen 35 - Piero della Francesca. Doble retrato de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza, h. 1465-1472. 47 x 33 cm. Galería Uffizi, Florencia, Italia.



Imagen 36 – Pietro Perugino. Entrega de las llaves a San Pedro, h. 1482, fresco, 335 x 550 cm, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.



Imagen 37 – Pietro Perugino. La visión de San Bernardo, h. 1489-1494, temple sobre madera, 173 x 170 cm, Alte Pinakothek, Múnich.

Tras ir adquiriendo protagonismo con las aportaciones de estos y otros pintores coetáneos, quienes aumentaban la visibilidad de lo representado como fondo, cada vez con mayor importancia, el Paisaje empieza a destacar sobre los otros elementos del cuadro. En este sentido, Gombrich (2002), haciendo referencia al cuadro *La pesca milagrosa* (Imagen 38), la obra más conocida del pintor Konrad Witz, dictamina que el

paisaje en ese cuadro ya tiene la importancia y la calidad suficiente como para considerarse un paisaje y no un fondo cualquiera (2002, pág. 244) .



*Imagen 38 - La pesca milagrosa. Konrad Witz. 1444. Temple sobre tabla.
132 x 154 cm.*

Konrad Witz representa en esta obra una escena religiosa sobre un paraje reconocible, un lago existente en Ginebra. Al mismo cuadro, Kenneth Clark (1971) lo considera como “una pieza indiscutible de topografía” (pág. 37). Gombrich (1975) considera que es algo más:

Si le hubieran pedido a un pintor medieval que ilustrara este suceso milagroso, seguramente se habría contentado con una hilera convencional de líneas onduladas para dar a entender el lago Tiberíades. Pero Witz quiso convertir en familiar para los burgueses de Ginebra la escena del Cristo de pie en la orilla, y para ello no pintó un lago, sino el lago que ellos conocían, el de Ginebra, con el gran monte Salève irguiéndose al fondo. Se trata de un paisaje real que cualquiera puede contemplar, que todavía existe, y que aún se parece mucho al del cuadro. Es ésta quizá la primera representación exacta, el primer «retrato» de un paisaje auténtico que jamás se haya intentado. (Gombrich E. H., 1975, págs. 244-245)

Se pueden extraer dos ideas de esta cita. En primer lugar, un señalamiento directo de Gombrich a este cuadro como el primer retrato de un paisaje real, aspecto que refleja perfectamente la desvinculación del terreno con el imaginario sagrado y simbólico y que se relaciona de manera directa con el concepto de artealización que se desarrollaba en el

apartado 1.1. También se relaciona con la concepción del paisaje como una mirada hacia un territorio que es seleccionada y reproducida bajo un procesamiento cultural del individuo que la hace única (cfr. 1.1.2 y 1.1.5.1). El hecho de que Witz elija una vista concreta, posicionando una escena bíblica en un paisaje conocido, establece uno de los primeros actos de artealización *in visu*.

Además, en este fragmento se plantea otra novedad que se puede leer bajo la perspectiva analítica de quien está investigando un porqué. Y es que Gombrich vuelve a dar con una clave fundamental para esta investigación: la atribución de un vínculo emocional entre un colectivo y un lugar. “*Witz quiso convertir en familiar para los burgueses de Ginebra la escena...*”. De este modo, se pone de manifiesto, en primer lugar, la existencia de un cliente concreto y, en segundo lugar, los vínculos emocionales atribuidos a un paisaje tratados en los apartados 1.1.5.1 y 1.2.

Carl. O Sauer acuñó el término de Paisaje Cultural para referirse a la globalidad de las connotaciones de un Paisaje, experiencia personal y cultura colectiva, que superponen a la vista física del territorio (cfr. 1.1.5.1), y en este caso, la intención de hacer familiar un Paisaje, lo convierte en algo más que una vista.

Es conveniente recordar ahora que, según Nicolás Ortega Cantero (2002), el nexo entre la naturaleza y lo humano no concierne solamente al individuo, sino a toda la sociedad. Por lo tanto, es imposible desvincular sociedad, identidad y paisaje, pues son una simbiosis inseparable. También Joan Nogué (2010) considera imprescindible esta concepción del Paisaje, pues todos los autores que él considera pilares fundamentales, como Yi-Fu Tuan o John Brinckerhoff, “sin excepción, vincularon paisaje y sentido de lugar” (pág. 130). Este vínculo entre paisaje e individuo se trata como elemento sin disociación posible en toda la investigación. Aspecto que se confirma cuando en el apartado 2.2.3 se contemplan los artistas estudiados, entre los que su sentido de arraigo queda evidenciado. Un ejemplo es una cita de una entrevista a Juan Uslé en la que compara los ciclos vitales del sujeto y del paisaje, que considera inseparables. (Yau, 2021).

Por tanto, dado el Paisaje por inventado, se puede ir concluyendo con varias ideas. La primera es que la religión condicionó el desarrollo del género: la omnipresencia divina era representada con fondos dorados, aspecto que impidió que surgiesen con anterioridad las representaciones naturales del entorno. Sin embargo, contribuyó a su desarrollo como

concepto, pues dado que las tres religiones monoteístas del momento avocaran a un paraíso, se incurrió en la idea de un planteamiento terrenal de esa imagen paradisiaca que, entendido como un *lejos*, se empezaron a incorporar elementos naturales que simbólicamente acompañaban a la escena principal del cuadro.

La segunda idea que podemos extraer es la importancia que el poder fáctico ejerce sobre la elección de los motivos representados por los artistas. El mecenazgo único de la iglesia provocó que el arte no se independizara de las ideas religiosas hasta que nació una nueva actitud epistemológica, el humanismo, y gracias también, al nacimiento de la burguesía, que empezó a demandar ciertos cambios en las obras de arte, como que las escenas bíblicas se situasen en sus propiedades o, también, ellos mismos.

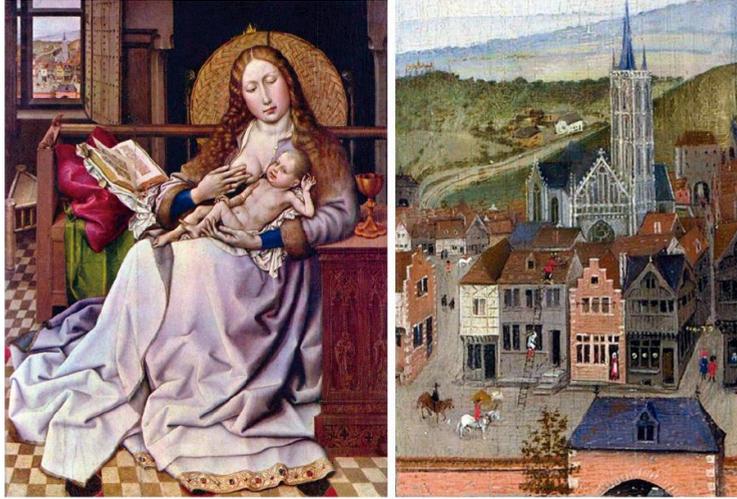


Imagen 39 - Robert Campin, Madonna con la pantalla de mimbre. (ca.1430); óleo al temple sobre tabla (63,4 x 48,5 cm); National Gallery. Derecha: detalle de la ventana.

Los elementos naturales adquirieron un mayor protagonismo y, gracias al desarrollo de la perspectiva, apareció el concepto ventana, fundamental en la idea de “recorte selectivo de una vista” (cfr. 1.1.2). Para Alain Roger (2007), esta idea de enmarcar una vista de un lugar dentro de una ventana es la que hace que, finalmente, el paisaje adquiera la independencia necesaria para su invención.

Porque el suceso decisivo, que creo que los historiadores no han destacado lo suficiente, es la aparición de la ventana, esta “veduta” interior del cuadro, pero que lo abre al exterior. Este

hallazgo es, sencillamente, la invención del paisaje occidental. La ventana es, efectivamente, ese marco que, aislándolo, encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje. Una sustracción de este tipo-extraer el mundo profano de la escena sagrada-es, en realidad, una adición: el aje que se añade al país. (págs. 80-81)

Además de desarrollar este concepto de manera plástica en el capítulo 3 (cfr. 3.5), se destina el siguiente apartado a ilustrar de manera visual los primeros paisajes autónomos, surgidos, según Alain Roger, de la abstracción simbólica surgida del concepto de ventana.

2.1.2 *Pintar Países*. Los primeros paisajes

Una de las confrontaciones teóricas que la presente investigación ha experimentado es la pluralidad en el posicionamiento sobre del inicio del Paisaje como género pictórico. Es decir, no hay una opinión extendida y cerrada acerca de quién fue el primer pintor paisajista.

En el apartado anterior, Gombrich le atribuye la concepción del primer *retrato* de paisaje real a Konrad Witz, por *La pesca milagrosa* (Imagen 38). Por otro lado, las palabras de Alain Roger desprenden que los primeros paisajes autónomos fueron los lugares pintados a través de las ventanas de los cuadros. Pero ¿son estos pintores los primeros paisajistas?



Imagen 40 - Joachim Patinir. Paisaje con San Jerónimo. 1516/17. Óleo sobre tabla. 74 x 91 cm. Museo del Prado. Madrid

Roger (2007) hace constar que se tiene una idea errónea y generalizada de que Patinir (Imagen 40) fue el creador del género del Paisaje, algo que para él conlleva una “doble usurpación”:

Primero, porque siempre hay una escena, aunque sea pequeña, en los cuadros de Patinir [...] Además, porque el primero en realizar paisajes sin personajes no es Patinir, sino, según mis conocimientos, Durero, en sus acuarelas y guaches de juventud (en los años 1490). (págs. 83-84)

Roger considera errónea la atribución porque defiende que fue Durero quien, de manera previa, realizó obras en las que el paisaje es el único protagonista. En este sentido, durante la realización de esta investigación y para apreciar los detalles en vivo, algo necesario para relacionar aspectos hápticos de la obra con los artistas de nuestro estudio y dado el pequeño tamaño de estas obras y la ausencia de reproducciones de calidad, se ha realizado un viaje al Museo Belvedere, en Viena, donde en la exposición temporal “The Ado of Dürer” se exponían dos de estas -maravillosas- obras pertenecientes a la serie de acuarelas y gouaches a las que Roger se refiere (Imagen 41 e Imagen 42).



Imagen 41 - Albrecht Dürer. Insbruck von Norden. 1495. Albertina Museum (Wien).

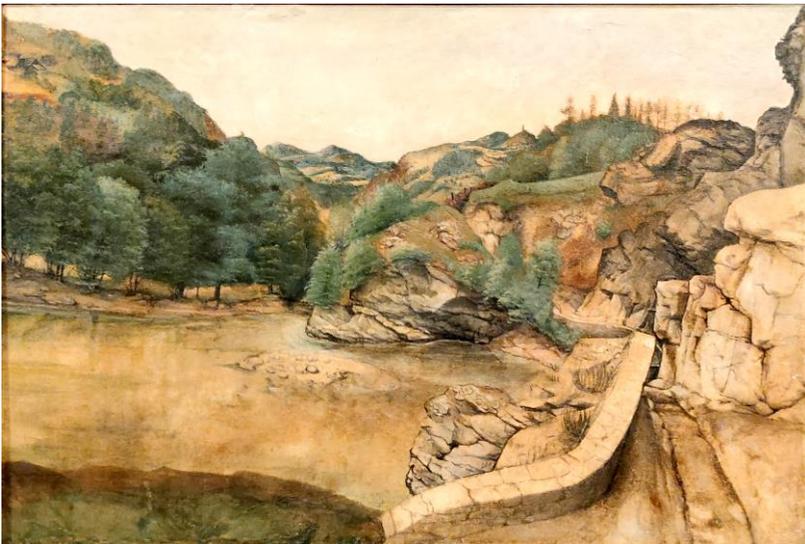


Imagen 42 - Albrecht Dürer. Die Brennerstrasse im Eisacktal. 1495. Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial

Por tanto, según Roger, se pueden considerar estas obras de Durero como los primeros paisajes autónomos de la historia del arte. Pero ¿por qué se considera a Patinir el primer paisajista? Según Paula Santiago (2009), por ser el primero en especializarse en el género:

Sea como fuere, el interés suscitado por Patinir viene determinado por la especialización desarrollada en el uso de paisajes dentro de nuestra cultura. (...) Si los artistas precedentes enmarcaban a sus personajes en un fondo y esos fondos se miniaturizaban, en el caso de Patinir nos encontramos con que la maximización del fondo —la dimensionalización del paisaje— hace que los personajes se empequeñezcan: el motivo religioso queda, por ello, supeditado a otro tipo de discurso en el que la apropiación del entorno a través de los paisajes planetarios cobra un valor desconocido hasta el momento. Mediante el uso de estas panorámicas introducidas por Patinir se constata la evidencia de un cambio en la visión del paisaje. (pág. 102)

De una forma u otra, no interesa un posicionamiento acerca de quién pintó antes un Paisaje. Sí se puede -como deber científico- manifestar una actitud de duda constante pues, a pesar de que, hasta el momento, y según historiadores del arte¹³, el cuadro fechado con más antigüedad que represente

13 En las próximas páginas se cuestiona esta categorización

un Paisaje autónomo sea la acuarela de Durero, datada en la última década del siglo XV, es una postura inteligente y sensata huir de estas categorizaciones de la historiografía del arte. Además de no ser el objetivo de este trabajo, es más que probable que mucha información se haya perdido, incluidos dibujos y apuntes que, con anterioridad, ilustraron viajes y mapas, e incluso pudieron inspirar a la joven y aprendiz mano de Durero.

Resulta interesante recoger las palabras de Santiago (2009), en las que considera que, a pesar de que Patinir no pintase cuadros en los que apareciese únicamente un Paisaje, la dimensión de los fondos con respecto a las escenas es tan grande que se pueden considerar como cuadros de Paisajes. En este sentido, no podemos dejar de relacionar estas palabras con los primeros cuadros costumbristas de Agustín Riancho (cfr. 2.2.3.2), en los que la escena humana representada se reduce al máximo si lo comparamos con el protagonismo que le da Riancho al entorno natural (ver Imagen 43).



*Imagen 43 - Agustín Riancho. Bañándose en el río. 1866. 85 x 132,5 cm.
Óleo sobre Lienzo.*

Resulta interesante e intrigante encontrar otra relación de paralelismo entre el surgimiento del Paisaje en la cultura occidental de inicios del siglo XV, y el germen del Paisaje en el siglo XIX en el lugar que se acota este estudio, pues no hay mucha diferencia conceptual entre los cuadros de Patinir (ver Imagen 40), en los que relacionaba un lugar a una escena de la costumbre cultural de la tradición cristiana y los primeros cuadros de Riancho en los que se muestra, del mismo modo, un lugar y una escena costumbrista, asociada, por qué no, a una tradición cultural que, de algún modo, conmovía a

Riancho hasta el punto de querer representarlo (ver Imagen 43). Quién sabe si no son su Adán y Eva.

Patinir no fue el único paisajista de la época. Heinrich Wölfflin (1979), uno de los más importantes teóricos, críticos e historiadores del arte de Europa defiende que Tiziano fue el primer paisajista de los renacentistas italianos:

(...) la forma espacial presentada por Patinir es idéntica a la que ofrece Durero, por ejemplo, en el Paisaje del Gran Cañón, y que el más grande de los paisajistas italianos del renacimiento, Tiziano, se corresponde exactamente igual que Patinir en el esquema por zonas. (pág. 179)

De este modo, podemos comprobar que, según los estudios de Wölfflin, la conexión entre los artistas del siglo XV es demostrable. Es decir, gracias al desarrollo de las comunicaciones surgido en este siglo, la pintura de Paisaje adquiere más calidad, más protagonismo y se extiende por toda Europa, debido al interés que los artistas mostraron en perfeccionar el género, a su vez debido, también, al interés del mecenazgo de una burguesía que demandó cuadros de sus *países* pintados, y de la mejora en la portabilidad de la pintura al óleo frente al fresco.



*Imagen 44 - Tiziano. Virgen con el Niño y Santa Catalina. 1530. 71 x 85.
Museo del Louvre. París*

Los tres artistas, por tanto, son causantes de la germinación y desarrollo del paisaje como género.

En relación con lo expuesto en apartados anteriores (cfr. 1.1.3 y 1.1.4), el paisaje es un concepto transversal que atraviesa diferentes áreas de conocimiento. El historiador Francisco Calvo Serraller (2005) describe en *Los géneros de la Pintura* cuál era el término empleado por los pintores y tratadistas de aquel momento para referirse al género del paisaje: “pinturas

de países”. La palabra *país* no se refiere a una nación o a un estado, si no al territorio contemplado, eso sí, desde un punto de vista geográfico y descriptivo.

Aludiendo al carácter geográfico y descriptivo, conviene recordar que una de las referencias de esta investigación, el geógrafo Franco Farinelli, entiende la cartografía como la forma más fiel de representar el entorno, de describir *países* (2010). Y es en su manera de relacionar la cartografía con todas las disciplinas donde surge un paralelismo similar al que ocurre con el paisaje -al fin y al cabo, la cartografía es una manera de representar un territorio, una forma de traducir lo medible en vista-.

De este modo, manteniendo una coherencia con el marco teórico anterior relativo a la transversalidad del paisaje, se contemplan además fuentes fuera de los cauces artísticos. Por hacer constar un ejemplo, en relación con el concepto de representación descriptiva de una geografía concreta, está el caso de las cartografías del siglo XV. Uno de los estudios más relevantes es el artículo de Alexandra Russo (2012), “Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada”. En este estudio se dice que las cartografías fueron causantes de la objetivación de la mirada y, por tanto, del desarrollo de la representación de *países*:

La objetivación del campo visual adquirida definitivamente en Europa hacia el final del siglo XV con la invención de la perspectiva lineal creó un profundo cierre visual en la representación de las leyes espaciales (...). Aunque el paisaje y los mapas coexistieron en los mappae mundi medievales e incluyeron imágenes geográficas, históricas y bíblicas, la cartografía renacentista se desprendió poco a poco de los aspectos legendarios y alegóricos del paisaje a fin de proporcionar representaciones exactas del mundo físico. (pág. 8)

De este modo, se muestran evidencias de representaciones autónomas de paisajes realizadas con relativa anterioridad a Durero, Patinir o Tiziano, como *La Carta della Catena* (ver Imagen 10), datada en 1470, que contradicen a los *conocimientos* de Alain Roger¹⁴ y a categorizaciones de la Historia del Arte.

A pesar de haber expuesto las ideas teóricas que pretenden responder a la pregunta con la que se abría el epígrafe “¿son estos pintores los primeros paisajistas?”, se abre aquí una nueva vía de investigación, pues cabe la posibilidad de que los autores citados no hayan contemplado estas cartografías

14 Una coletilla repetida por Alain Roger en “Breve tratado del paisaje” es <<según mis conocimientos>>, que usa para demostrar prudencia en afirmaciones como que el primer paisaje autónomo lo pintó Durero (2007, pág. 84).

como las primeras representaciones de lugares, pues, ¿no es este dibujo un Paisaje? Estas cuestiones quedan para otra tesis.

Interesa, por tanto, que el nacimiento del paisaje y su desarrollo fueron debidos a unos cambios sociales, culturales, económicos e ideológicos, que tuvieron lugar de forma progresiva entre los siglos XIV y XV, y que propiciaron unas nuevas maneras de concebir, pensar y relacionarse con el entorno natural. Y para poner de manifiesto la importancia de la pintura para medir la madurez de esta idea, conviene parafrasear a Joan Nogué (2008), cuando dice que “la pintura de paisaje, más que cualquier otra cosa, permite entender hasta qué punto miramos la realidad a través de la invención” (págs. 155-156).

2.1.3 El Siglo del Paisaje

Uno de los objetivos de esta investigación es estudiar a los primeros artistas montañeses del siglo XIX que hicieron del

entorno montaños su *modus operandi* en la pintura, algo que se hace en el apartado relacionado con el Paisaje en Cantabria (cfr. 2.2). Por tanto, se pretende ahora realizar un recorrido desde una perspectiva global del estado de la cuestión en aquel momento que, seguro, ayude a dilucidar una serie de cuestiones que permitan avanzar hasta el horizonte esperado.

2.1.3.1 Antecedentes de oro (s. XVI y XVII)

Tras los primeros acercamientos de los siglos XIV y XV, el Paisaje siguió evolucionando. Durante el siglo XVI, la sociedad se ve definida por continuos los cambios y divisiones ideológicas que configuran las bases de una búsqueda que más adelante se conocerá como modernidad. En este sentido, como reflejo social, el arte y también el género del Paisaje avanzan con diferentes rumbos, pues se empieza a utilizar como escenario de distintas situaciones sociales. Artistas como Albert Altdolfer (Imagen 45) utilizan el Paisaje de forma diferente a lo que se ha expuesto anteriormente en otros pintores.



Imagen 45 - Albrecht Altdorfer. La batalla de Alejandro en Issos. 1529. Alte Pinakothek, München

Uno de los referentes necesarios para esta investigación es el historiador norteamericano Stephen F. Eisenman. En sus

ensayos vincula de manera perenne e inseparable las condiciones sociales con la producción de arte. Es decir, contempla las circunstancias del artista y la configuración coetánea de la sociedad a la hora de analizar las obras de arte, pues las considera como una consecuencia directa. En su libro *Historia crítica del arte del siglo XIX*, alude a esta interacción que ve presente ya en el siglo XVI:

Desde sus orígenes en el bajo renacimiento, la pintura paisajista no ha representado solamente la apariencia física de la tierra, sino las relaciones sociales entre los humanos en la naturaleza. (Eisenman, 2001, pág. 333)

Según Eisenman, es un hecho que los acontecimientos sociales marcaron el curso de la historia del arte y, sin duda alguna, influyeron en el desarrollo del Paisaje. Por ello este apartado pretende contextualizar el Paisaje en el siglo XIX desde sus antecedentes.

En primer lugar, en el siglo XVII, los pintores flamencos fueron los pioneros en apreciar los cielos, las nubes, los bosques y la belleza de los ocasos (Gombrich E. H., 1975).



Imagen 46 - Jan Van Goyen. Vista de Emmerich. 1645. Cleveland Museum of Art



Imagen 47 – Claude Le Lorrain. El vado. 1644. Museo del Prado. Madrid

De este modo, se hicieron populares los conceptos de belleza bucólica y pastoril que, gracias a su desarrollo en el que se introducían nubes, corrientes de agua o escenas curiosas, desencadenaron en un concepto que hemos tratado en el apartado 1.3.1, *lo pintoresco*. En este sentido, según cuenta Gombrich (1975), los admiradores de Claude Le Lorrain (Imagen 17, Imagen 47) asociaban algunas vistas que contemplaban en sus cuadros, otorgándole el carácter de pintoresco a las modificaciones que realizaban en sus jardines con la intención de parecerse a los Paisajes de éste. Por otro lado, la atribución del término *pintoresco* a escenas corrientes, sensiblemente admiradas, se debe a las representaciones de vistas de Van Goyen (Imagen 46).

No resulta descabellado relacionar estas formas de concebir la belleza natural con las enseñanzas que recibieron los artistas a quienes esta investigación apunta. En este sentido, esta relación se hace visible en cuanto Carlos de Haes, profesor de Agustín Riancho o Casimiro Sainz, tiene como referentes a estos pintores (Díez, 2004). Otros de los referentes de Carlos de Haes son Jacob van Ruisdael (Imagen 48), heredero de Van Goyen, y Johannes Vermeer van Delft (Imagen 49), “*el más grande de estos maestros*” (Gombrich E. H., 1975, pág. 353)



Imagen 48 - Jacob Isaacksz van Ruisdael. Paisaje con salto de Agua. 1668. Rijksmuseum. Amsterdam

En este cuadro de Van Ruisdael, datado ya pasada la segunda mitad del siglo XVII, los elementos representados en el Paisaje siguen siendo -más desarrollados- los mismos que se pintaban en los inicios del género: árboles, un pueblo en la profundidad, los fenómenos atmosféricos detallados, el río y su corriente... Estos elementos naturales seguirán siendo motivos de las obras de los artistas pertenecientes a *la tradición* (2.2.3), como se puede observar en las imágenes del apartado (Imagen 97, Imagen 100, Imagen 114, Imagen 119, Imagen 120...). Y, por otro lado, también servirán como fuente

de inspiración para artistas contemporáneos (ver Imagen 152 o Imagen 157).



Imagen 49 - Johannes Vermeer. Vista de Delft. 1660-61. Mauritshuis, La Haya.

En los elementos naturales descritos existe una ausencia importante, por lo menos hasta ese momento: la montaña y el mar, elementos que, en concreto para esta investigación,

resultan esenciales, pues la geografía cántabra se puede resumir en eso¹⁵.

2.1.3.2 *La invención* de las montañas y los mares (s. XVIII)

Es cierto que el mar ya se pinta en el siglo XVII, pero siempre de un modo tranquilo, plano, agradable, bueno, amable, bello, e incluso *pintoresco*. Poco tiene que ver con el mar en su mayor dimensión:

Así es el paisaje que durante dos siglos habitará la mirada, reinando en ella en exclusiva, hasta que el siglo de las Luces, y siempre bajo el signo del arte, invente nuevos paisajes, el mar y la montaña, añadiendo a lo bello la categoría de lo sublime y transformando de arriba abajo la sensibilidad occidental. (Roger, 2007, pág. 90)

Tal y como apunta Roger (2007), además del mar, se había empleado la montaña como fondos en obras de arte, siempre asociadas a algo negativo y temeroso, pero no se había

15 Según se expondrá en el apartado dedicado a La Montaña (cfr. 2.2.1), el logotipo de la entidad bancaria regional, Caja Cantabria, es una síntesis del mar y de una montaña (ver Imagen 96).

tratado desde un punto de vista estético, pues Petrarca no habló de la montaña en sí, si no del panorama que vio desde el Mont Ventoux (cfr. 2.1).

Según Roger, la mayoría de los teóricos creen que la montaña se incorpora como elemento representado, más allá de lo simbólico, en el siglo XVIII. Las montañas eran tratadas como *malpaíses*¹⁶ por diferentes motivos: el clima es más duro, la dificultad -e incluso imposibilidad- de cultivar, las dificultades físicas y laberínticas que conllevaba atravesarlas provocaban la orofobia que hasta finales el siglo XVIII no se perdería. Por tanto, no había surgido la intención de representar aquello que no resultaba bello.

En este sentido, y, a pesar de enfocar su libro *El territorio del vacío. Occidente y la construcción de la playa (1750-1840)* hacia la construcción del concepto “mar”, Alain Corbin, historiador francés especialista en el siglo XIX y en *la historia de las sensibilidades*, reflexiona acerca de la montaña diciendo que, para las sociedades previas al siglo XVIII, eran “otro rastro caótico de la catástrofe”, vinculándola con las desgracias

16 En Canarias existen lugares que mantienen su nombre de malpaís debido a ser zonas improductivas. P. ej.: Malpaís en Candelaria (Tenerife), Malpaíses en Maso (La Palma), Malpaís de Güímar (Tenerife).

bíblicas, como una “verruca que ha salido en los nuevos continentes” (Corbin, 1993, pág. 16).



Imagen 50 - Alexander Cozens. Landscape with Lake and Mountain. 1735-36. 22,5 x 30,5 cm. Grafito sobre papel. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. EEUU.

Eisenman (2001) vincula la creación artística como el reflejo de la sociedad, que considera de innegable separación (cfr. 1.2 y 1.3.1). De este modo y en este momento, existen dos episodios históricos que resultan clave para confirmar que el rumbo del pensamiento, de la actitud y de la percepción habían cambiado: la revolución francesa y la Ilustración.

En este sentido, el pintor Alexander Cozens (Imagen 50) publicó en 1985 un tratado sobre el dibujo de Paisajes, donde recogió las aportaciones realizadas por la rama de la estética por los filósofos empiristas, enfocando su tratado en la categoría de lo pintoresco. El título original de la publicación, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, se traduce al español como *Un nuevo método para la invención del dibujo original de paisajes*. El artista hace alusión al término *invention*, que clarifica que la pintura de Paisaje no deja de ser una invención, basada en la naturaleza, eso sí, pero una invención.

Del mismo modo, Gombrich (1975, pág. 392) considera que *“el cambio de las ideas del hombre acerca del arte tuvo sus raíces, igual que la Revolución Francesa, en la Edad de la Razón”*. Según el historiador, en ese momento nacen los estilos pictóricos, provocado por el despertar de una sensibilidad estética y racional que empieza a contemplar aquello que anteriormente se ninguneaba.

Del mismo modo, Roger (2007, pág. 96), considera que fue la Ilustración quien *“ejerció una función purgativa al disipar las tinieblas de la superstición”*. Expone que no fue nada fácil, pues se tardó un siglo en deconstruir la actitud negativa hacia la montaña para, a raíz de la nueva actitud social, volver hacia

ella construyendo una nueva idea alrededor de la montaña. Pone como ejemplo a Haller¹⁷, quien “se vuelve hacia la montaña por oposición a la llanura”, o Rousseau, quien empieza a apreciar “las alturas risueñas y fértiles” de un “decorado perfecto” en las orillas del Lemán.

Tras citar a más poetas que se aventuraron a descubrir un nuevo territorio sobre el que fijar la mirada, Roger (2007, pág. 97) escribe que “por primera vez, parece ser, el ‘horroroso país’ se convierte en un paisaje”, y concluye, con estas pruebas, en una idea que resulta de elevado interés en la presente investigación, y es que la metamorfosis que va de *malpaís*¹⁸ a paisaje se produce desde el campo de la escritura.

Esta consideración ayuda a la presente investigación en varias cuestiones. En un primer lugar, para aportar una evidencia más de la transversalidad e interdisciplinariedad del concepto paisaje (cfr. 1.1.3 y 1.1.4). En segundo lugar, para reafirmar que no se puede enfocar este trabajo desde un punto de vista únicamente pictórico del paisaje, si no que, lógicamente, se debe contemplar la posibilidad de que, al igual que ocurre en

17 Roger se refiere a Albrecht von Haller (1708-1777), quien, además de médico y botánico, fue poeta.

18 Roger no habla de malpaís. Se utiliza este término porque aglutina las ideas de ‘horroroso país’, la orofobia y la visión productivista hacia el campo.

el siglo XVIII, fueran los escritores quienes fijaron por primera vez su sensibilidad estética en las montañas. Y de esta forma, resultará necesario indagar sobre qué escritores rondaron la temática del paisaje en el periodo y lugar de interés (cfr. 2.2.2.1), porque, quizá, como se ha apuntado aquí, no es descabellado pensar que fueran activos contribuyentes del surgimiento del Paisaje en *La Montaña*.

Otro concepto tratado anteriormente, la sacralización de la cultura europea, sirve ahora para introducir que, del mismo modo que ocurre en el *Génesis*, donde la tierra y los mares se crearon a la vez, la conquista del mar como objeto artístico transcurrió de forma paralela a la de la montaña.

En este sentido, la referencia bibliográfica más relevante es el libro citado anteriormente de Corbin (1993), *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*. En él, considera el mar como un objeto construido socialmente. Del mismo modo que los autores tratados en esta investigación, quienes consideran el paisaje como un constructo social (cfr. 1.1.2), el paisaje de mar, lógicamente, debe ser considerado igualmente así. Corbin (1993) expone que el mar ha estado siempre ahí y que la visión que se tenía de él era catastrofista, provocado, al igual que veíamos en las montañas, por la teología: “Gran abismo”, “masa líquida”, “territorio del vacío”,

etc. Corbin sitúa la creación del litoral como concepto de ocio, y así se crea un concepto estético previo, ligado a dos cuestiones: una es la actitud naturalista que toma la teología, que huye de la visión catastrofista de lo natural, que provoca que los científicos inicien sus búsquedas en estos entornos, y la educación visual vinculada a una experiencia sensible y *pintoresca* (cfr. 1.3.1), que habían inventado los pintores finiseculares del siglo XVIII. El miedo irracional al mar desaparecía a favor del disfrute del *bello y pintoresco* litoral del que los artistas románticos tomarían su inmensidad inabarcable y fuerza feroz como experiencia sublime para tomarlo como fuente inagotable de recursos referenciales en sus obras.

Este par de elementos son relevantes en la presente investigación, pues, tal y como se ha aclarado anteriormente y se desarrollará en apartados futuros, tanto el mar como la montaña son los dos elementos que mejor definen la geografía cántabra (cfr. 2.2). En este sentido, también se verá referenciado este aspecto en el apartado de los resultados, concretamente en el apartado 3.5, dedicado a la serie *La Veduta Ilustrada*, que toma nombre debido a dos cuestiones ya tratadas: la aparición del concepto ventana (*veduta*), y la importancia de la Ilustración en la aparición en la historia del

arte de los dos elementos en los que se basa dicha serie, el mar y la montaña.

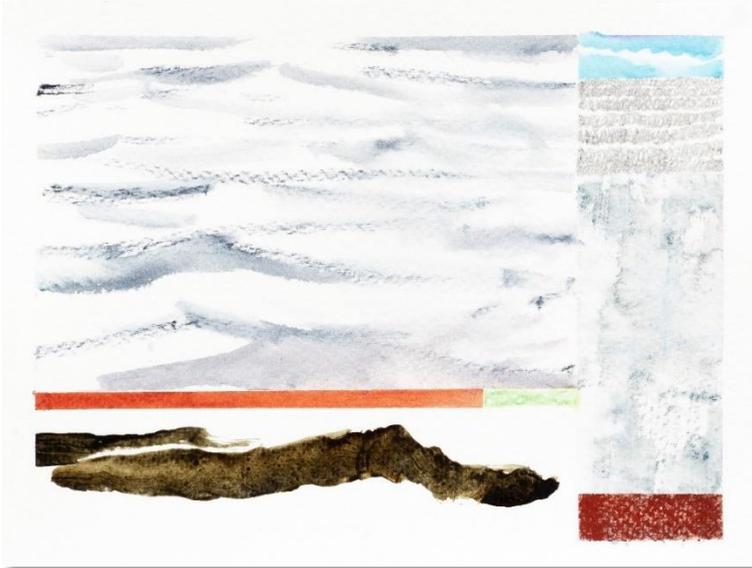


Imagen 51 - La veduta ilustrada. Grafito, acuarela, acrílico y cera sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

2.1.3.3 El Paisaje: el género pictórico (s. XIX). Del Romanticismo al Realismo.

El paisaje es una metáfora de la naturaleza, pero no es la naturaleza. (Pena C. , Paisaje y Modernidad en la pintura española, 1997, pág. 21)

El siglo XIX supone una revolución en la historia de la pintura debido al Paisaje. El paisaje es el vehículo mediante el cual se comienza a cuestionar el papel del arte y de su relación con nuestra propia naturaleza, y la relación del ser humano con el entorno, no sólo natural, sino, también, social, tal y como expone Carmen Pena (1997) en *Paisaje y Modernidad en la pintura española*:

La defensa de lo diferencial a través del paisaje aparece en el arte y la estética del Romanticismo, especialmente ligado a la expresión de lo individual e de lo nacional, como vindicación de la revolución romántica frente a lo desencantos producidos por la revolución burguesa. (pág. 21)

En el apartado 1.3.1 se expone cómo Kant otorgaba directamente el papel sublimador de la escena al propio espectador, pues dependía de la actitud de éste el sentimiento experimentado (Kant I. , 1982 (1764)). Por tanto, se entiende que *lo sublime* depende de quien juzga, de quien pinta y de quien contempla. Esta cuestión es importante, pues se producen las obras de arte buscando una sensación en el espectador.

En este sentido, el entorno natural se convirtió en aquel momento en el tema central de la producción de arte, bien sean paisajes paradisiacos que buscaban encontrar el sentimiento de *lo bello*, o bien dramáticos, que buscaban provocar el oxímoron inventado por Addison y Burke, *A pleasant kind of horror* (ese horrible goce), de *lo sublime* (cfr. 1.4.1). Es entonces cuando el Paisaje adquiere su autonomía como género dentro de la historia de la pintura. Según Robert Rossenblum (1997):

Muchos de los principales pintores del siglo XIX, Turner y Friedrich, Constable y Corot, Monet y Cezanne, expresaron la plenitud de su genio con la inmersión en aquella parte del planeta que no había sido tocada por la mano del hombre, ofreciendo en sus paisajes concepciones personales del paraíso o del drama. (pág. 15)

El Paisaje deja de ser únicamente aquello que el ser humano ve, sino que empieza a ser una selección por parte del artista¹⁹

19 Cabe recordar la cita dispuesta en el apartado 1.1.2, donde la doctora Sonia Berjman habla de que el paisaje es una porción del mundo vista a través de unos ojos, con sus circunstancias. Según Berjman, “la mirada – por ser un proceso humano – es siempre un proceso intelectual. Está cargada de significados y significaciones, de experiencias y vivencias conforme a nuestra memoria individual y –en su suma con la de nuestros orígenes- la memoria colectiva de una sociedad. (...) Son recortes de la

de aquellos elementos geográficos: montañas, mares, playas, cielos, tormentas, etc., que toma para expresar sensaciones más allá de lo propiamente representado. Los Paisajes, pues, se tornan como meros pretextos para expresar sensaciones y emociones. Tal y como afirma Martínez Moro (1995):

El acontecimiento más importante del tránsito entre los siglos XVIII y XIX es, sin lugar a dudas, el nuevo valor social, cultural y ontológico que cobra el sujeto humano: como individuo ciudadano, como objeto y sujeto de conocimiento, o como artista. Ello trae consigo, en el terreno de las artes, la emergencia de la esfera de lo subjetivo. (pág. 39)

Se parte, por tanto, de esa búsqueda contextual del ser humano en un entorno exterior, pero se revierte hacia la perspectiva que observa la relación del ser humano con su hábitat: la ciudad, los movimientos sociales. Es decir, se le otorga al paisaje la capacidad y responsabilidad de generar situaciones emocionantes: de búsqueda personal hacia el interior. Según Paula Santiago (2009) el paisaje en el romanticismo era entendido no como una vista bonita de un lugar sino como un escenario para la vivencia de experiencias.

realidad efectuados con diversas intenciones y objetivos: recreativos, estéticos, sociales, políticos, económicos. En fin, multifacéticos como el hombre (y la mujer) mismos". (Berjman, 2006, pág. 9)

La intención no es la representación de un lugar sino las sensaciones que éstos aportan: la pintura usa el paisaje para figurar lo sublime de la naturaleza.

Y es en esta perspectiva subjetiva en la que la inmensidad sensible se desarrolla según la percepción individual, del mismo modo que lo expone Rafael Argullol (1990) en *El héroe y el único*:

Mientras lo bello atiende a la limitación del objeto a que está referido, lo sublime lo informa todo en tanto que infinito dependiente, no de un concreto objeto, sino de la capacidad perceptora del sujeto. (pág. 116)

Para contextualizar el germen de la pintura de Paisaje en *La Montaña*, nos surge en este punto la necesidad de establecer un recorrido visual sobre las diferentes derivas que torna la subjetividad con la que se presenta el Paisaje en el siglo XIX.

Entendemos, pues, para ello, que el Paisaje adquiere un componente francamente subjetivo en el inicio del s. XIX, aspecto necesario para que, según se desarrolla en el apartado 1.3.1, se produzcan dos estéticas: lo pintoresco y lo sublime. Y entendemos, también, que el carácter cultural del ser humano configura gran parte de la subjetividad. Por ello,

creemos que utilizar una referencia que contemple, de manera inseparable, la importancia del entorno social -e ideológico- en la producción de arte, es algo necesario para contextualizar aún mejor el momento histórico, geográfico y artístico al que pretendemos llegar.

Por lo tanto, para este fin, hemos considerado conveniente utilizar como fuente la referencia “Historia crítica del arte del siglo XIX”, de Stephen F. Eisenman (2001), pues parte de la premisa de que el análisis únicamente objetual que realiza la metodología historiográfica del arte está obsoleto y superado, y considera al artista como un ser social, no como un erudito aislado y ajeno a una cultura como pretende convencer la historiografía general, sino que está influenciado externamente por todas las circunstancias de su sociedad.²⁰

20 En este estudio apuntamos al concepto paisaje desde el mismo prisma. Y no es que exista una cuestión subjetiva en este enfoque, sino que, las referencias utilizadas y sus contrastadas investigaciones, así lo evidencian (cfr. 1.1). Del mismo modo, Eisenman justifica su forma de entender la historia del arte creyendo que una historia del arte que trata de entender las causas no puede contentarse con dejar que el documento histórico hable por sí mismo, es decir, cree que hay que entender el contexto para poder hablar de la obra de arte (2001, pág. 13).



Imagen 52 - William Gilpin. Landscape, a River between Hills. 1792. 8,3 x 16,4 cm.

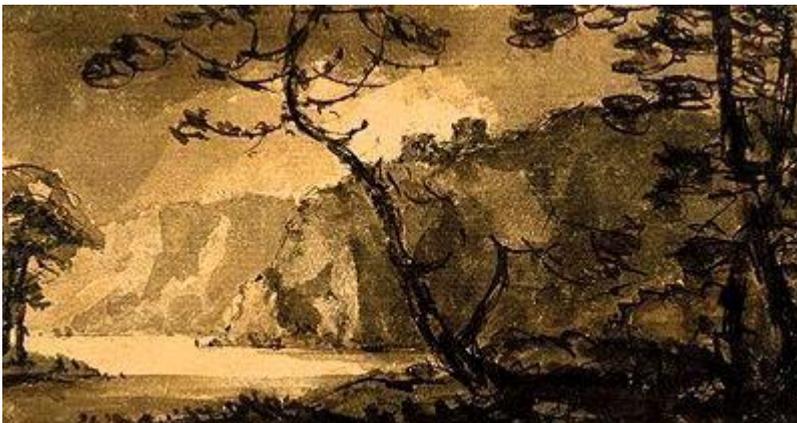


Imagen 53 - William Gilpin. Landscape, Cliffs and Trees. 1792. 9,3 x 17,5 cm.

A finales del siglo XVIII la terminología más popular para la reivindicación estética del paisaje giraba en torno a la noción de *lo pintoresco*. William Gilpin puso de moda este término en sus crónicas de viajes²¹ y “*la estética de lo pintoresco animaba a los turistas perspicaces a evaluar y clasificar las cualidades escénicas de los parajes topográficos según modos pictóricos de la pintura paisajista*” (Eisenman, 2001, pág. 121)

Recordemos que deriva de *lo pintoresco* una lucha entre la naturaleza y el arte, y entre la tierra y el paisaje. No hay cabida para lo industrial, para lo que la sociedad produce, si no, más bien, se compone de paisajes preferiblemente no humanizados. De este modo, el género se nutre también de las aportaciones topográficas de distintos pintores, como Girtin.

21 Recordamos aquí el libro citado en 1.4.1, Tres ensayos: sobre la belleza pintoresca...



Imagen 54 - Thomas Girtin. View of St. Cloud and Mount Cavarly, taken from Pont de Seve. 1800. 18,3 x 53,4 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco. California



Imagen 55 - Thomas Girtin. View of Belle Vue and Pont Seve from the terrace near Pont de St. Cloud. 17,6 x 54 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco. California

Constable cuestiona las convenciones paisajísticas del momento desde sus inicios (Eisenman, 2001). En sus escritos, recogidos en su dilatada correspondencia, se desprende su interés por aportar al género del Paisaje. Eisenman encuentra contradictorio que Constable, por un lado, toma el paisaje

como un elemento de observación, de manifiesto científico, desde la más rigurosa racionalidad, y, por otro lado, cuando habla del paisaje de su pueblo, del que se percibe una necesidad de transmitir sus sentimientos al respecto, siente su paisaje desde un punto de vista subjetivo. Sin embargo, lejos de entenderlo como una contradicción, puede entenderse como una evidencia más del vínculo entre paisaje e individuo, el arraigo (cfr. 1.2). Es decir, la conexión entre la entidad del territorio y la identidad que abraza a Constable sintiéndose parte de ese paisaje es uno de los aspectos que se subrayan en esta investigación.



Imagen 56 - John Constable. Dedham Vale. 1802. 43,5 x 34,4 cm. Victoria and Albert Museum. Londres

Constable, a principios de siglo, comienza a pintar paisajes regionales. Ya sean campos, molinos, canales, jardines o sus propiedades familiares (Imagen 56). Pese a considerar el Paisaje como una parcela independiente a cualquier sentimiento externo, en sus obras no pudo prescindir - posiblemente de manera involuntaria- de incluir los elementos

discursivos propios de una corriente de pensamiento que pretendía defender la belleza de su entorno más próximo ante los demás entornos pintados por otros pintores (Imagen 57). Según Eisenman (2001), “el introspectivo y egotista proyecto de la pintura paisajista de Constable no pudo, sin embargo, evitar verse implicado, e incluso desfigurado, por los enconados debates sobre el destino político y social de las naciones” (pág. 136).



Imagen 57 - John Constable. Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds. 1823. 87,6 x 111,8 cm. Victoria and Albert Museum. London. Inglaterra.



*Imagen 58 - John Constable. Salisbury Cathedral from the Meadows. 1831.
151,8 x 189,9 cm.
Collection Lord Ashton of Hyde*

En esta serie de imágenes (Imagen 56, Imagen 57, Imagen 58) se hace evidente cómo evoluciona la pintura de Constable. Desde una primera posición, en la que se muestra una vista buscando la belleza de un lugar, pasa a una pintura más involucrada en la narración literal de las bellezas de Salisbury: la catedral y la escena de los dos turistas entre los árboles, desde una propuesta que podría considerarse como pintoresca. En la tercera de las obras se advierte otro tipo de búsqueda estética. Crece el protagonismo de los efectos

meteorológicos, que utiliza para contraponer la sombra y la luz, en cuya confrontación destacan los elementos que se quieren enfatizar, como la catedral, o un árbol mucho más energético que en los otros cuadros, o el propio arco iris, que hacen que la calma apaciguada anterior haya desaparecido. ¿Qué ha cambiado?

Eisenman (2001) habla de una lucha conceptual acaecida en Inglaterra acerca de lo que debía representar el Paisaje como género y, debido a su carácter social, a qué debía poner atención. Por un lado, el crítico de arte John Ruskin²² creía que había que representar las verdades esenciales de la sociedad. Pese a tener ideologías diferentes²³, compartían la idea de que la pintura tenía la responsabilidad de transmitir al país los valores del paisaje y el paisajismo.

En este momento de inicio de siglo existe un cambio económico que hace que el mecenazgo para los artistas cambie desde un mecenazgo autoritario rígido e impuesto, que exigía a los artistas cuadros clasicistas, a una nueva

22 Eisenman cita la obra más importante de Ruskin, *Modern Painters*. Una serie de 5 volúmenes escrita entre 1843 y 1860 en la que se sirve, entre otras cuestiones, para defender a Turner y la transición del Romanticismo. Hemos encontrado la versión digitalizada en Project Gutenberg:

<https://www.gutenberg.org/ebooks/29907>

23 Ruskin era socialista y Constable era Tori (conservador).

clientela desconocida que surgía con sus gustos y pretensiones propias, basadas en los nuevos conceptos estéticos surgidos tras *la invención de las montañas y los mares*²⁴. En palabras de Eisenman (2001): “Los artistas románticos no acertaban a discernir con precisión qué valores, moral y preceptos debían representarse en sus obras. Esta crisis de significado que, en último término, llevó a la creación de un arte moderno y crítico en el siglo XIX, era nada menos que una crisis de la esfera pública misma” (pág. 200). En esta época de cambios, de ruptura, y de evidente conexión entre la pintura, sentimientos e ideología, se desarrollan junto con el ensalzamiento de *lo pintoresco*, como vemos en los tres cuadros de Constable (Imagen 56, Imagen 57, Imagen 58), las ideas plásticas románticas, herencia distópica de la tradición clasicista, asociadas a *lo sublime*, que demandaba una nueva clientela.

Turner ilustra el variopinto gusto de este nuevo mecenazgo de la primera mitad de siglo, pues sus cuadros evidencian las diferentes implicaciones estéticas dentro de un mismo autor.

24 Sirva esto como metáfora de los acontecimientos que cambiaron el orden europeo: la Revolución Francesa y las ideas rupturistas con la tradición ilustrada.



Imagen 59 - William Turner. El muelle de Calais. 1803. 172 x 240 cm. The National Gallery. Londres



*Imagen 60 - William Turner. El puente del Diablo de San Gotardo. 1804.
98,5 x 68,5 cm. Kunsthalle. Zurich*



Imagen 61 - William Turner. Frosty Morning. 1813. 174,5 x 113,5 cm. Tate Gallery. Londres



Imagen 62 - William Turner. El puente de los Suspiros, el Palacio Ducal y la Aduana de Venecia. 1833. Londres. Tate Gallery

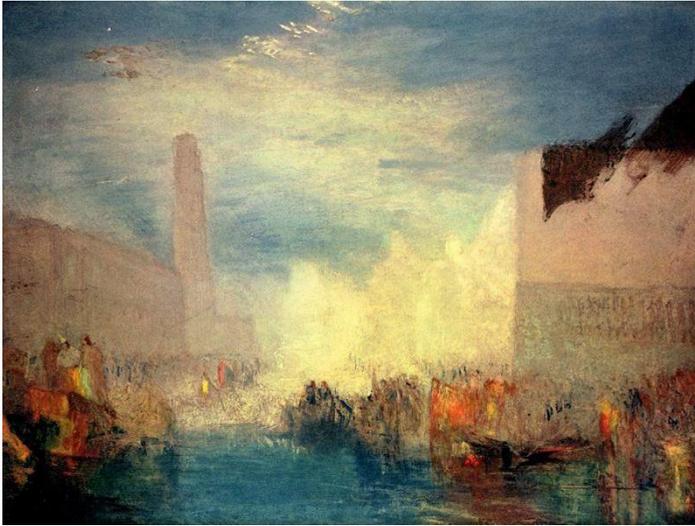
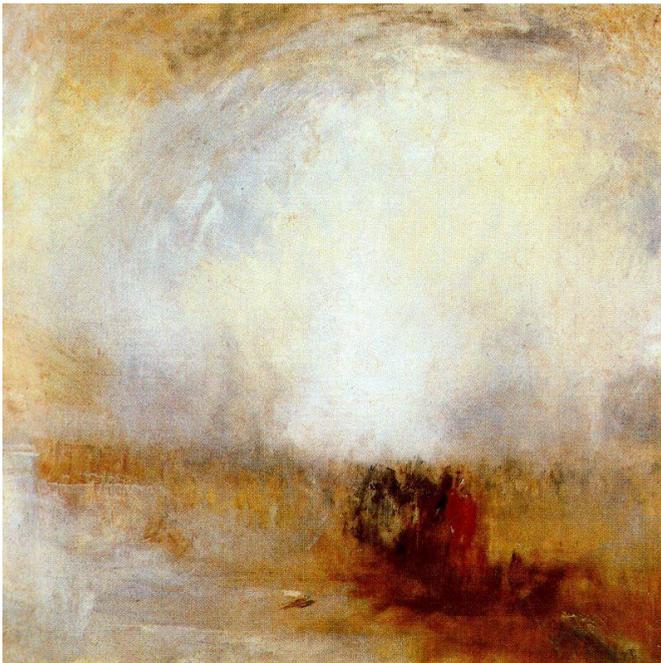


Imagen 63 - William Turner. The Piazzetta. 1839-1840.



*Imagen 64 - William Turner. Escena Veneciana. 1840-45. 79,5 x 79,5 cm.
Tate Gallery. Londres*

Es elocuente la variedad de las necesidades éticas y estéticas de la primera mitad del siglo XIX. En las obras de Turner se evidencia una transición, que va y vuelve, desde propuestas motivadas por diferentes perspectivas de *lo sublime*, desde lo temible, como se plasma en la Imagen 59 con el mar como pretexto, como dimensión inabarcable de las montañas, tal y como se muestra en la Imagen 60, ambas de la primera década.²⁵ En ellas se aprecia la intención de provocar un goce estético por una tensión producida por la representación de la búsqueda de los límites humanos

En las Imagen 61 e Imagen 62 se aprecian dos escenas pausadas, fechadas con 20 años de diferencia, en las que, desde de una actitud amable, se muestran una escena tradicional y una vista *postal*, en las que la pintura no adquiere una función más que descriptiva y que, en lectura estética, podrían considerarse como *pintorescas*.

A pesar de sus incursiones en Venecia como destino pintoresco, Turner no fue el único artista romántico que hizo uso del espíritu aventurero característico del momento. En

²⁵ En el apartado 1.4.1 hemos tratado las diferencias entre estos conceptos. También, en el apartado 2.1.3.3 hemos recogido la importancia de la invención de las montañas y el mar en la evolución de las corrientes estéticas y plásticas.

este sentido, y por motivos que posteriormente se relacionarán, se debe mencionar al pintor británico David Roberts (Imagen 65), conocido, fundamentalmente, por sus acuarelas y grabados de Egipto. El autor realizaba apuntes de lugares evocadores que encontraba en sus viajes que luego realizaba en su vuelta a Londres, agregándoles vegetación, alterando la escala y creando escenas exóticas con toques pintorescos y románticos.²⁶

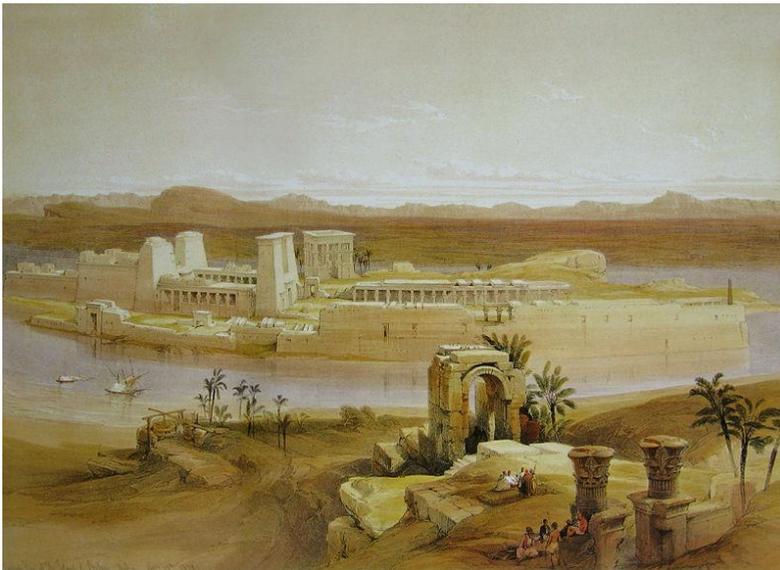


Imagen 65 - David Roberts. View of the Island of Philae with Isis Temple and Trajan's Kiosk, in the Nile, Nubia. 1838.

²⁶ Fuente: biografía de David Roberts de la web del Museo del Prado.

Otro de los artistas considerado como un hito clave en el romanticismo europeo es Friedrich. De Friedrich es conocido su encasillamiento por la historiografía en el romanticismo. Es un hecho que se suele ilustrar *lo sublime* o el romanticismo utilizando como ejemplo visual su cuadro “*El caminante sobre el mar de nubes*”, lo que no es discutible. Sin embargo, sí es cuestionable que se anteponga ese encasillamiento al de pintor paisajista, pues, como se muestra a continuación, al igual que Turner, su espectro estético es muy amplio y siempre está apoyado en el Paisaje.



*Imagen 66 - Friedrich. Paisaje de Bohemia. 1810. 70 x 104 cm.
Staatsgalerie. Stuttgart*



*Imagen 67 – Caspar David Friedrich. Prados cerca de Greifswald. 1820-22.
35 x 48,9 cm. Kunsthalle. Hamburg*



*Imagen 68 – Caspar David Friedrich. Grosse Gehege. 1832. 73,5 x 103 cm.
Staatliche Kusntammlungen Dresden*



Imagen 69 – Caspar David Friedrich. Paisaje con pared derrumbada. 1837-40. 12,2 x 18,5 cm. Hamburger Kunsthalle. Hamburg.

Una vez que no exista la posibilidad de discusión de que el género del Paisaje sea un hecho en este momento histórico, resulta conveniente utilizar las siguientes palabras de Rossenblum para acercar geográficamente el recorrido de este estudio hacia la colindante Francia, tradición de la que beberán los artistas de la presente investigación:

(...) la pintura paisajística española comienza más propiamente, no con Goya, sino con la siguiente generación de artistas del siglo XIX que, como muchos de sus contemporáneos de otros países, se dejaron atraer por París, donde rápidamente absorbieron nuevas técnicas de

pintura, más sueltas, exploradas por los pintores franceses. (Rossenblum, 1997, pág. 17)

En Francia, una generación posterior a Turner y Friedrich, llamada *postromántica*, se conformaba con escritores como Flaubert, el crítico de arte Charles Baudelaire, y pintores como Honoré Daumier²⁷, Corot, Courbet y Millet.



Imagen 70 - Gustave Courbet. La vendimia en Ornans. 1849. 71,5 x 97,5 cm. Colección Oskar Reinhart. Suecia

27 Se abre aquí una vía de investigación que relacione las obras de este artista con las del cántabro José Gutiérrez Solana, pues son increíblemente parejas.



Imagen 71 - Jean Baptiste Camille Corot. El valle. 1855-1860. Museo del Louvre. París



Imagen 72 - Millet. La primavera. 1868. 86 x 111 cm. Museo de Orsay. París

Esta generación había vivido en su juventud cómo la sociedad abandonaba el clasicismo, en su madurez vio cómo la sociedad despidió a la Ilustración recogiendo unas políticas autoritarias, y en su vejez, verían, con miedo y precaución, “*el desmoronamiento de la esfera pública burguesa*” (Eisenman, 2001, pág. 218). Pictóricamente, en contrapartida de las fórmulas románticas, *La Escuela de Barbizón* iría ligada a una defensa por el realismo y el costumbrismo (ver Imagen 70, Imagen 71 e Imagen 72). Según Calvo Serraller (1990):

El paisaje realista arranca de la asociación romántica de naturaleza y paisaje, aun que establecerá entre estos términos una nueva relación. Como decíamos, los primeros en resaltar la importancia del paisaje y elevarlo a categoría de género ‘mayor’ fueron los románticos. Semejante opción estaba condicionada por su exaltación religiosa de la naturaleza, a la que acabarán identificando con el paisaje. Lo que ocurre es que para los románticos la naturaleza era un estado de ánimo, algo sobre lo que descansaba su proyección sentimental y no, como ocurrirá más tarde, algo ante lo que uno se enfrenta, analiza y trata de reproducir «objetivamente». Al considerar al paisaje como el objeto inocuo por excelencia, los realistas de la Escuela de Barbizon se iban a plantear en toda su crudeza ese principio. (pág. 19)

Delacroix²⁸, icono del Romanticismo, había manifestado abiertamente que el realismo era la absoluta alienación, que tanto los desnudos como los paisajes con cielo real eran un ancla para la autonomía pictórica. Sin embargo, para los realistas, el Paisaje, en su sentido más pictórico, no era más que el símbolo de la libertad soñada: “Courbet, cuadro de paisajes tras cuadro de paisaje, representó su autonomía personal y su igualdad social soñadas a través de su rechazo a las fórmulas tradicionales del género” (Eisenman, 2001, pág. 237).

28 A pesar de ser un icono en el Romanticismo, no encontramos necesario introducir nada relativo a sus obras, pues, entre otras cosas, no es un paisajista.



Imagen 73 - Jean Pierre François Lamorinière. Fugres conversing beside a river. 1852. Bonhams. Londres



Imagen 74 - Joseph Quinaux. Un gué sur la Lesse à Walzin. 1860-1865. Musée de l'Hermitage. Saint-Petersburg



Imagen 75 - Joseph Quineaux. On the river Lesse. 1883. Art Gallery of New South Wales

Del realismo de Courbet y Corot derivaron dos corrientes diferenciadas. Por un lado, aquellas afines al gusto extendido de las exposiciones nacionales, en las que adquirirían protagonismo las escenas pintorescas, tradicionalistas y decorativas, que buscaban agradar a la burguesía, como Ravier, Seurat, Carrand o Vernay en Francia, Gregorescu o Andrescu en Rumanía, y una serie de pintores en Bélgica, entre ellos Joseph Quinaux y Lamorinière, y por otro lado, aquellos que encontraron en el Paisaje un territorio plástico inexplorado, los *rechazados*, que conformarían más adelante el Impresionismo y el Simbolismo, germen indiscutible de las

Vanguardias, a quienes Calvo Serraller (1990), les otorga mayor “profundidad”:

Hay que tener en cuenta, en primer lugar, una coincidencia temática: las dos escuelas se interesan por el paisaje como fuente de inspiración primordial. El paisaje dificulta la coartada temática del artista y lo enfrenta activamente con la verdad de su procedimiento. Coincidencia temática, pues, en el paisaje, que carecería de trascendencia si no fuera porque, a través de él, se insinúa algo fundamental para el arte contemporáneo: la devaluación de lo representado en función de la representación; en una palabra, la exaltación de la técnica, el «experimento». En segundo lugar, se puede decir que fueron los realistas los primeros en extender la costumbre del plein air, que tanta importancia tendrá para el impresionismo. Algunos críticos, como Lhote, Sickert y Clark, señalan con justicia el abuso retórico de la importancia de este aspecto: «Así, pues, fue un modo de visión, y no el hecho físico de estar al aire libre, lo que hizo tan deslumbrante la gama de tonos de los impresionistas». «Y, sin embargo, con el plein air, con los paseos domingueros y las carreras de caballos de Monet, con las clases de baile de Degas, la pintura va conquistando nuevos ámbitos de la realidad cotidiana. "Il faut acanailler l'art", exclamaba Courbet. Los temas van perdiendo grandilocuencia. No cabe ya en la nueva mentalidad la retórica romántica de lo típico y lo significativo. La realidad se ha vuelto plana otra vez, y la discriminación romántica no tiene ya sentido cuando, tanto Courbet como Flaubert, dan un nuevo y más efectivo sentido a la

afirmación romántica de que basta mirar con más atención "cualquier" objeto para que éste se vuelva interesante». (pág. 20)

Calvo Serraller (1990) cree que cabe comparar a estos dos grupos de pintores no sólo por su temática, el paisaje, que se comparte, si no en la "profundidad" de cada uno. Considera que el uso del paisaje es sólo una coincidencia y compara ambos enfoques en un fragmento que, aun extenso, resulta importante trasladar.

2.1.3.4 El Paisaje en España

El ámbito sociocultural de la España del siglo XIX alberga muchos cambios. Tanto la sociedad como el Paisaje español decimonónico, al igual que ocurre en el terreno europeo, pasan por diferentes etapas y enfoques. Es un siglo en el que el auge de las comunicaciones hace que exista un movimiento sociopolítico y cultural nunca visto antes. Se trata de una búsqueda de una verdad artística que se solapa con los movimientos científicos del momento.

En este sentido, Manuela Alonso Laza asegura que “la influencia del pensamiento positivista y algunas ciencias como la Geología, originaron el desarrollo del paisaje realista finales del siglo XIX, que en España no llegará a descargarse de un fuerte sentido romántico y realista” (1995, pág. 15). Por otro lado, según Rossenblum (1997), el Paisaje en España se desarrolla por la influencia de los artistas franceses con posterioridad a Goya. No es una idea aislada. En el mismo sentido se repite en el ensayo del prolífico José María Jove, “El impresionismo en la pintura española”, donde afirma que:

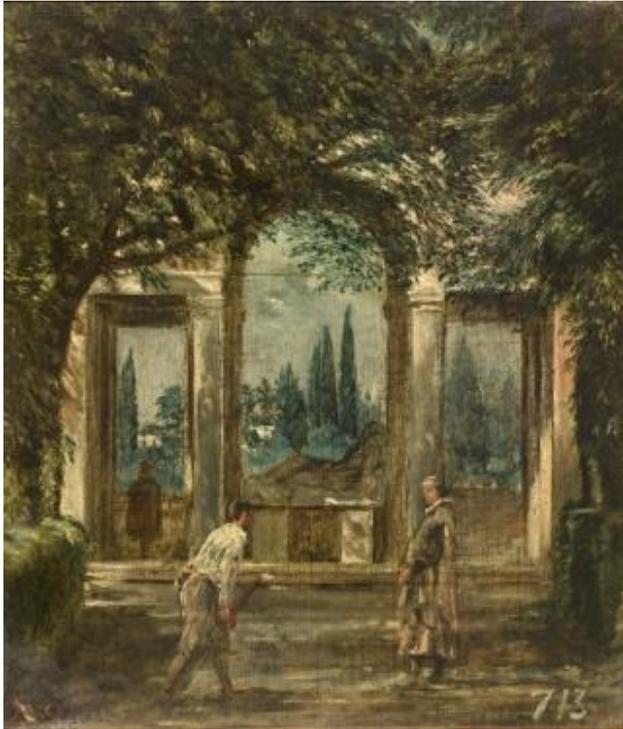
En la segunda mitad del siglo XIX, los pintores españoles, que hasta entonces hacían su peregrinación artística a Roma, cambian de itinerario y se dirigen, especialmente los pintores catalanes, a París. La luz viene ahora de los estudios de Montmartre. (Jove, 1952, pág. 37)

Retomando las palabras de Rossenblum (1997), con anterioridad al siglo XIX, la pintura paisajística en España fue inexistente debido, del mismo modo que ocurrió en Europa, a que los mecenas -nobleza, clero y corona-, fueron quienes determinaron qué se encargaba a los pintores y, por lo tanto,

fueron los encargados de definir la corriente artística de su época.

En esta línea, destaca el artículo “Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX”, de Tomás Pérez Viejo (2012). En él, hace un análisis del papel que tuvieron el mecenazgo estatal y la crítica sobre la evolución de la pintura española del siglo XIX, en la que “el mecenazgo tradicional de la iglesia había desaparecido” (pág. 26).

Según Rossenblum (1997), lo más parecido a un Paisaje en el arte español fueron las vistas de Toledo del Greco, algunos cuadros nevados de Goya y unos apuntes de Velázquez de Villa Medici, datados en 1630.



*Imagen 76 - Diego de Velázquez. Vista de los jardines de Villa Medici. 1630.
Museo del Prado*

A pesar de estas pinceladas aisladas que considera Rossenblum, no podemos hablar de Paisaje hasta que, por fin, aparece un pintor propiamente paisajista y que, al contrario de lo que describen José María Jove (1952) y el mismo Rossenblum (1997), no tiene nada que ver con la pintura francesa: Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854).



Imagen 77 - David Roberts. La Torre del Oro. 1833. 40 x 48 cm. Museo del Prado

A finales del siglo XVIII, la divulgación de pinturas y dibujos tuvo su hito en el grabado, así como la difusión de las ideas estéticas, tal y como se explica en *Imago Urbis*, una compilación de Luis Sazatornil y Vidal de la Madrid (2019). En este momento, se debe recordar a David Roberts, citado anteriormente referenciando sus viajes por Egipto. En uno de sus viajes desde Reino Unido con Tánger como destino, atraviesa España. Es en este periplo cuando, además de recorrer y pintar varias ciudades, conoce en Sevilla a Jenaro

Pérez Villaamil, quien se interesó tanto en las *maneras* de Roberts que asumió la nueva corriente estética como suya, siendo a partir de ese momento el primer pintor romántico destacable.

A pesar de que la pintura española tuviera a Villaamil como representante del paisajismo romántico, no se puede considerar que en la primera mitad de siglo existiesen más pintores paisajistas, en palabras de Calvo Serraller, “*de calidad*” (1990, pág. 20). En este sentido, Calvo considera que Villaamil²⁹ se magnifica si se compara con su mediocre generación. Es, entonces, cuando en la Real Academia de San Fernando se crea la primera Cátedra en España de Paisaje, en 1844, y Jenaro Pérez Villaamil será el director elegido.

29 A pesar de haber fallecido un año antes, fue elegido para representar a España en la I Exposición Universal, en 1855. Se escogieron sus Paisajes para enseñar las virtudes geográficas españolas, con la intención de promover el turismo, entre los que destaca uno en el que aparece un tren llegando a Gijón. Este hecho refleja la introducción del ferrocarril en España y la intención de promocionar una imagen moderna (Litvak, El tiempo de los trenes, 1991).



Imagen 78 - Jenaro Pérez Villaamil. Vista general de Toledo desde la Cruz de los Canónigos. 1836. 90 x 110 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao

Una generación después, destacaron los tres pintores realistas: Martín Rico (1833-1908), Martí Alsina (1826-1894)³⁰ y Carlos de Haes (1826-1898). Según Calvo Serraller (1990), “no tanto por la obra en sí, si no por la fecunda proyección que sus buenos modos producen en una generación de seguidores entusiastas” (pág. 21), a quienes atribuye la capacidad de intentar “conectar a España con las corrientes

30 Otros investigadores lo tratan como Martí i Alsina

creativas imperantes en Europa”. Es decir, gracias a estos tres pintores, surgieron todos los pintores posteriores de Paisaje en España.



Imagen 79 - Martín Rico. La Riva degli Schiavoni en Venecia. 1873. 42 x 72 cm. Museo del Prado



Imagen 80 - Ramón Martí Alsina. Paisaje rural con figuras. 1894. 18,5 x 26,5 cm. Biblioteca Museu Víctor Balaguer



Imagen 81 - Carlos de Haes. Un paisaje. Recuerdos de Andalucía, costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos. 1860. 114 x 165 cm. Museo del Prado

Según el historiador Enrique Lafuente Ferrari, en “Breve historia de la pintura Española” (1987), Martín Rico (Imagen 79) fue un pintor que destacó también por escribir un libro en el que describía, de forma autobiográfica, el paso del romanticismo al realismo. El libro se llama “Recuerdos de mi vida”. Este pintor deja sus estudios en la Academia de San Fernando porque se aburre de la pintura rígida de estudio que profesaba Villaamil - su fuente de inspiración metodológica fue David Roberts, quien primero bocetaba y después lo procesaba en el estudio-. Por lo tanto, no se les permitía salir a pintar al aire libre y decidió irse a Francia donde sí pudo modernizar su estilo, bajo la influencia de Corot. Posteriormente, cuando se extienden, sin embargo, la influencia y tendencia impresionista de Pissarro, a quien no es afín, decide migrar a Venecia, donde sigue pintando cuadros comerciales bajo un estilo preciosista, influenciado por Fortuny hasta su defunción. Como dato destacado, cabe mencionar que fue maestro de Beruete.

Miguel Cabañas Bravo, historiador del Arte, en su artículo “Paisajistas españoles decimonónicos: Villamil, Haes, Beruete” resume y relaciona de esta manera los estilos del Paisaje del siglo XIX: “A Villaamil hemos de asociarlo con el romanticismo, a Haes hemos de hacerlo con el realismo y a Beruete con los

comienzos de nuestro impresionismo” (Cabañas Bravo, 1991, pág. 121).

Otro de los autores de esta generación es Martí i Alsina (Imagen 80) . Viajó a París donde conoció directamente las maneras de los realistas franceses: la Escuela de Barbizón, Corot y Courbet. A su vuelta, fue profesor en la Lonja de Barcelona y creó toda una tradición de pintura naturalista, donde la impronta inmediata y fresca se antepondría a las convenciones románticas del momento. Según la historiadora y profesora del Departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, Carmen Bernárdez, este artista fue para el Paisaje catalán lo que fue Carlos de Haes para el Paisaje en Madrid (Bernárdez, 1997).

El tercero de la lista es Carlos de Haes (Imagen 81), a quien Calvo Serraller (1990), en *Pintores españoles entre dos fines de siglo* atribuye el papel de desarrollador de la cátedra de paisaje:

Que la pintura de paisaje era considerada, en la España retardataria del siglo XIX, como un género menor cuando no «despreciable», es algo que ya hemos visto y que seguiremos viendo. No obstante, a lo largo de todo este siglo, se puede comprobar cómo va cobrando paulatinamente importancia y cómo se va precisando su sentido dentro de la pintura. Un

reflejo de ello es la creación y evolución de la Cátedra de Paisaje y, centrándonos en el tema, el papel que pudo desempeñar Haes dentro de esta evolución. (1990, pág. 28)

Dada la importancia que Haes posee en el devenir de esta investigación, conviene dedicarle un apartado en el que se expliquen, con más detalle, sus contribuciones directas al objeto de estudio.

2.1.3.4.1 Carlos de Haes

Carlos de Haes (1826-1898) nació en Bélgica y se mudó a Andalucía siendo joven. Se forma en Málaga en sus inicios, pero decide viajar a Bruselas, de 1850 a 1855, donde estudia Bellas Artes y adquiere sus conocimientos en torno al realismo gracias a la tradición paisajística del lugar, donde la Escuela de Tervueren tenía su prestigio. Uno de sus maestros fue un artista que ya se ha citado anteriormente: Joseph Quinaux (cfr. 2.1.3.3).

En el catálogo razonado, editado por el Museo del Prado, con el nombre del artista y maestro, *Carlos de Haes*, el historiador José Luis Díez (2004) lo posiciona como imprescindible en el transcurrir del arte del Paisaje español:

Así, la dimensión de Haes alcanza una magnitud verdaderamente especial en su doble vertiente de artista y maestro de artistas, que le concede un atractivo muy singular. Sus paisajes hay que mirarlos desde luego como verdadero disfrute para los ojos y como una conquista de nuevas formas de expresión pictórica frente a la fantástica del paisajismo romántico, pero también como modelos de aprendizaje y ensayos estéticos para todos los jóvenes aspirantes a pintores especializados en este difícil género que se formaron en las clases de su cátedra en la Escuela Superior de Pintura y Escultura de la Academia de San Fernando. (pág. 9)

Uno de los repositorios documentales tratados en esta investigación es, lógicamente, el de la bibliografía derivada del Museo de Bellas Artes de Santander. En el libro monográfico de su colección, encontramos textos del historiador y comisario Fernando Zamanillo (1981), quien, para introducir a la generación de paisajistas montañeses, así habla de Haes:

A Carlos de Haes, un pintor belga afincado en Madrid desde 1857, se le debe el descubrimiento del paisaje español en toda la extensión e intensidad de la expresión, pues antes de él nadie lo había tomado como tema exclusivo de pintura y él fue quien lo transmitió con esa finalidad estética a sus discípulos de la Escuela de San Fernando, que fueron muchos. (pág. 26)

Uno de los estudios al respecto es el catálogo de la exposición “Paisaje y Figura del 98”, en el que Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo (1997) investigan sobre los orígenes de la pintura española finisecular del siglo XIX para reflexionar acerca de la estética de la generación del 98. En esta referencia existe un apartado en el que Tusell relaciona de un modo eficaz las relaciones estéticas que unen Bélgica y España desde 1850, y, por supuesto, giran en torno a Carlos de Haes.

De esta manera puede decirse que este arte nacional belga (...) fue el resultado de una convergencia entre dos mundos distintos. A medida que fue transcurriendo el tiempo creció la presencia de los paisajistas franceses en Bélgica y su influencia sobre los pintores autóctonos y ello contribuyó a aclarar la paleta de estos últimos (...). Siempre se mantuvo, sin embargo, en Bélgica la independencia en relación con la cultura francesa, en especial en lo que respecta a la pintura. Así, frente a la escuela de Barbizon se habló de una escuela de Tervueren. Uno de los miembros de esta escuela fue precisamente Carlos de Haes a quien cabe

atribuir la fundación del moderno paisajismo español abandonando la tradición romántica, proclive a fantasear acerca del paisaje nacional y, por lo tanto, muy lejana del realismo. Como veremos fue Haes quien, deseando formar a sus discípulos en un ambiente distinto al que habían vivido, les recomendó elegir la senda del arte belga. (Tusell & Martínez-Novillo, 1997, pág. 20)

Estas relaciones se tienen en cuenta más adelante, cuando se hable de más autores, entre ellos Agustín de Riancho (cfr. 2.2.3.2). Sin embargo, la lista de quienes expusieron en Bruselas sólo podría compararse con París, pues todos los pintores importantes del momento expusieron allí (Renoir, Monet, Pissarro, Morisot, Seurat, Lautrec, Signac...). (Tusell & Martínez-Novillo, 1997).

Es momento de recordar que el Paisaje es un concepto transversal, vinculado directamente con la geografía (cfr. 1.1.4). Conviene retomar las palabras de Manuela Alonso Laza, que vincula el paisaje con el desarrollo de estas ciencias y les otorga un carácter simbiótico del cual depende la existencia de ambos: “la influencia del pensamiento positivista y algunas ciencias, como la geología, originaron el desarrollo del paisaje realista finales del siglo XIX” (1995, pág. 15).



Imagen 82 - Carlos de Haes, 1874. Picos de Europa. Óleo sobre papel pegado en lienzo. 32 x 42 cm. Museo de Arte Moderno



Imagen 83 - Carlos de Haes, 1874. Picos de Europa. Óleo sobre papel pegado en lienzo. 33 x 41 cm. Museo de Arte Moderno



Imagen 84 - Carlos de Haes, 1874. Cumbres en los Picos de Europa. Óleo sobre lienzo pegado en lienzo. 32 x 41 cm. Museo de Arte Moderno



Imagen 85 - Carlos de Haes, 1874. Picos de Europa. Óleo sobre lienzo pegado en lienzo. 34,5 x 45,5 cm. Museo de Arte Moderno

Esta idea se recoge también en otro artículo dedicado parcialmente a nuestro objeto de investigación, “Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia”, realizado por Victoria Bonet Solves (1995), en el que investiga las divergencias locales en la representación del paisaje valenciano en este siglo. En este texto, la investigadora recoge la importancia del desarrollo científico del momento:

La Geografía, reconocida como ciencia desde mediados del siglo XIX, se basaba en un método esencialmente descriptivo para analizar la diversidad del territorio. Sin embargo, posteriormente el carácter eminentemente positivista que esta disciplina fue matizado, y junto a aseveraciones científicas, aparecieron una serie de apreciaciones estéticas del entorno que ayudaron, no sólo a la comprensión de la propia Geografía, sino que además crearon una nueva idea de la relación entre el hombre y la naturaleza. (pág. 75)

En este sentido, Haes tiene grandes influencias desde el mundo científico, pues es sabido su interés (Gutiérrez Márquez, 2004). Una de estas influencias es Casiano del Prado, geólogo, ingeniero de minas y pionero en estudiar la geografía de los picos de Europa, una singular formación montañosa compartida por Cantabria, Asturias y León. Haes queda estupefacto con sus ilustraciones hechas in situ, que

motivan que se desplace hasta los Picos de Europa para pintarlos, pues le parece un escenario perfecto para sus cuadros de Paisaje (ver Imagen 82, Imagen 83, Imagen 84 e Imagen 85). Manuela Alonso Laza (2000) fecha en 1874 el primer viaje de Haes a los Picos de Europa:

El primer viaje de Carlos de Haes a los Picos de Europa se produjo en 1874, acompañado por Aureliano de Beruete, seguía las pautas geográficas y geológicas imperantes en la época e iniciadas en 1853 por el naturalista Casiano del Prado. (pág. 56)

Este hecho de recorrer la geografía española en busca de parajes que pintar hizo que su realismo se centrara en eso. Haes era un defensor de la pintura *au plein air*, por lo que su metodología docente giraba en torno a la pintura del natural, tal y como recoge Javier Tusell:

Sus discípulos fueron numerosos y él además no les imponía una disciplina de escuela, sino que tan solo hacía que le acompañaran en sus expediciones al campo a tomar bocetos y apuntes del paisaje español. Es lógico, sin embargo, que indujera a sus seguidores a que se formaran en Bélgica. (Tusell & Martínez-Novillo, 1997, pág. 24)

De este fragmento, extraemos tres ideas. Una, la primera, es la citada, su implicación en la pintura del natural. La segunda idea que podemos destacar, ya anticipada por Fernando Zamanillo al inicio de este epígrafe, es que tuvo *numerosos* discípulos. Y la tercera idea es la inducción hacia sus discípulos para que se formaran más en Bélgica. Estos aspectos son importantes para el transcurso de esta investigación, pues de la primera idea deriva todo lo relacionado con la Escuela de Guadarrama, que trataremos a continuación, y de la metodología de varios de los autores que estudiamos, quienes -segunda idea- fueron alumnos de Haes, como Agustín Riancho, Donato Avendaño, Casimiro Sainz o Tomás Campuzano. De estos autores, fue Riancho quien, animado por Haes y financiado por la sociedad santanderina, viajó a Bélgica en 1862 para continuar su formación.



Imagen 86 - Carlos de Haes, 1870. Valle en la sierra del Guadarrama. Óleo sobre papel pegado en lienzo. 29 x 40 cm. Museo de Arte Moderno

Este hecho de relacionar la pintura de paisaje con Bélgica no contradice lo expuesto anteriormente por Rossenblum y Jove, sino que se complementa. Hubo artistas que viajaron a Francia y otros a Bélgica.^{31 32}

Por lo tanto, Haes es considerado como el indiscutible precursor de la pintura de Paisaje en el marco geográfico que

31 De hecho, esto se demuestra viendo las dos vertientes en cuanto al paisaje de la segunda mitad del siglo XIX. Por un lado, una vertiente Realista, en la que están Haes, Casimiro Sainz y el primer Riancho, y, por otro lado, una vertiente impresionista compuesta por Beruete, Regoyos, Mir, etc.

32 Recordemos también que Rico viajó a Italia huyendo del realismo/impresionismo norteño.

alberga esta investigación. Los artistas que emergen sin haber existido ninguna tradición paisajística previa, los citados Avendaño, Riancho, Sainz, lo hacen bajo las enseñanzas de Haes, quien, por lo menos en uno de los casos, el de Riancho, es indispensable para que continúe su formación en Bruselas.



Imagen 87 - Carlos de Haes, 1872. Ermita de San Vicente de la Barquera. óleo sobre papel pegado en linezo. 32 x 42 cm. Museo de Arte Moderno

Según el catedrático de Historia del arte, Luis Sazatornil (2000), Haes es el promotor del gusto por el Paisaje e introduce una nueva manera sensible a la hora de entenderlo. El párrafo es extenso, pero merece la pena extraerlo

completo, pues aporta los matices necesarios para entender las aportaciones de Haes, que se completará después con las palabras de Díez:

A pesar de la creación de una cátedra de Paisaje en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1844, y de las aportaciones románticas, la valoración del género de paisaje, en general, y de la marina, en particular, a mediados de siglo sigue siendo escasa. Algunos críticos y teóricos del momento (José Caveda, Francisco Tubino o José García) advierten sobre las dificultades de la práctica de la marina "pura". El género, prendido todavía del gusto romántico, no ha conectado aún con las nuevas corrientes realistas europeas. Tal conexión no se produce hasta que Carlos de Haes no se hace cargo de la cátedra de paisaje de la Academia de Madrid. Como ya hemos comentado, tanto en la docencia como en su práctica pictórica, Haes extiende el gusto por el género de paisaje en la España de la Restauración, liberándolo del idealismo y subjetividad del paisaje romántico para introducir una nueva sensibilidad ante la naturaleza, basada en la observación directa y el "plenairismo". (...) Un abundante grupo de discípulos de Haes, plural y diverso, se extiende por todas las regiones españolas, practicando esa "observación directa" e indagando sobre las características plásticas del paisaje local. Muchos de ellos son norteños que, ante la ausencia de Academias en sus ciudades de origen, habían acudido a Madrid para seguir enseñanzas artísticas, como principal punto de encuentro del sector mayoritario de la pintura española del

fin de siglo, retornando después para pintar los paisajes cántabros según los nuevos principios del realismo. La consecuencia directa será el establecimiento de relaciones profundas entre la pintura cántabra y el mundo artístico madrileño (con Carlos de Haes a la cabeza). Además, muchos compañeros y profesores de esta generación tomarán así contacto con el norte español como tema para su pintura (el propio Haes, Aureliano de Beruete...). (Sazatornil Ruiz, 2000, pág. 30)

Sazatornil refleja que, además de ser determinante en la consolidación del género del Paisaje y en la aceptación del realismo, Haes “predica la fidelidad al natural” (2000, pág. 172). Estas conexiones con los territorios españoles pueden comprobarse en las imágenes dispuestas: Imagen 81, Imagen 86, ..., e Imagen 87, elegidas dentro de la pluralidad de lugares pintados por el artista.

José Luis Díez (2004) también es rotundo al afirmar la relevancia de Haes en el Paisaje español del siglo XIX y posterior, a quien otorga el merecimiento de la admiración, respeto y reconocimiento de especialistas:

Figura señera en la más selecta antología de arte español decimonónico (...), Haes fue pintor extraordinariamente fecundo e impulsor fundamental de la transformación del género paisajístico, introduciendo una visión completamente novedosa de interpretar la Naturaleza, con una sinceridad limpia y sensible,

que abriría los caminos de las nuevas conquistas estéticas en la pintura de paisaje de las últimas décadas del siglo. Por ello, la figura de Haes ha merecido desde siempre el reconocimiento de los especialistas. (...) en la España del siglo XIX pocos artistas fueron tan prolíficos y constantes en su dedicación a la pintura de paisaje, a la que Haes se entregó desde su juventud de manera exclusiva con una devoción casi mística, entendida como una mezcla de ciencia, poesía y técnica; combinación con la que logró captar de forma limpia y sin aderezos los rincones más casuales de los parajes naturales que sus ojos descubrían durante sus excursiones al campo. En ellas, enseñó su nueva filosofía de mirar e interpretar el paisaje a generaciones enteras de pintores, herederos de sus enseñanzas, que serían en su madurez protagonistas del paisajismo de entre siglos en nuestro país. (Díez, 2004, pág. 9)

Estos párrafos no hacen más que demostrar la importancia, relevancia y peso que dejó Carlos de Haes en el Paisaje español. Sin embargo, no fueron sus únicas contribuciones. Una de ellas, que se desarrollará en el siguiente apartado, es la de ser partícipe en la creación de un grupo llamado La Escuela de Guadarrama.

2.1.3.4.2 *Escuela de Guadarrama*

Una de las atribuciones a Carlos de Haes fue la de ser el causante de la invención del impresionismo en España (Jove, 1952). No es que lo inventara él, de hecho, según Calvo Serraller (1990, pág. 20), ni siquiera lo comprendió. Sin embargo, de un modo paralelo con lo ocurrido en Francia, su metodología plenairista generó que la evolución lógica de sus discípulos llevara al impresionismo, similar a la evolución de las tendencias estéticas francesas, del realismo de la Escuela de Barbizón al impresionismo. José María Jove en “El impresionismo y los impresionistas españoles” destaca, dentro de los discípulos de Haes, a Beruete, de quien, gracias a las excursiones organizadas por Haes, pintó de modo insistente Guadarrama: *La sierra del Guadarrama conseguida con fuertes azules y las cumbres nevadas por el pincel en pequeños toques blancos*” (Jove, 1952, pág. 39). Cabe relacionar con la idea de Rossenblum (1997), quien coincide en que el transcurso pictórico evolucionó de manera paralela al país vecino:

(Los pintores del S. XIX) se dejaron atraer por París, donde rápidamente absorbieron nuevas técnicas de pintura, más sueltas, exploradas por

los pintores franceses, de Courbet a Monet, que los liberarían del estilo dibujístico rigurosamente exacto, enseñado en las academias de arte españolas, y les permitirían plasmaciones mucho más vibrantes de las rápidas pulsaciones de color, luz y atmósfera. (1997, pág. 17)

Del mismo modo lo expone Calvo Serraller (1990):

En realidad, habrá que esperar en España hasta la segunda mitad del siglo para que comience una pintura de paisaje de cierto interés, habrá que esperar exactamente a la primera generación de pintores realistas, los Martí Alsina, Martín Rico y Haes, y muchas veces no tanto por la obra de ellos en sí, sino por la fecunda proyección que sus buenos modos producen en una generación de seguidores entusiastas, a partir de los cuales se va a producir el primer intento serio de volver a conectar a España con las corrientes creativas imperantes en Europa. (pág. 21)

Además de las enseñanzas en la Escuela de San Fernando, Carlos de Haes organizaba excursiones a la Sierra, entre otros lugares, para pintar del natural con Martín Rico, Beruete o Morera, entre otros (El tiempo de los trenes, 1991, pág. 20). Alonso Laza (2000, pág. 57) dice que Campuzano y Casimiro Sáinz son otros de ellos. Tanto Campuzano, Sáinz como

Riancho pintaron La Maliciosa, un pico de Guadarrama (ver Imagen 88 e Imagen 89).



*Imagen 88 - Casimiro Sáinz. El río y la sierra del Guadarrama. 1879-1880.
Óleo sobre lienzo. 15 x 30 cm. Colección Particular*



*Imagen 89 - Agustín Riancho. La Maliciosa (Guadarrama). 1860. Colección
Particular*

Otra de las corrientes extranjeras que hicieron posible que la idea del paisaje se acercara a la naturaleza de la Sierra de Guadarrama fue la idea del viaje romántico. Cabe recordar de nuevo a los grabadores como David Roberts, quienes gracias a sus viajes románticos hicieron que se extendiera la concepción del Paisaje como género (cfr. 2.1.3.3). Los aficionados a los viajes elegían España como destino romántico y esto propició que sus observaciones fueron desarrollando una conciencia de salir y observar la naturaleza, desde una *actitud estética* (cfr. 1.1.2). Según Ortega Cantero (2002), en su artículo “Los viajeros románticos extranjeros y el descubrimiento del paisaje en España”, los viajeros que durante el siglo XIX recorrieron la geografía española aportaron nuevas percepciones que provocaron una nueva concepción del paisaje. En este texto hace referencia a viajeros como R. Ford y T. Gautier, de quienes extrae algún texto dedicado al Guadarrama. Otro investigador que estudia el fenómeno del viajero y hace referencia a Guadarrama es Félix Pillet Capdepón, catedrático emérito de Geografía Humana de la Universidad de Castilla-La Mancha, quien en su artículo “Viajeros por los paisajes de España: del siglo XVIII a la actualidad” (2016), analiza a varios viajeros, entre los que

destaca al inglés Laurie Lee, pues le llama la atención la Sierra de Guadarrama. ¿Pero, qué tiene de especial?

El citado Ortega Cantero es el investigador con más publicaciones en las que se relaciona la geografía de Guadarrama con la idea de paisaje. No es la intención de este estudio realizar un estado de la cuestión de los estudios de la sierra madrileña, pero sirve para establecer un paralelismo posterior entre la novedad decimonónica de entender la geografía como imagen, entendida desde varios puntos de vista, como el científico (positivismo) o experiencial (viajeros), y el desarrollo naturalista de la pintura de Paisaje.



Imagen 90 - Aureliano de Beruete. Vista de la Sierra de Guadarrama desde El Plantío. 1901. Óleo sobre lienzo. 48,7 x 78 cm. Museo Carmen Thyssen (Málaga).



Imagen 91 - Aureliano de Beruete. Vista de la Sierra de Guadarrama desde El Plantío de los Infantes. 1910. Óleo sobre lienzo. 67 x 101 cm. Museo Nacional del Prado.

En términos generales, Ortega Cantero (2012) estudia cómo las montañas han ocupado un lugar destacado en las visiones modernas del paisaje, aspecto que se relaciona de forma directa con el apartado 2.1.3.2 de esta investigación, así como los valores de la naturaleza, constituyentes simbólicos de identidades sociales (2018). En términos más concretos, el investigador se centra en analizar los aspectos sociales y culturales que establecieron de Guadarrama como el escenario simbólico cultural de una época (1998), donde cita a Edgar Quintet, quien se refiere al enclave como “donde late el corazón de granito de España” (pág. 85).

Del mismo modo expone Carmen Pena, quien en *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98* (1983, pág. 83) dice que el Guadarrama es considerado como la imagen física de un auténtico espíritu nacional del momento. También dice que a las visiones románticas del Guadarrama se le unieron los estudios geológicos de José de Mcpherson, quien fundó en 1887 la “Sociedad para estudios del Guadarrama”, junto a Giner de los Ríos (ILE) y Beruete.

La Sierra de Guadarrama también fue frecuentada por el turismo de balneario, tal y como estudia Miguel Ángel Soto Caba (2011) en “Agua, salud y sociedad en la sierra de Guadarrama, 1890 - 1936. El manantial de aguas minero-medicinales de la porqueriza y el balnearismo en Guadarrama”:

La explotación y uso medicinal de los manantiales de la localidad de Guadarrama (Comunidad de Madrid) se desarrolló durante el primer tercio del siglo XX, cuando en esta localidad se construyeron balnearios, colonias y centros de salud, en un contexto de cambios en la organización del sistema de salud y de implantación de las ideas defendidas por médicos higienistas y del movimiento Regeneracionista. En torno al manantial de La Porqueriza se constituyó una colonia veraniega, formada principalmente por miembros de la burguesía madrileña, con modos de vida saludables que apreciaba las propiedades

medicinales del agua, el aire y el paisaje de la Sierra de Guadarrama en contraposición de los problemas sanitarios de la urbe madrileña. (pág. 190)

Este nacimiento del turismo viene ligado a una clase burguesa que necesitaba escapar de las ciudades y las presiones de la vida urbana. Esta es una de las claves que hacen que surja el Paisaje como género, pues se generó la demanda de llevarse consigo, a su día a día, estampas de aquellos parajes que proporcionaban placer vacacional (Sazatornil Ruiz, 2000, pág. 173). Los artistas aprovechan esta tendencia no solo para subsistir, sino para reivindicar la belleza de su propia tierra.

Estas condiciones y características de la Sierra de Guadarrama son similares a las circunstancias sociales y geográficas que describen a La Montaña en el momento del surgimiento del Paisaje en su territorio. Estas similitudes resultan interesantes para contextualizar este estudio en lo que al siglo XIX se refiere. También resulta necesario exponerlo, pues justifica la pertinencia de éste, al establecer un paralelismo entre dos supuestos que, sin ser idénticos ni intencionalmente comparables, mantienen un origen y un final comunes, tanto en el tiempo como en el motivo. Este es el caso de dos

paisajes como sujetos inspiradores de obras de arte: Guadarrama y *La Montaña*.

Por un lado, comparten unos inicios decimonónicos, fruto, principalmente, de la metodología Haesiana y de sus discípulos, llamados *Escuela de Guadarrama*, o según otros autores, *Escuela de Haes*, de la que el principal *pintor montañés*, Agustín Riancho, fue partícipe, y que se puede resumir con estas palabras de Calvo Serraller (1990):

La presencia prolongada de Haes en la Cátedra de Paisaje sirvió para la creación de un sistema de enseñanza renovador y, concretamente, para la aparición de lo que podríamos llamar una escuela de Haes. (pág. 32)

Por otro lado, y, dado que este estudio pretende conectar el Paisaje de un mismo territorio desde la tradición pictórica del siglo XIX hasta el Arte Contemporáneo, resulta muy enriquecedor encontrar una evidencia de que algún artista contemporáneo use la Sierra de Guadarrama como objeto o sujeto motivacional para encontrar que también se comparte el vínculo entre arte y territorio en la actualidad entre estos dos lugares: Miguel Ángel Blanco. Se encuentran dos publicaciones que hacen constar de su relevancia:

Desde un ámbito académico, la investigadora Ana Esther Maqueda, en su tesis “Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra *La biblioteca del Bosque* de Miguel Ángel Blanco” (2014), dirigida por el catedrático en Historia del arte Kosme de Barañano, estudia la obra del artista contemporáneo Miguel Ángel Blanco, a quien vincula con la Sierra de Guadarrama.

Desde el ámbito artístico, la exposición “Visiones del Guadarrama: Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra”, organizada por la Fundación Obra Social Caja Madrid en La Casa Encendida, de noviembre de 2006 a enero de 2007, revela la trascendencia del autor en la sierra y su relación con aquellos artistas que comenzaron a plasmar en sus cuadros las montañas de este enclave geográfico.

En el catálogo de la exposición, el historiador de arte Javier Portús, conservador del Museo Nacional del Prado, explica que “la historia de la utilización de esas montañas como fuente de inspiración creativa forma parte también de la historia del amor por la naturaleza en España y de los intentos de estudiarla y comprenderla” (2006, pág. 23).



Imagen 92 - Miguel Ángel Blanco. La Biblioteca del Bosque. Imagen del artista



Imagen 93 - Miguel Ángel Blanco. 1203. 2020. Sombra luminosa gemela. Micas blancas y obsidiana. Imagen del artista

La obra de Miguel Ángel Blanco consiste en una labor documental en la que recoge elementos naturales y los introduce en cajas a modo de diario de una forma en la que, además de documentar un lugar y un instante, se desarrolla una idea plástica concreta inspirada por los elementos encontrados. En palabras de Portús:

Aunque, como ocurriera con Morera, esta colección de obras alcanza su pleno sentido como serie en la que cada una de sus partes es un episodio de la relación de su autor con la naturaleza, lo cierto es que todos los libros alcanzan una extraordinaria autonomía expresiva, y su validez es universal. Cada uno pone al espectador frente a una experiencia que inequívocamente le remite a procesos, fuerzas o cualidades naturales, y, siendo todos diferentes entre sí, le enseña la inagotable variedad del bosque y la montaña. (Portús, 2006, pág. 61)

Portús recoge que, del mismo modo que ocurrirá con la geografía montañesa, existieron también incursiones de artistas foráneos al entorno. Estudia, pues, a todos los artistas discípulos de Haes que se han nombrado anteriormente que no eran naturales de Guadarrama y que la utilizaron como fuente de inspiración como Beruete, quien mantenía una relación estrecha con la sierra (pág. 52), Darío de Regoyos,

Juan Espina y Capó, Martín Rico, Morera, o, por relacionarlo más concretamente con este estudio, Riancho.

El Guadarrama también atrajo a paisajistas que desarrollaron su labor preferentemente en otras regiones. El cántabro Agustín de Riancho, en una fecha tan temprana como 1860, representó la zona de La Maliciosa desde la lejanía en un cuadro que evidencia la influencia de Carlos de Haes y en cuya construcción se permitió algunas licencias topográficas, como la montaña puntiaguda de la derecha. (Portús, 2006, págs. 55-56)

Por tanto, se puede establecer otra cuestión para tener en cuenta: en el caso de que surja la duda de si un entorno sirve únicamente a artistas locales movidos por motivos sentimentales -tales como el arraigo- como objeto de inspiración, se puede indagar si existen artistas foráneos, sin vínculos personales, que determine desde un punto de vista objetivo que un paisaje resulta inspirador para la práctica artística, más allá de pulsiones de pertenencia y del arraigo (cfr. 1.2).

2.2 El Paisaje en Cantabria

En este apartado, las ideas desarrolladas anteriormente en el marco teórico y conceptual se concentran y concretan en el marco geográfico determinado para esta investigación, *La Montaña*, donde se explica cómo, de manera incipiente, surge el Paisaje como género pictórico y quiénes fueron los actores que lo hicieron posible, estableciendo un estado de la cuestión que sirve como sustrato para el último capítulo de este trabajo, la investigación artística.

En primer lugar, cabe explicar qué es, o qué fue, *La Montaña*. En una primera parte se exponen las circunstancias sociales, políticas y culturales que explican el contexto en el que surge el objeto de esta investigación, *La Pintura Montañesa*. Se trata de un término acuñado por diferentes autores para referirse a los artistas originarios de la región llamada *La Montaña* surgidos, sin existir una tradición pictórica previa, en la segunda mitad del siglo XIX. Artistas como Agustín Riancho, Casimiro Sainz o Manuel Salces son sus máximos exponentes.

Existen autores que defienden la unidad de este grupo y otros que apuestan por su *no existencia*. Se explican estas claves en un apartado posterior y se expone cuándo nace el Paisaje en

Cantabria y cuáles fueron las claves que propiciaron su germinación, encontrando en la literatura un aliado fundamental, al igual que ya se han encontrado relaciones entre ambos campos en apartados anteriores (cfr. 1.1.4).

Una vez analizadas las circunstancias sociopolíticas y culturales, cabe destacar el surgimiento de una corriente ideológica que, en primera instancia, tuvo dentro del campo de la literatura su germinación, el regionalismo. Esta corriente pretendía poner en alza las características alabables de la región, por lo que comienza de ese modo una tendencia en las descripciones del espacio natural, y es José María de Pereda su gran exponente. Por tanto, se analiza la figura de Pereda, que se considera fundamental en el nacimiento y desarrollo del género pictórico del Paisaje en la región, con el que se le relaciona.

No es el único factor determinante que propició una nueva generación de pintores paisajistas. El otro gran factor fue la existencia de un maestro común, cuyas enseñanzas iban enfocadas al género paisajístico: Carlos de Haes (cfr. 2.1.3.4.1). Varios de los pintores que se estudian compartieron sus enseñanzas con el pintor belga e hicieron de su metodología *plenairista* su *modus operandi*.

El Paisaje no tuvo el monopolio estético de la pintura regional decimonónica, pero, por motivos de acotación, la selección de autores realizada responde únicamente a aquellos artistas cuyo trabajo pictórico se produjo alrededor del Paisaje, pues es el tema central de este trabajo.

Se establece un estudio pormenorizado y cronológico de, en primer lugar, los primeros artistas que hicieron del Paisaje el objeto central de sus creaciones, los pintores considerados tradicionales, pues responden a la *tradición pictórica montañesa*: Donato Avendaño, Agustín Riancho, Casimiro Sáinz, Tomás Campuzano y Aguirre, Pérez del Camino y Manuel Salces.

Una vez expuestos los precursores, el estudio se dirige hacia las derivas vanguardistas del género, realizando así un sucinto recorrido hacia los artistas contemporáneos que recogen y reformulan las ideas plásticas del entorno y de la tradición.

Para organizar la investigación se ha optado en estructurar a estos artistas siguiendo únicamente un criterio cronológico. De este modo se han organizado en grupos que engloban dos décadas. Esto permite ordenar la información en parcelas ni demasiado grandes que den origen a sobreinformación, ni tan escuetas que dificulten con interrupciones la lectura.

En el primer grupo, los nacidos antes de 1910, se ha incluido a Gerardo de Alvear, Luis Quintanilla, Pancho Cossío y Ciriaco Párraga. En el segundo grupo se incluyen a los nacidos entre 1910 y 1930: Antonio Quirós, Julio de Pablo, Martín Sáez, Eduardo Sanz, Manolo Raba, Esteban de la Foz y Enrique Gran.

En tercer lugar, una generación de artistas nacidos entre 1930 y 1950, los Agustín de Celis, Gloria Torner, Juan Navarro Baldeweg, Celestino Cuevas, Ángel Izquierdo y Eduardo Gruber.

Los artistas posteriores, nacidos entre 1950 y 1970, empiezan por Pilar Cossío, a quien siguen Juan Manuel Puente, Joaquín Martínez Cano, Juan Uslé, Joaquín Cano Quintana, Juan M. Moro, Emilio González Sáinz, Manuel Fernández Saro, José Luis Mazarío, Nacho Zubelzu y Arancha Goyeneche.

De manera lógica, se debería contemplar una generación posterior, que comprenda a los artistas nacidos entre 1970 y 1990, entre los que se encuentra la producción artística contemplada en el tercer capítulo de esta investigación. Se utilizan estas palabras de Maderuelo (2012) para explicar las dificultades a las que se enfrenta la investigación en esta parte del trabajo:

Entramos en un periodo en el que los acontecimientos están sucediendo. La inmediatez de los sucesos impide ver con nitidez los límites de las posibles tendencias del arte, lo que nos conduce a pensar en constelaciones, en nubes de puntos (artistas, obras, fenómenos) más o menos próximos que determinan áreas fluctuantes. Lo que voy a presentar en estos tres últimos capítulos está esbozado con la rapidez del apunte, de lo que aún no ha sido definido totalmente, de lo provisorio, de lo escrito en una pizarra que se puede borrar en cualquier momento para volver a escribir sobre ello. Así es la historia: unos apuntes provisorios que con la perspectiva del tiempo se van reescribiendo. (pág. 258)

Este grupo es, pues, el más complejo de determinar, pues resulta difícil investigar acerca de las trayectorias de los artistas nacidos en la década de los 70 -y más aún de los 80-, pues las carreras están en conformación y sus líneas de trabajo necesitan de una consolidación que los determine como hechos -o no- de interés. No existe, por tanto, espacio temporal suficiente para mirar con perspectiva el conjunto de obra de artistas que rondan, en este momento, los 40 años y establecer con el mismo rigor anterior un análisis. Por lo tanto, se decide acotar aquí la investigación, dejando una vía para futuras indagaciones.

Sin embargo, a pesar de las dificultades, resulta imposible no citar aquí a dos representantes de la pintura de paisaje de este fragmento temporal, dada su innegable conexión, bien con la relación entre su pintura y el entorno cántabro, y/o bien, con las problemáticas pictóricas y su relación con el paisaje. Y, por otro lado, ambos con sendas publicaciones académicas que dotan del rigor suficiente la conceptualización sobre la que se sustenta su obra sin necesidad de que el tiempo haya encontrado el poso de sus carreras. Estos casos son el de José Luis Ochoa ³³ (ver Imagen 94) y Laura López Balza ³⁴ (ver Imagen 95).

33 La tesis doctoral de José Luis Ochoa: (Materia y trascendencia en la pintura: Una aproximación personal a experiencias radicales contemporáneas (Tesis Doctoral), 2018).

34 El TFG de Laura López Balza: (Lo sublime natural: retorno al paisaje en el siglo XVIII (TFG), 2016)



Imagen 94 - José Luis Ochoa, 2021. Aura. 181 x 160 cm. Técnica mixta sobre lienzo. Sala concepción Arenal



Imagen 95 - Laura López Balza, 2014. El escondite. 46 x 33 cm. Acrílico sobre tabla.

Como nota aclarativa, cabe reconocer que el método elegido de ordenar cronológicamente a los artistas por orden de nacimiento conlleva algunos problemas a la hora de manifestar un desarrollo lineal, debido a que no siempre las vocaciones artísticas son iguales de jóvenes, que los desarrollos artísticos no son paralelos, y que así no se contempla, por tanto, los cambios de género y estilo. Esto hace que algunos de los artistas queden descolocados del desarrollo común. Sin embargo, es el método que mejor permite un orden y que, a pesar de poder entenderse como problemas, genera una información latente: la correspondencia de cada artista a su generación.

2.2.1 La Montaña

Las principales fuentes bibliográficas en las que se han encontrado datos y documentación rigurosa son, en primer lugar, la compilación de textos “De la Montaña a Cantabria” (1995), editada por la Universidad de Cantabria y dirigida por el historiador Manuel Suárez Cortina y el catedrático Alfonso Moure Romanillo. En él se encuentran textos de expertos de diferentes áreas, como es el caso del catedrático de geografía, José Ortega Valcárcel; y, por otro lado, el libro “Santander. Fin de Siglo” (Agenjo Bullón & Suárez Cortina, 1998).

La Montaña era el término que se empleaba desde la Edad Media para referirse al territorio perteneciente a la *Provincia de Santander*. Dicha provincia, constituida en 1833 por Javier de Burgos, se corresponde actualmente con la comunidad Cantabria (Ortega Valcárcel, 1995).

Esta localización posee unas particularidades geográficas que definen, por un lado, el carácter aislado de la zona y sus habitantes, y un tipo de vivir adaptado al medio, compuesto de principalmente montaña, mar y lo comprendido entre ellos.

La pertenencia cantábrica introduce algunos rasgos básicos: Un relieve abrupto, con una gran energía incluso en las áreas bajas litorales, con fuertes desniveles y pen dientes, con una considerable compartimentación del espacio dividido en múltiples valles y cuencas, con la manifiesta presencia de elevados macizos que se levantan a más de 1500/2000 metros. Rasgos que son los que otorgan a este área, como a las otras cantábricas, el carácter de "montaña".

Un espacio que se extiende desde las altas cumbres y valles profundos de los grandes macizos de las Peñas de Europa hasta el reborde occidental de las Encartaciones, con elevaciones mucho más humildes y con valles menos contrastados y más abiertos, como son los del sector burgalés, por tierras de Mena, Losa y Tobalina en las "montañas de Burgos".

Un espacio que abarca desde las acusadas vertientes y peñas de los valles cantábricos que miran hacia el Mediodía hasta las "marinas" más o menos amplias del margen litoral. (Ortega Valcárcel, 1995, pág. 23)

No es el único autor que destaca el carácter abrupto de la morfología del paisaje cántabro. Por su parte, el geógrafo y profesor titular de la Universidad de Cantabria, Juan Carlos García Codron (1995), determina como lo más destacado el relieve, característica y funcional frontera que delimita el margen del territorio con el sur, pues cuya frontera con el norte es indiscutiblemente perteneciente al litoral.

El elemento más destacable del territorio que hoy constituye Cantabria, y que, de acuerdo con criterios estrictamente fisiográficos, justifica la designación tradicional de “La Montaña”, es el relieve. Un relieve que muestra formas bastante diversas (como diversas son las litologías, estructuras e historias geológicas que determinan sus características esenciales) pero que presenta siempre un notable vigor que unido a su disposición le hace responsable de una extrema compartimentación del espacio. (El Patrimonio Natural, pág. 48)

Los valles son producidos por el desgaste del agua de lluvia forma los ríos en un territorio en el que la meteorología acompaña con frecuentes precipitaciones, y dependiendo del tipo de material en los que fueron excavados, se determinará la amplitud del valle, su luminosidad y, por tanto, su vegetación, bastante poblada en la región.

Por lo tanto, se puede entender el paisaje montañoso como una combinación de abruptos relieves y consecutivos valles de abundante vegetación que transcurren hacia un litoral formado por la fuerza del Mar Cantábrico.

No es casualidad que este resumen descriptivo se ve reflejado en el logotipo de la entidad financiera regional, Caja Cantabria, que representa así, de una manera visual, aquellos factores que engloban a la comunidad, el mar y la montaña.



Imagen 96 - Logotipo de Caja Cantabria. Autor desconocido

Cabe recordar ahora el apartado donde se exponen las causas en las que *Mar y Montaña* fueron estetizados (cfr. 2.1.3.2). La montaña se convirtió en paisaje en Europa en el siglo XVIII. Varios poetas se aventuraron a descubrir un nuevo territorio sobre el que fijar la mirada, “y por primera vez, parece ser, el ‘horroroso país’ se convierte en un paisaje” (Roger, pág. 97).

En Cantabria ocurre algo similar, pero más tarde. Lo abrupto del territorio convertía a la región en un búnker al que los avances tardaban en llegar, dado el problema de las comunicaciones terrestres. Es por ello por lo que, gracias a la llegada del ferrocarril en 1958 , la comunidad empezó a modernizarse. Según Ortega Valcárcel (1995), en “Cantabria como Región”, La Montaña era “un espacio geográfico

construido desde la Edad Media, ganadero, pastoril, pobre en labranza según los parámetros de la época, más productor de hombres que de bienes, acompañado por una imagen de miseria y dificultades” (pág. 25).

Este cambio en la manera de mirar al territorio como un objeto alabable y estético, de nuevo, es causado por los literatos, en concreto, por José María de Pereda, a quien ha sido necesario dedicar un epígrafe en el que se explican las causas sociales, políticas y culturales, y las consecuencias de su aportación (cfr. 2.2.2.2).

A nivel socioeconómico, los acontecimientos surgidos en el siglo XIX suponen un desarrollo de la sociedad cántabra. En un principio, en la provincia de Santander existe una poderosa clase burguesa, regidora de comercio, mayormente transoceánico, que a partir de 1882 se desmoronará con la Ley de Relaciones Comerciales con las Antillas en favor de Cataluña (Martín Fernández, 2002, pág. 66) , y otra clase baja, dedicada en vida y alma a la ganadería vacuna y la pesca, o a trabajar en la minería, otro pilar económico de la región. En este tiempo, a medida que la industrialización va abriéndose camino, se va creando una nueva clase obrera a final de siglo. Esto va provocando que los habitantes de los pueblos abandonen el ámbito rural para instalarse cerca de los núcleos

industriales, que se convertirán por este motivo en núcleos urbanos sólidos.

La segunda mitad del siglo XIX contempló el ascenso de la burguesía al poder económico; sin obviar el papel ejercido por la aristocracia, el mecenazgo privado más importante durante este tiempo procedió de la emergente burguesía regional. Se dedicaron a proteger a los artistas y a dotarles económicamente para su formación artística. (Alonso Laza, La pintura de Cantabria en el fin de siglo, 1998, pág. 444)

Esta cantidad de cambios sociales, políticos y culturales ven su reflejo dentro de la pintura, pues el aumento de clase burguesa hace que el mecenazgo crezca, aspecto que repercute en dos cuestiones para esta investigación: en primer lugar, gracias a las aportaciones privadas, Riancho pudo ir a estudiar a Madrid. En segundo lugar, e igual de trascendente para este estudio, es que, gracias a la invención del turismo, en general, y más concretamente, el turismo de Balneario, la demanda de cuadros de la clase burguesa se dirige hacia un gusto concreto: el Paisaje.

Tal y como se aludía al estudio de Soto Caba (2011) en el apartado dedicado a Guadarrama (2.1.3.4.2), en el que aunaba a la sociedad burguesa madrileña en torno a un

entorno saludable, lugar en el que pudieron conocer a los pintores plenairistas que, gracias a Carlos de Haes, frecuentaban el lugar generando un gusto por el paisaje. También ocurrió en Cantabria que, gracias a la llegada del ferrocarril, de nuevo, comenzó a brotar esta posibilidad ociosa a los que, sin pretenderlo, fueran mecenas demandantes de las obras de arte de los pintores montañeses (Pilqueman Vera, 2013, pág. 43).

El catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria, Luis Sazatornil (2000), en su texto “Santander. La Ciudad Burguesa y las artes en torno al fin de siglo”, apunta la relación entre este fenómeno y la pintura de Paisaje, donde abre la puerta a la inversión del planteamiento, pues podría ser quizá la pintura de Paisaje la que ayudara a la extensión de las inquietudes por la naturaleza por parte de la burguesía:

En cualquier caso, y al margen de la posterior importancia de la pintura de paisaje en la difusión de la modernidad artística, lo cierto es que la valoración de la naturaleza y de los temas rurales se enmarca en un contexto más amplio. En realidad, la aceptación de la pintura de paisaje realista coincide en el tiempo con la polarización del conflicto campo-ciudad. En la Europa de finales del siglo XIX el retorno a la naturaleza se presenta como la solución tanto estética como higiénica, moral y social al colapso de la ciudad burguesa. No se trata, tan sólo, de

introducir la naturaleza en la ciudad por medio de parques, jardines, o paisajes pintados, sino también de llevar la ciudad misma a la naturaleza. Lentamente la oferta de vida higiénica y natural en los balnearios o en las casas de campo se convierte en un elemento básico en los rituales de ocio burgueses y aristocráticos.

A partir de este momento, en torno a balnearios de interior como Liérganes, Puente Viesgo, Caldas de Besaya o Solares y a las playas de moda del Sardinero, se arremolinan las nuevas viviendas unifamiliares de la burguesía santanderina, con sus aires cosmopolitas copiados de los grandes balnearios y playas europeas. (pág. 174)

Tampoco fue la única forma en la que se desarrolló el mecenazgo, pues otra forma de mecenazgo fue la constituida por la migración indiana, tal y como estudia Sazatornil (2007), en su artículo "Indianos, artistas y mecenas entre el cantábrico y América". Otra fuente también fue la de aquellos ingenieros que, gracias a su educación culta y sensible, apostaron por dar cabida en sus casas a las creaciones de una serie de pintores que elevaban a la categoría de arte los paisajes de los lugares deseados. Tal es el caso de Santiago Corral y José Entrecanales, de cuyas colecciones, recientemente, se ha realizado una exposición en el museo de Bellas Artes de

Bilbao, “Beruete / Regoyos: y el paisaje en las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral” (2020), entre la que se encontraban obras de dos pintores montañeses, como Riancho y Salces.

¿Pero, qué son los pintores montañeses? ¿Qué es la Pintura Montañesa?

2.2.2 La pintura Montañesa

La Pintura Montañesa es una denominación que algunos autores utilizan para englobar a los artistas originarios de la región llamada *La Montaña* surgidos en un espacio de tiempo limitado, sin existir una tradición pictórica previa, en la segunda mitad del siglo XIX. Artistas como Agustín Riancho, Casimiro Sainz o Manuel Salces son sus máximos exponentes.

Cabe anticipar que, a pesar de que haya varios investigadores que se refieren a estos pintores como una entidad llamada *La pintura Montañesa*, existen también quienes dudan de establecer un *grupo* pictórico sólido formado únicamente por dos nexos: la coetaneidad y la temática. Por lo tanto, se

plantea aquí la cuestión de que, si realmente es un hecho que existiese un grupo de pintores considerables como Pintores Montañeses, con unas motivaciones conjuntas que hicieron que en ese periodo hubiera de repente varios artistas pintando temas similares, con una entidad suficiente para poder denominarse así, o, simplemente, puede quedar como un mito creado a raíz del post-regionalismo. Tanto Sazatornil como Lafuente Ferrari comparten discurso:

La experiencia internacional de algunos de estos pintores, junto a las idas y venidas de todos por la cornisa, activan y diversifican notablemente la pintura cantábrica, expandiendo los focos de interés y liberándola del, en ocasiones, asfixiante ambiente artístico local. No hay, desde luego, escuela ni grupo artístico homogéneo alguno, sino algo quizá más interesante: reflejos locales en miniatura de la dispar pintura española del momento y una cierta comunidad de intereses a la hora de representar un patrimonio común: el paisaje cantábrico. (Sazatornil Ruiz, 2000, pág. 30)

En palabras del historiador Lafuente (1983):

(...) he apuntado ya mi extrañeza de qué habiéndose dado en la montaña unos cuantos, repetidos casos de pintores geniales como nadie se hubiera lanzado, con tan propicia fundamentación a proponer el mito de la pintura montañesa. Porque ciertamente mito no quiere

decir mentira. (...) La humanidad, perezosa y olvidada, necesita la condensación incitadora de los mitos. El mito es la magnificación poetizada, simbólica, de verdad; son ilusiones e ideales que los hombres necesitan para poder levantar la cabeza sobre la prosaica y opresiva realidad diaria. El mito es un tónico, un excitante, un remediavagos, un signo asequible para orientar las ideas y las acciones. (pág. 14)

Resulta de interés la concepción de mito que refiere Lafuente. Pero ¿es un mito? Según la RAE, la tercera acepción *Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima* debería congregarse a todos ellos como movimiento o grupo, y que la admiración y estima extraordinarias no son comunes a todos, sino que existen distinciones, no se puede entender la admiración al grupo de La Pintura Montañesa sino a alguno de sus componentes. Por lo tanto, se puede desestimar la consideración de mito. Pudiere haber mitos dentro de este grupo de pintores, pero no es un mito el grupo en sí.

Otra de los nexos que Lafuente considera está basado en un carácter común. En general, según este autor, las gentes de La Montaña nunca han sido localistas: por un lado, la labor de los cántabros es más apreciada de forma nacional o internacional que local, y, por otro lado, se debe a la necesidad de salir de la región en busca de la subsistencia. Véanse maestros canteros,

arquitectos, navegantes, indianos, conquistadores y “*desde hace un siglo y medio también pintores*” (1983, pág. 14).

Dentro de esa enumeración de *maestros de oficio*, se encuentran los pintores. Dada la especificidad del estudio, otra fuente en la que se apoya este trabajo es el libro con título homónimo, escrito por Antonio Martínez Cerezo (1975), *La Pintura Montañesa*, en el que, este sí, defiende la existencia de un grupo de pintores. En él, el autor hace un estudio inédito en su momento, que justifica necesario:

Era evidente la falta de un texto que agrupase bajo una sola cubierta los nombres, hechos y obra de quienes con mayor o menor fortuna habían servido a la tierra valiéndose del pincel y el caballete. (pág. 11)

Martínez Cerezo hace un recorrido partiendo de lo que él considera los orígenes del arte cantábrico y no es hasta José de Madrazo donde establece el surgimiento de la tradición pictórica montañesa, a quien, según este autor, le siguen su hijo Federico de Madrazo, Marco Antonio Menezo, José Vallespín y Eliezer Jaureguizar. Las obras que se conservan de estos autores siguen abrazadas a la pintura clasicista e histórica, pues los que no son retratos reales, como el retrato de Alfonso XII de Jaureguizar, propiedad del Museo de Bellas

Artes de Santander, son retratos de nobles poderosos, como Godoy, de Menezo.

Por otro lado, el citado Lafuente Ferrari (1983), determina también, en el catálogo de la exposición *Antología de maestros pintores de Cantabria*, que Cantabria nunca ha tenido un pintor reconocido hasta Madrazo y que su trayectoria siempre estuvo desligada de Cantabria. También es un dato que corrobora Salvador Carretero (1994), quien, en el catálogo de la exposición realizada en Washington D.C. con motivo de la Semana de Cantabria, *Pintura en Cantabria (1875-1975) : selección de la colección del Museo de Bellas Artes de Santander*, dice que en Cantabria la pintura “nace con José Madrazo, y a mediados del siglo XIX, con los con los pintores de paisajes con influencias tardorománticas y descriptivas” (pág. 13) .

No es, pues, hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando, por una serie de circunstancias, aparece el Paisaje como género pictórico y, como dice Carretero, adquiere un protagonismo tal como para considerarse que la pintura en Cantabria *nace* con los pintores de Paisajes de mediados de siglo XIX, un paisaje que, según palabras de Lily Litvak (1991, pág. 44), *todo es observado, descrito, pintado como un fenómeno científico y estético*.

2.2.2.1 Surgimiento del paisaje: un género importado

Por tanto, es un hecho que, en la segunda mitad del siglo XIX, de un modo incipiente y, después, persistente, el Paisaje adquiere el protagonismo de las creaciones artísticas regionales, pero ¿por qué?

A las investigaciones estudiadas en el apartado dedicado al *Siglo del Paisaje* (cfr. 2.1.3) que explican la evolución del género hasta su llegada a España, se añaden las palabras del historiador del arte Joaquín Yarza (1997), quien, tras diferentes investigaciones en distintos marcos temporales, concluye que el Paisaje no tuvo relevancia en el arte español hasta el siglo XIX.

A lo largo de esta investigación ha quedado evidenciado que las causas de las diferentes apariciones y evoluciones del Paisaje como género pictórico en la historia del arte se han debido a circunstancias sociales, ideológicas, culturales y económicas que repercutieron de este modo en las creaciones artísticas.

Conviene recordar ahora las ideas que se exponen en el apartado 2.1, donde se ha expuesto que, en la cultura occidental, el Paisaje surgió como consecuencia de la

evolución de las composiciones de las representaciones pictóricas en las que, previamente, había servido únicamente como un acompañamiento escénico. El nacimiento del Paisaje, pues, no fue una aparición espontánea, si no que fue fruto de un paulatino devenir perceptivo, compositivo y conceptual. Este hito nace “de la voluntad de poetas como Petrarca y sus amigos pintores como Giotto, al descubrir el mundo y sus maravillas tal y como los ven y los sienten” (Maderuelo, 2007, págs. 7-8). Esta idea refuerza, cabe recordar, la extendida idea de considerar a Petrarca como el primer paisajista de la cultura occidental, pues varios son los teóricos que le otorgan tal mérito a Petrarca, ya que, de un modo sensible y estético, procedió a describir al *Mont Ventoux* manteniendo una actitud contemplativa y experimental.

También ahí, en ese mismo apartado, se recogen las ideas de Agustín Berque, donde se describen las 4 cuestiones que debe de tener una sociedad para que se le considere una *sociedad paisajista*. El segundo de estos requisitos es que haya habido escritores que hayan descrito la belleza de un lugar propio (Berque, 2009).

De este modo, se puede considerar que el concepto del paisaje no es únicamente perteneciente a la pintura, sino que su germinación es inseparable de las ideas que se desarrollan

en el campo de la literatura, tales como descripciones de lugares, etc.

No es nada nuevo, tal y como atiende el catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Pedro Aullón de Haro (2000), quien en un artículo analiza la problemática de la relación entre la literatura y las demás artes, estableciendo el paisaje como eje común:

La cuestión de las relaciones de artes entre sí, es decir de las artes plásticas o, mejor y más ampliamente, visuales y de la música con la literatura resulta ser tan antigua en la cultura occidental como ésta lo es de forma elaborada.
(pág. 41)

La literatura no es la única disciplina causante del desarrollo del Paisaje, pues según se explicaba en el apartado relativo a la transversalidad del concepto paisaje (cfr. 1.1.4), en el siglo XIX la proliferación del paisaje como género fue paralelo al resurgir de la ciencia. El positivismo y el racionalismo motivaron que la experimentación en la naturaleza comenzara a cobrar fuerza para concretar el conocimiento de los fenómenos naturales, geológicos y biológicos a través de la observación. Lily Litvak (1991), en *El tiempo de los trenes*, determina el paralelismo entre el desarrollo del paisaje como

género y la proliferación de las ciencias: “En la segunda mitad del siglo XIX triunfa en la filosofía y en la ciencia el espíritu racionalista y experimental (...). Esos años son particularmente fecundos para las Ciencias (...). Berthelot hace triunfar el espíritu experimental (...)” (pág. 11).

Esto hizo que muchas otras disciplinas se desarrollasen. Entre ellas, ramas como la geografía, la geología, la cartografía o la biología empezaron a necesitar de la captación y registro de imágenes para desarrollar las observaciones en las que basaban sus estudios. En palabras de la citada Manuela Alonso Laza, “la influencia del pensamiento positivista y algunas ciencias, como la geología, originaron el desarrollo del paisaje realista finales del siglo XIX” (1995, pág. 15).

Esta circunstancia repercute de manera directa en Carlos de Haes (cfr. 2.1.3.4.1), quien se interesó por la geología, la cartografía y la geografía (Gutiérrez Márquez, 2004). En palabras de Fernando Zamanillo, quien considera que se le debe a Carlos de Haes “el descubrimiento del paisaje español en toda la extensión e intensidad de la expresión, pues antes de él nadie lo había tomado como tema exclusivo de pintura y él fue quien lo transmitió con esa finalidad estética a sus discípulos de la Escuela de San Fernando, que fueron muchos”

(1981, pág. 26), entre los que se encuentran varios de los artistas de esta investigación.

Zamanillo (1981) considera que el surgimiento del Paisaje es una reacción contra “la fantasía histórico-medievalista y a menudo grandilocuente del romanticismo” y que ahí se agrupan las demás manifestaciones artísticas, como las musicales, plásticas y literarias, que, también en palabras del autor, “mutuamente se ayudan e influyen” (pág. 28) . De nuevo, se vuelve a mencionar la literatura.

Del mismo modo, Antonio Martínez Cerezo (1975), considera también que Haes “trajo consigo la ilusión de instaurar en el ambiente viciado de horrores y tragicomedias en que se debatía el arte español, una brisa refrescante que había estudiado al otro lado de los Pirineos” (pág. 30). De este modo, la influencia de Carlos de Haes en la pintura regional es directa, pues “se quería sepultar para siempre la dictadura estética de los David, Ingres y Delacroix” (pág. 31), y, por tanto, dejar atrás las tendencias estéticas histórico-medievalistas y grandilocuentes de los citados Madrazo, Jaureguizar, etc.

Esta intención de prosperidad estética conlleva una dificultad, la ausencia de una tradición pictórica paisajística³⁵ previa que haya educado la mirada, tanto en la sociedad, como en los artistas. Para explicar la importancia de esta cuestión, conviene remitir de nuevo a Eisenman, autor que sirve de apoyo anteriormente (cfr. 1.4.1, o 2.1.3), quien a este concepto lo llama *cultura heredada*.

Eisenman (2001), como defensor de una historia crítica, de la que, como ya se ha puesto de manifiesto en esta investigación, considera inseparables los lazos culturales, sociales y humanos, defiende las conexiones críticas entre ver y conocer, y entre visión y sociedad. Para ello, enmarca esta idea dentro de sendas citas de dos referentes ideológicos afines: Horkheimer y Marx. Por un lado, Horkheimer resume la importancia de la preconfiguración de los sentidos a la hora de *ver y conocer*:

Incluso el modo en que ven y oyen es inseparable del proceso por el que la vida social ha evolucionado durante milenios. Los hechos que nuestros sentidos nos presentan están socialmente prefigurados... por el carácter histórico del objeto percibido y por el carácter histórico del órgano receptor. (págs. 11-12)

35 Esta idea es innovadora y sirve para enfatizar la importancia del calado que tuvo Pereda, pues es probable que, sin el poder de su influencia, el Paisaje podría haber sido, nunca mejor dicho, invisible.

Por otro lado, utiliza otro párrafo de Marx, que repite y amplía la complejidad de la misma idea, los sentidos están educados por la herencia cultural:

Así como sólo la música despierta en las personas el sentido musical, y así como la música más hermosa carece de sentido para el oído no musical..., por esta razón los sentidos de la persona social son distintos de los de la persona no social. Únicamente a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser esencial de las personas se cultiva o alumbraba la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva (un oído musical, un ojo para la belleza de la forma...). Pues no sólo los cinco sentidos, sino también los llamados sentidos mentales -los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etc.)-, en una palabra, el sentido humano -la humanidad de los sentidos-, deben su existencia a la naturaleza humanizada. La formación de los cinco sentidos es una labor de toda la historia universal hasta nuestros días. (pág. 12)

Por lo tanto, dada la herencia cultural huérfana de cualquier tradición paisajística, es posible considerar que, en *La Montaña*, no existía una cultura paisajista que, de un modo natural, contribuyese al desarrollo de este género. Por lo que resulta necesario ahondar en otras cuestiones que pudieron colaborar con este avance.

En este sentido, y tal y como se ha descrito a lo largo de este capítulo y de otros anteriores (cfr. 1.1.4), todos los investigadores que han investigado sobre *La Pintura Montañesa* apuntan hacia una conexión entre la pintura y la literatura. Zamanillo (1981) cree que la base del paisajismo en la región está ligado a las ideas regionalistas descritas y defendidas en la literatura de José María de Pereda:

(...) se desarrolla en nuestra región todo un movimiento literario y pictórico costumbrista, basado en la descripción externa del paisaje natural y humano. Su base social e ideológica es burguesa y tradicionalista y se agrupa en torno al escritor José María de Pereda. (pág. 27)

Dadas tantas claves que apuntan hacia la literatura -y más concretamente a José María de Pereda-, se plantea la hipótesis de la importancia que tuvo en la aparición y desarrollo del paisaje como idea y como género pictórico en *La Montaña*. Para ahondar en ello, se opta por dedicarle un apartado propio al autor para analizar su relación con este tema.

2.2.2.2 José María de Pereda como paisajista

Para contextualizar a José María de Pereda resulta necesario explicar el marco sociopolítico y cultural que le rodeó, pues se ha expuesto que los cambios sociales, políticos y culturales tuvieron su reflejo dentro de la literatura y pintura del siglo XIX.

Por un lado, durante la Revolución Francesa surge el concepto de sentimiento de pertenencia a un territorio propio, el nacionalismo. La Revolución Francesa y la expansión de Napoleón por Europa tienen también su repercusión a nivel sociológico. De un modo parecido y paralelo, surgen los movimientos regionalistas, que buscaban la diferenciación de un territorio para poner en valor sus características propias. Esto guarda cercana relación con el espíritu romántico alemán, el *genius loci*, nacido en el siglo XIX y consistente en la búsqueda interior basada en las raíces sociales, culturales y nacionales (o regionales). El catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria, Luis Sazatornil (2013), escribe sobre esta cuestión que

(...) este “descubrimiento” de La Montaña tradicional no es, ni mucho menos, un hecho aislado. A lo largo del siglo XIX y con creciente intensidad casi toda Europa conoce profundas transformaciones urbanas, culturales y sociales motivadas por el imparable progreso industrial y la consolidación del poder burgués. (pág. 150)

La relación entre las transformaciones culturales y el desarrollo del Arte no es algo novedoso ni las palabras de Sazatornil son ideas aisladas. Otros autores como el investigador y profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria, Julio J. Polo Sánchez, en el artículo dedicado al patrimonio artístico cántabro, perteneciente al libro *De la Montaña a Cantabria*, hace constar que, además de varios pintores con unos valores comunes que ensalzan la riqueza natural de un entorno determinado y distinto al resto de la península, existen otras artes donde esto se pone de manifiesto. En el campo de la arquitectura, por ejemplo, no se puede obviar a Leonardo Rucavado, que estudió a fondo las estructuras montañosas y las empleó en sus diseños adquiriendo un estilo propio denominado *Montañés*, con el que obtuvo varios premios, como el del Salón de Arquitectura de Madrid, de 1911 (Polo Sánchez, El patrimonio artístico, 1995). En este sentido, la arquitectura regionalista tampoco

fue una perogrullada y así otros autores defienden la complejidad de este movimiento:

En ningún caso puede juzgarse al regionalismo arquitectónico como un mero movimiento nostálgico. Es algo más complejo, ligado al discurso general contra la modernidad que convirtió en global el culto a lo local. Además, a Rucavado, Riancho, Bringas o Quintanilla les sobra talento, sentido de la oportunidad y convicción para condensar en su obra toda la riqueza del proceso regionalista español, que tiene en la arquitectura –por cotidiana– una de sus imágenes más cercanas y en el regionalismo montañés uno de sus momentos más coherentes. (Sazatornil Ruiz, 2013, pág. 183)

Sin embargo, en el mismo sentido interdisciplinar y con una mayor concreción en el tema de este trabajo, uno de los pilares de la difusión del paisaje y paisanaje montañés fue el literato José María de Pereda. Pereda vinculó a los personajes dentro de sus novelas con los estereotipos más localistas describiendo así las características más notables del paisanaje cántabro de su época, algo que también popularizan otros regionalistas destacados, como Menéndez Pelayo y Amós de Escalante, con quien comparte su ideología regionalista y su pasión por La Montaña (Sazatornil Ruiz, 2013).

Las intenciones de estos no son sólo las de contar las singulares personalidades de los montañeses, sino también su entorno. Al fin y al cabo, el escenario de sus novelas está limitado por las características geográficas, geológicas y paisajísticas de un entorno único y propio que sirve de nido común para los protagonistas. Pero ¿qué relación tiene la vinculación ideológica del regionalismo con el desarrollo del paisaje?

Este fragmento, perteneciente a su *Discurso en los Juegos Florales de Barcelona* de 1892, citado por la investigadora Lucrecia Santa María Gabancho (2001) en *El Regionalismo Montañés*, del libro *Arte en Cantabria: Itinerarios*; y por el historiador Benito Madariaga de la Campa (1986), cronista de Santander, en *Crónica del Regionalismo en Cantabria*, ilustra lo que significaba el regionalismo para Pereda:

Entiendo, pues, como región, en el caso presente, no el pedazo de tierra que señala para sus especiales usos la arbitraria mano de la geodesia oficial, sino la comarca que deslindan y acotan las inmutables y sabias leyes de la naturaleza ; y por mejorar y enriquecer esta comarca , no sólo el fomento y la prosperidad de la materia tributable para el erario público , sino también, y no secundariamente, el cultivo y el engrandecimiento de lo que, en la naturaleza misma de la región, es patrimonio perdurable de

la inteligencia y el corazón del poeta y del artista. (2001, págs. 177-184) y (1986)

Según la historiografía de la literatura internacional del siglo XIX, José María de Pereda, es uno de los escritores que con más importancia ha narrado el paisaje en sus obras. Tanto es así el hecho de sus descripciones sobre los entornos naturales que convierte esta hazaña en su más fuerte detrimento, al que, algunas ocasiones se agarra la crítica para desmerecer sus obras (Clarke, 1969). Si bien es cierto que puede considerarse pecar en exceso *pintar* en sus novelas, no es este defecto más que una característica personal que hace de Pereda un genio único y su obra una innegable huella personal distanciada, con color, del resto de escritores. Por poner un ejemplo, Torrente Ballester escribe que sus descripciones “*consumen más páginas de las convenientes a la economía novelesca*” (1961, pág. 52). Es, a pesar de las críticas, el paisaje cántabro un aliado fundamental e imprescindible para su obra.

Los investigadores que han estudiado a Pereda y su relación con el paisaje concluyen en una relación inseparable entre Pereda y el entorno regional montañés. Por un lado, la citada crítica literaria Lily Litvak, autora de *El tiempo entre los trenes*,

investiga esta relación en su artículo *El paisaje en la obra de Pereda*, publicado en 1992 en la revista *Ínsula*, o Anthony Clarke, en su libro escrito a petición del Centro de Estudios Montañeses, cuyo elocuente título *Pereda, paisajista* es una versión de su tesis doctoral defendida en la Universidad de Birmingham, en 1963. Este libro abre las puertas hacia un estudio comparativo entre Pereda y la literatura europea de su época, pues el autor considera necesario analizarlo en su contexto.

Sin la intención explícita de suplir esta carencia detectada por Clarke, la investigadora María Teresa Zubiaurre, experta en literatura, completa este vacío cuando hace una relación entre diferentes autores como Balzac, Zola, Fontane, Clarín, y Pereda en su libro *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectiva*. Este estudio se suma al libro de obligada consulta para entender, ya no solo a Pereda, sino la importancia del paisaje en la literatura, la obra de Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles*.

En este sentido, existen libros, tesis doctorales, e incluso artículos de origen internacional, que evidencian la repercusión de Pereda y ponen de manifiesto el interés

suscitado por la relación entre su literatura y el entorno donde discurren sus pintorescas narraciones.

Por un lado, el investigador Nil Santiáñez, catedrático de la *Seant Louis University*, y su artículo “La poética del horizonte: Espacio, escritura y campo literario en las novelas de José María Pereda”, publicado en 2006 en *Olívar*, publicación del centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria de la Universidad de La Plata, es un ejemplo del interés internacional que suscita Pereda.

En este artículo, Santiáñez realiza un estudio del horizonte en las novelas de Pereda como concepto filosófico, psicológico y literario. En lo que a esta investigación interesa, se destacan a continuación las connotaciones que realiza hacia el horizonte topográfico, diferenciante y morfológico regional al que le atribuye facultades políticas e ideológicas que sirven para reforzar la importancia del paisaje *-el horizonte-* en la obra de Pereda.

Para empezar, lo deja claro: “el horizonte es, pues, el principio constructivo de la poética, la ideología y la literatura del autor” (Santiáñez, 2006). Más adelante, se hace constar el uso del paisaje fuera de lo meramente narrativo y circunstancial, empezando a otorgarle un sentido más amplio:

Aunque sería absurdo negar su referencialidad, el paisajismo de Pereda no debe entenderse solamente en función de su posible referente, o como un mero decorado estático. En sus novelas, el paisaje es indisociable de una práctica discursiva. Pereda produce paisaje, y por ello podría decirse que sus novelas son “novelas-paisaje. (pág. 85)

Defiende así Santiáñez, en este sentido, que Pereda deja constancia en sus novelas de su implicación ideológica con el Regionalismo, siendo uno de los personajes públicos y populares más relacionados con esta corriente. En sus novelas deja constancia tanto de una forma directa a través de sus personajes, o bien, a través de descripciones ideológicas en sus textos. El investigador pone como ejemplo la novela *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, donde advierte la idea de una frontera montañosa característica del marco geográfico de este estudio y lo asocia a una diferencia no sólo física con el territorio de *más allá de La Montaña*, si no también social, psicológica e ideológica:

El horizonte geográfico en el que se inscribe el pueblo donde transcurre la acción recorta el perfil de la tesis política de la novela. Al principio, el narrador constata que “estamos al comienzo del año memorable de 1868; que con tocas de nieve se engalanan las crestas de las

montañas del horizonte”. El espacio grandioso y sublime de la Montaña está determinado por unos límites a punto de ser traspasados por quienes pretenden importar las ideas revolucionarias de la Gloriosa al pacífico y tranquilo pueblo de la novela, Coteruco de la Rinconada. Desde el principio de Don Gonzalo González de la Gonzalera se establece la contraposición entre el horizonte de Cantabria y todo aquello que se encuentra fuera, considerado invariablemente como un peligro. El horizonte cántabro separa zonas de pensar. (Santiañez, 2006, pág. 87)

Otra frontera, tal y como se muestra, es la diferencia de *zonas de pensar*. Otro caso, de similares características y relacionado con este estudio, es en el que Pereda pone de manifiesto el desdén con que se trata el arte realizado en la periferia -la literatura en este caso, pero bien se relaciona con la pintura- donde se menosprecia *con arrogancia* todo aquello con carácter periférico a la capital.

La defensa de la literatura regional, es decir, de una literatura basada en la imposición de unos horizontes temáticos (contenido regionalista), estructurales (los horizontes como principio constructivo de las obras literarias) y lingüísticos (reproducción escrita del lenguaje hablado en la región) se realiza desde una postura resentida respecto a la cultura literaria madrileña. (...) se desdeña la literatura de Cantabria. La relación de poder entre centro y periferia determina el

supuesto desdeñ con el que miran, en Madrid, las obras escritas en la periferia. La literatura regional está limitada, según el periodista, por unos horizontes cerrados que imposibilitan o dificultan su disfrute por lectores ajenos a ese mundo. (Santiañez, 2006, pág. 90)

Se evidencia de este modo una dificultad, no solo geográfica, con la que se encontraron los artistas decimonónicos de la periferia. Y, de este modo, se plantea una cuestión para resolver en apartado posterior: ¿se mantiene este patrón diferenciador entre centro y periferia en el Arte Contemporáneo?

Resulta ventajoso indagar en los estudios relacionados con Pereda y el paisaje. Se consigue, pues, establecer unos paralelismos que ayudan a explicar la concepción social y artística del Paisaje entre la literatura y la pintura, hecho que ayudará a entender la importancia de los pintores estudiados en un contexto que se explica, también, por los estudios en torno al escritor, del mismo modo que ocurre con investigaciones de carácter internacional.

A nivel internacional, coetáneos a Pereda, los escritores mostraron un gran interés en el paisaje y, del mismo modo, los movimientos artísticos se configuraron como movimientos

ideológicos. Se reproducen así, prácticamente en todas las artes, por considerarse también corrientes de pensamiento. De ese modo tan determinante lo expone la doctora y profesora de la UNED, Brigitte Leguen (2010), en su artículo “El paisaje en la literatura francesa a partir del siglo XIX y sus relaciones con la pintura”:

Durante los siglos XIX, el interés por el paisaje es inmenso. La relación que entre los escritores establecen con el paisaje (este ente visible/invisible) es considerable y es equiparable al interés puesto por los pintores en el mismo momento. (pág. 545)

En el plano nacional, Pereda sigue la tradición paisajista empezada por Enrique Gil y Carrasco. Gil supone, para los historiadores de la literatura, el punto de inflexión en las descripciones de la naturaleza del siglo XIX. La involucración de los escritores previos a 1844 con la naturaleza, a excepción de Cervantes y algún autor del siglo de oro, siempre fue nula. Según José Martínez Ruiz, conocido como Azorín, escritor y crítico perteneciente a la Generación del 98, en el libro *El paisaje en España visto por los españoles*, Gil y Carrasco da a luz por primera vez en España el Paisaje en el arte literario. (Azorín, 1975)

Es, por tanto, Gil, un pionero en tratar el paisaje como Paisaje en sus composiciones literarias, pero, si bien es cierto, y según otras investigaciones, tampoco llega a ser un hito en esta aptitud como fue Pereda, ni siquiera un referente. En varios estudios de Anthony Clarke, investigador, ensayista e hispanista británico, y experto en José María de Pereda, se determina que Gil no fue nunca un autor que influyó en Pereda, quien se dejó influenciar más por su entorno natural cercano. Clarke, en su libro *Pereda, paisajista*, lo cuenta así:

En el caso de Pereda toda influencia literaria, si en efecto existe, queda moldeada y elaborada por su propio impulso creador y su propia complexión genial hasta tal punto que solo con gran dificultad puede distinguirse tal influencia como elemento determinado y palpable de su formación y ser literarios. (Clarke, 1969, pág. 40)

Esta ausencia de referentes literarios paisajísticos, paralela a lo que ocurre en el campo de la pintura, sirve para que Pereda desarrolle una particular forma de novelar, con absoluta autonomía y de una particularidad ejemplar. Clarke (1969) explica en estos dos fragmentos la relación entre el tratamiento del paisaje y las ideas regionalistas:

La naturaleza, tal y como queda pintada en las tres novelas aludidas, está estrechamente

relacionada con el elemento regionalista. Crece la proporción de paisajismo en ellas a medida que se aumenta la intensidad del regionalismo. Así que encontramos en la novela de más subido sentimiento regionalista -Peñas arriba- más descripciones de la naturaleza. (pág. 45)

Tan íntimamente enlazados estaban entre si el regionalismo y el paisajismo en la novela del siglo XIX que no cabe duda de que, a no haber existido tan profundo regionalismo, se habría producido en la novela de aquellos tiempos muy poco paisajismo. (pág. 50).

Pereda refleja en sus novelas más descripciones naturales que cualquier otro escritor de su época, no por su afición alpinista, sino por su arraigo regionalista. Evidencia de ello es que cuando el autor se refiere a otras comunidades, el nivel de detalle que transmite al describir los paisajes es parco y apático (Clarke, 1969). Tanto en las descripciones que nos encontramos en la novela *Pedro Sánchez*, como las de las crónicas de sus viajes por París, Andalucía, Portugal o Barcelona, se desprende poco interés y alabanza hacia esos entornos allende *La Montaña*.

Como ejemplo, se extrae una expresión hecha por Pedro Sánchez, protagonista de la novela homónima de Pereda, donde se refiere al paisaje que le rodea con estas palabras:

“¡Qué variedad de contornos, de objetos, de luces y de horizontes!” (Pereda J. M., 1965, pág. 13).

En esta obra se detalla la experiencia de dos pintores aficionados a pintar *au plein air*, aspecto que guarda relación inseparable con La Escuela de Barbizón (cfr. 2.1.3.3), pues hasta que se puso en práctica esta metodología pictórica por parte de Courbet y demás autores, no era un comportamiento al uso. Se evidencia de este modo que la tradición pictórica paisajista se estaba instaurando, importada de Francia, y demuestra también el interés en este hecho.

Por último, para relacionarlo más -aún- con la pintura, cabe destacar que Santiañez defiende que Pereda se adscribe a la corriente impresionista en diferentes novelas, como *Al primer vuelo o Peñas arriba*, porque describe el paisaje “al modo impresionista, es decir, como una superposición de manchas cromáticas”. (Santiañez, 2006, pág. 92).

No es el único autor que relaciona la tendencia impresionista de Pereda. Los citados Clarke y Litvak así lo consideran en sendas publicaciones. (Clarke, 1969, pág. 79) (Litvak, 1992, pág. 17).

Por otro lado, el autor José Fernández Montesinos (1969), en el libro *Pereda o la novela Idilio*, relaciona de forma directa a Pereda con Carlos de Haes, pues las coincidencias formales de ambos son innegables, pues sus motivos son “(...) todo barrancos, torrenteras, raíces retorcidas en primer término, tal vez casitas dispersas, agazapadas tras unos árboles, o lo que fuese” (pág. 278).

Por lo tanto, una vez expuestas las diferentes voces expertas, podemos concluir que, de un modo paralelo a lo que ocurre con la pintura, el paisaje surge como idea en la literatura en el siglo XIX. Los escritores les otorgan más importancia a las descripciones naturales de lo que se había hecho con anterioridad. La ausencia de una tradición paisajista en Cantabria hace que las aportaciones de escritores como José María de Pereda o Amós de Escalante hayan supuesto un hito en lo que al transcurso y evolución del arte se refiere pues, gracias a su interés en describir su entorno, motivado por las ideas regionalistas, se ayudó a crear en el imaginario social la idea del paisaje, sin la cual, los pintores de este estudio no podrían haber sido posibles, por lo menos, tal y como los conocemos.

2.2.3 Estudio cronológico de *Pintores Montañeses: La Tradición*

Anteriormente se exponía cómo Antonio Martínez Cerezo (1975), en el libro *La Pintura Montañesa*, estudiaba una serie de pintores pertenecientes a un espacio temporal concreto (cfr. 2.2.2). Entre estos autores que Martínez Cerezo enumera se encuentran artistas que no se vinculan al ámbito temático de esta investigación, *el Paisaje*, como José de Madrazo, Rogelio de Egusquiza o José Gutiérrez Solana. No son los únicos artistas del siglo XIX que no se adscriben a este género. En el libro *Cien años de Pintura en Cantabria (1815-1915)*, la historiadora del arte Mónica Álvarez Careaga (1988) destaca a otros pintores que poco tuvieron que ver con el paisaje, como Federico de Madrazo (hijo de José de Madrazo), Gerardo de Alvear, Flavio San Román o Ricardo Bernardo.

Para nada se pretende menospreciar a estos pintores, ni mucho menos. Simplemente, de este modo, queda constancia de que el Paisaje no fue un género poseedor del monopolio estético y que la selección de autores realizada responde únicamente a aquellos artistas cuyo trabajo pictórico se produjo alrededor del Paisaje.

La selección de artistas pertenecientes a la tradición pictórica montañesa que conforman este estudio es, por tanto, en orden cronológico, la siguiente: Donato Avendaño (1840-1912), Agustín Riancho (1841-1929), Casimiro Sainz (1853-1898), Tomás Campuzano (1857-1934), Fernando Pérez del Camino (1859 – 1901) y Manuel Salces (1861-1932).

Todos ellos, según palabras de Polo Sánchez (2001), se podrían dividir en dos grupos generacionales, los nacidos en la década de los 40 y los de la de los 50, distinción que también realiza Alonso Laza (1998), a pesar de que guardan una tendencia casi común, generada por las enseñanzas de Carlos de Haes (cfr. 2.1.3.4.1), y que, de forma paralela a otras artes como la literatura o la arquitectura, son inseparables del regionalismo:

Los pintores cántabros de fin de siglo muestran un tipo de pintura académico-realista, impregnada a menudo de visos románticos. El aprendizaje de gran parte de ellos se realizó a través de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo Carlos de Haes y, en menor grado, Carlos Luis de Ribera los maestros que determinarán el estilo de estos pintores cántabros de fin de siglo. Estos artistas, cultivadores del género de paisaje y costumbres, contribuirán a potenciar una conciencia regionalista de signo cercano a la paralelamente creada por la literatura (Pereda) y la arquitectura

(Rucabado). (Polo Sánchez, El patrimonio artístico, 1995, págs. 117-118)

No es el único autor que considera unos valores comunes, pues Alonso Laza (2001) determina que todos ellos se caracterizan por una “factura realista e iconografía teñida de tardoromanticismo Perediano” (pág. 323). Sin embargo, a pesar de las generalizaciones de estos autores, es necesario exponer de manera individual a cada uno de ellos.

2.2.3.1 Donato Avendaño

Donato Avendaño Fernández (Laredo, 1840 – Madrid, 1912) es un pintor que aparece nombrado en muchas de las publicaciones sobre Historia del Arte de Cantabria. Sin embargo, la información disponible no es tan amplia como puede ser el caso de otros artistas con mayor reconocimiento, como Riancho o Casimiro Sainz.

Actualmente, la publicación que mejor recoge los datos biográficos y establece una relación de fuentes documentales

es la monografía publicada por el Centro de Estudios Montañeses, *El pintor cántabro Donato Avendaño. Datos biográficos y documentación*, realizada por Francisco Gutiérrez Díaz (2019). Sin embargo, no es una publicación pormenorizada ni exhaustiva, tal y como expone el investigador en la presentación, sino que es una compilación de documentación con escasa dedicación a su faceta pictórica.

En ella se pone de manifiesto la carencia de información publicada hasta el momento y se reclama un libro monográfico que *ahonde en su trayectoria vital y en su producción pictórica* (p.5). Alonso (1998) considera difícil de estudiar *por lo desconocido y disperso no solo de su obra sino también de los propios datos biográficos* (pág. 17).



Imagen 97- Donato Avendaño, 1884. 88 x 60 cm. Vista del palacio Real de Madrid. Colección privada

Los cuadros de Avendaño que se conservan son, en su mayoría, vistas de Madrid, pues el artista residió en la capital durante toda su vida desde que acudió a estudiar como

alumno de Carlos de Haes. Trabajó como profesor de dibujo en la Escuela Nacional de Sordomudos y su presencia en las exposiciones nacionales se contabiliza en ocho ocasiones, donde no siempre presentó vistas de Madrid. Según Carretero (2018):

(...) nunca quiso olvidar sus orígenes cántabros y su cercanía al mar, manifestándose como apreciable marinista en otras comparecencias a las nacionales: en 1904 con *Marina (impresión)*, *Cercanías de Cabo Mayor*, Santander; en 1906 con *Presa de Liérganes*; en 1906 con *¡Jesús y adentro! Sotileza (Pereda) Marina*, acercándose esta última a la fuerte corriente perediana que surgió en esta provincia, para lo que utiliza un tema tan emblemático como es el de la novela de José María Pereda.



*Imagen 98 - Donato Avendaño. 1884. Palacio de Oriente. 65,4 x 53,3.
Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander*

De sus obras se ha escrito que *“es un buen colorista”*, que descuida *“en ocasiones el estudio y práctica del dibujo”*. No cabe duda tampoco de que *“su técnica se basa en el estudio y observación del natural según las enseñanzas de Haes. Sin*

embargo, la mayoría de sus paisajes comprendían matices realistas y románticos. No puede escapar al influjo del regionalismo literario, a su visión romántica y melancólica” (Alonso Laza, 1998, pág. 20).

De Avendaño poco más se puede recoger, pues, como dice Martínez Cerezo (1975): “De los primeros en partir, Avendaño quedó en Madrid y no regresó” (pág. 37). Ejemplo de ello son los cuadros conseguidos en la investigación, ambos de vistas del Palacio de Oriente. El otro artista que señalan Polo (1995) y Alonso (1998) junto a Avendaño en la primera generación de paisajistas, aquellos nacidos en la década de 1840, es Agustín Riancho.

2.2.3.2 Agustín Riancho

Agustín Riancho es, actualmente, el más reconocido de los paisajistas montañeses y, debido a ello, es de quién más se ha investigado y se ha escrito en el campo de la Historia del Arte local. Investigadores como Lafuente Ferrari (1983; 1987), Simón Cabarga (1978), Alonso Laza (1995; 1998; 2001), Polo

Sánchez (2001), Martínez Cerezo (1975), Carretero (1997) o Litvak (1991), entre otros, dan solidez a este trabajo.

De hecho, en varias investigaciones se reclama la pertinencia de continuar investigando sobre su figura. En la crónica de la Exposición *“Pintores españoles de la luz”*, el investigador Esteban Casado Alcalde (1984) muestra su parecer acerca de la idoneidad de hacer un estudio sobre Riancho y sus deudas estéticas al exponer que Riancho está “necesitado ya de una revisión que rastree sus deudas estéticas; esos betunes que aplicados a modo de imprimación tanto recuerdan las soluciones de un Turner” (pág. 256). Otra de las publicaciones que reclaman un estudio más profundo es la monografía de Bedia y Carretero (1997), donde se sugiere que se debería hacer una tesis centrada en el artista (pág. 12).

Nace en Entrambasmestas (Cantabria) en 1841. Sus padres eran labradores humildes, trabajadores del campo. Empieza a dibujar en 1852, como “habituales balbuceos plásticos de quien cuenta con doce años, típicos y tópicos” (Carretero Rebés & Bedia Casanueva, 1997, pág. 24). Le “descubre” un impresor santanderino que organiza una suscripción popular en Santander para que se desplace a estudiar a Madrid.

Cuando pasamos las alturas del Escudo, dejando atrás la seca y pedregosa meseta de Burgos, para bajar al valle del Pas, entramos en el boscoso rincón que vio venir al mundo a Riancho, en 1841. Abruptas laderas, cascadas rumorosas, espesos bosques de robles y castaños, barrancos intrincados, aguas que se despeñan hacia el hondón del valle. Otro aldeano en el que se revela, sin precedentes, la furia de pintar. (Lafuente Ferrari, Antología de maestros pintores de Cantabria, 1983, pág. 13)

En la Real Academia de San Fernando es enseñado, mayoritariamente, por Carlos de Haes. Allí pinta vistas de Madrid y de la Sierra de Guadarrama, influenciado por las enseñanzas plenairistas de Haes (cfr. 2.1.3.4.1).



*Imagen 99 - Agustín de Riancho. Pico La Maliciosa (Guadarrama). 1860.
Óleo sobre lienzo. Colección Particular. Santander*

Esta etapa dura desde 1858 a 1861, donde, según Lafuente (1983), “es un buen discípulo de Haes, de sus paisajes oscuros y respetuosos con el natural” (pág. 14).

Seguidamente, sus benefactores y mecenas santanderinos, quienes habían realizado una aportación para sus estudios en Madrid, deciden enviarle a continuar su formación a Bélgica. No le envían a París por miedo a que el ambiente trasnochado de la farándula parisina le tuerza, dada su inocencia. En Amberes estudia 5 años en el estudio de Lamoriniere, de 1862 a 1867. Allí pinta escenas cercanas a su maestro (cfr. 2.1.3.3) y próximas al paisaje romántico alemán de Gaspar David Friedrich, Karl Friedrich Schinkel, Ernst Ferdinand Oehme o Karl Blechen (Carretero Rebés & Bedia Casanueva, 1997, pág. 29). De esta época es el cuadro *Bañándose en el río* (cfr. Imagen 43).

Tras dejar el estudio de Lamoriniere, empieza su andadura en solitario. Un marchante le vende obras en Londres, y esto le permite subsistir en Bruselas hasta su vuelta a España (Carretero Rebés & Bedia Casanueva, 1997, pág. 30).



Imagen 100 - Agustín de Riancho. Paseo en el río. 1870. Colección particular. Escocia

Durante estas etapas Riancho conoció París, Amberes, Bruselas, etc., y presumiblemente a los principales pintores de paisaje, pues compartieron espacio en exposiciones colectivas en Gante, Amberes, Lieja y Bruselas. De este modo, el artista se nutre de las experiencias plásticas europeas, propuestas por la Escuela de Barbizón, Corot o Courbet, los naturalistas de Fontainebleau, o incluso París, tal y como recogen Bedia y Carretero (1997, pág. 31) gracias a una carta de Cabrero y Mons, amigo íntimo de Riancho. Lafuente Ferrari (1983) coincide estos datos, y añade que

va a París y a Bélgica, conoce la nueva escuela paisajista de Courbet y de Corot, asimila las

enseñanzas del grupo de Barbizon, y libre, solo, pinta y vive más de veinte años en Bruselas y en Amberes, retratos, paisajes, que vende allí y en Londres, donde un marchante le apoya eficazmente. (pág. 35)

Vuelve a España en 1883 - 1884³⁶ y no se encuentra con un fácil panorama. La sociedad santanderina no reconoce como suyo el gusto de las pinturas de Riancho. No tiene el reconocimiento, pues, del público, tampoco posee el éxito esperado, ni llega a vender sus obras más allá de alguna rifa que rozaba la mendicidad. Martínez Cerezo (1975) describe a Santander como una ciudad distinta a la que le vio marchar, aquella que le apoyó:

Las colonias casi perdidas hacen retornar a mas de un indiano y dan al traste con un movimiento mercantil que tenía todos los caracteres de convertirse en finisecular. La ciudad que se volcara en ayuda en sus primeros días le recibe con indiferencia, con esa honda parquedad tan enraizada en la tierra. (pág. 46)

El gusto burgués, que según Bedia y Carretero (1997) era el que determinaba la compra de pintura, estaba enfocado en autores como Villaamil, Francisco Parcesista, Manuel Barrón,

36 El dato varía según qué autores.

o el citado David Roberts. Y es que el paisaje en España, a pesar de haber tomado *carta de naturaleza independiente* (pág. 26) gracias a las enseñanzas de Haes, no tuvo la aceptación académica y profesional hasta la extensión de este por parte de Beruete, Martín Rico, o Darío de Regoyos.

En este sentido, durante el transcurso de esta investigación, se organizó una exposición al respecto en el Museo de Bellas artes de Bilbao: *“Beruete / Regoyos: y el paisaje en las colecciones de los ingenieros José Entrecañales y Santiago Corral”* (2020). En ella se relacionaban las obras de los dos autores protagonistas con sus coetáneos, entre ellos Riancho, a quien Javier Barón (2020) define en el catálogo de la exposición como el pintor cántabro de paisaje más destacado del siglo XIX y *único* en el contexto pictórico nacional³⁷:

El prolongado contacto con el paisajismo belga, muy cercano al realismo de los pintores franceses, dio a su pintura un carácter de franqueza y de apreciación del natural directo único en la pintura española de finales de la década de 1860 y principios de la siguiente, y fue la base para la evolución posterior de su estilo, una vez que volvió a España y se estableció en Cantabria. Allí trabajó de modo muy personal en

37 Juan Manuel Bonet, director del MNCARS, IVAM o Instituto Cervantes, también le considera con la misma estima en el catálogo de Fondos de Artes Plásticas de la Fundación Caja Cantabria (Caja de Ahorros de Santander y Cantabria. Obra Social, 2007, pág. 8).

una trayectoria de ensimismamiento cada vez mayor en la naturaleza. (pág. 25)

Javier Barón (2020) describe que Riancho, cuando vuelve, establece un estilo personal ensimismado en la naturaleza, y con toda la razón. Sin embargo, antes de que pusiera sobre el lienzo la libertad y gestualidad propias de esta manera personal característica, existe otra etapa que, dada su superficialidad, posee menos interés para la historia del arte, pero que en este estudio ayuda a comprender las condiciones socioculturales del entorno cántabro.



Imagen 101 - Agustín Riancho. Paisaje. 1988. Óleo sobre lienzo. 164 x 117,5 cm. Diputación Regional de Cantabria

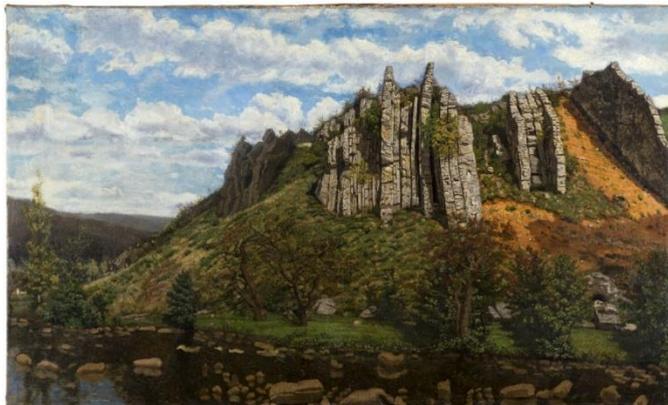
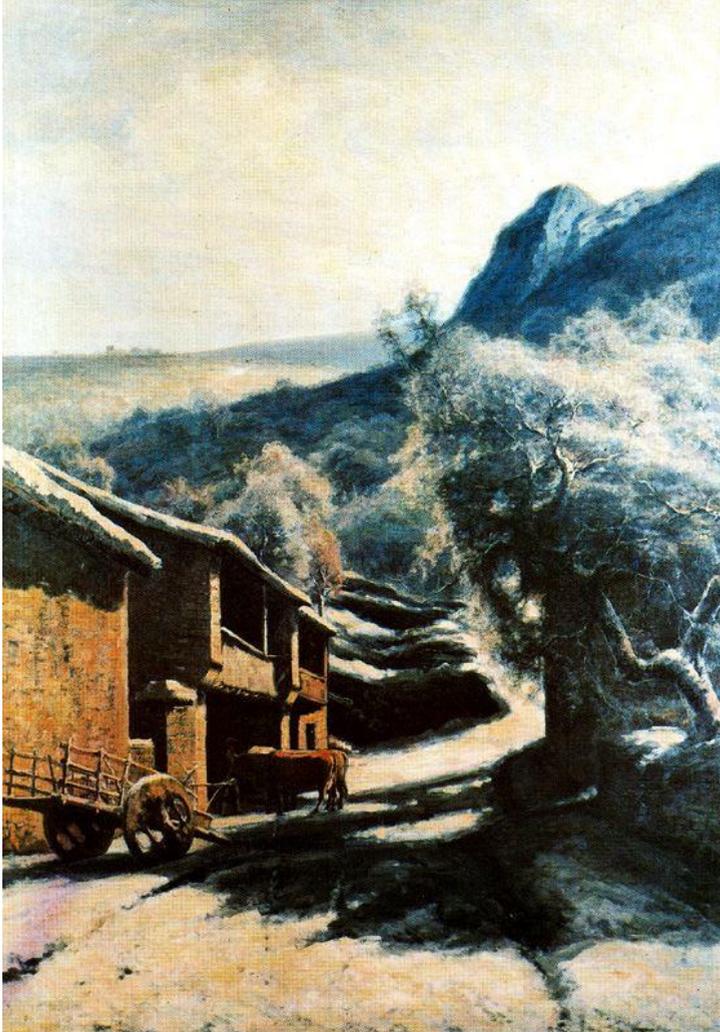


Imagen 102- Agustín Riancho. Paisaje. 1890-1900. Óleo sobre lienzo. 72 x 125 cm. Museo del Prado

De este modo, una vez vuelve de Bruselas y se instala en *La Montaña*, se da cuenta de que su pintura, demasiado moderna en la época y el lugar -la educación cultural y las tendencias estéticas del norte de Europa no tienen cabida en Santander- y cambia su manera de pintar hacia unas pinturas de gusto aburguesado y preciosista para adaptarse a las tendencias locales y, por tanto, poder así sacar rédito de sus capacidades pictóricas que le permitan subsistir:

La disposición de Riancho hacia la representación de escenas o datos regionalistas, hecho que abordará intermitentemente entre 1884 y los primeros años del comienzo del nuevo siglo, tiene que ver con las modas regionalistas cántabras de esos momentos. (...) tal coincidencia cronológica puede explicar por

qué Riancho trabaja escenas pasiegas, regionales, si bien, se observa como concepto que para él estos temas son un vehículo de trabajo, no una esencia de su pintura, aspecto que le diferencia de aquella corriente. (Carretero Rebés & Bedia Casanueva, 1997, pág. 25)



*Imagen 103 - Agustín Riancho. Paisaje Nevado. 1888. 165 x 117 cm.
Diputación Regional de Cantabria*

Varios autores cuestionan la idoneidad de la decisión de Riancho de volver al *terruño*³⁸ en lugar de permanecer en Madrid. Entre ellos están Martínez Cerezo (1975) y Lafuente Ferrari (1987). El primero cuestiona esta idea, pero la utiliza para encontrar las condiciones únicas y diferenciadoras que hicieron que Riancho encontrara su estilo, pues lo hizo “movido por su amor desmedido a la Naturaleza, porque, ante todo, Riancho, es paisajista” (pág. 46). El segundo cree que también es causante de su desarrollo, en el que prescinde de las formas a favor de las emociones, algo que justifica a su vez su amor por lo natural:

Vuelve, pero no para hacer la vida superficial del pintor de chalina y chambergo en las tertulias de Madrid. Vuelve a su valle natal, a la naturaleza, para hacer la vida del aldeano y alterna la pintura, que no abandona, con la existencia primitiva de su lugar; el hacha de leñador le es tan familiar como el pincel y los colores. Aislado, desconocido, sigue escuchando las revelaciones de la naturaleza y continúa sus búsquedas de una expresión pictórica libre, más grandiosa y adecuada a las confidencias de sus bosques amados. Llega así, hacia 1900, a un lenguaje pictórico nuevo, osado, nada fácil de clasificar, pero con notables afinidades con lo que buscaron por otros caminos Van Gogh, Cézanne o los fauvistas. Es una pintura fogosa, desflecada, desentendida de la corrección

38 Palabra utilizada por Martínez Cerezo (1975).

minuciosa, que aspira a darnos su emoción sintetizada, grandiosa, del paisaje que tiene en torno suyo, bravo y rico a la vez. Con arrebatos pasionales llega a un expresionismo propio, a base de manchas de verdes oscuros o agrios, de amarillos o blancos y a una concepción de la forma fuerte, exuberante, monumental. (Lafuente Ferrari, 1987, pág. 516)

De este modo, reclutado en su aldea, se produce su evolución hacia un estilo más libre, suelto y gestual. Sin embargo, resulta difícil de creer que fuera un asunto repentino, debido únicamente a su carácter ermitaño y a su nulo contacto con el mundo artístico, o incluso a alusiones a enfermedad mental. Sino que, más bien, supondría un retorno a las enseñanzas aprendidas en su estancia norteña, a su inquietud como artista y a la desconexión con el mercado del arte, unido a una liberación personal de haber estado atado a las *postales* que demandaba el gusto popular. En este sentido Bedia y Carretero (1997) afirman que *“hablar de Riancho desconocedor de toda vanguardia, de toda pintura revolucionaria o de ruptura, para concluir bastante superficialmente y de forma errónea que su último gran periodo surge de la nada, produce escalofríos (pág. 52) ”*. También Alonso Laza (1995, pág. 20) dice que su estancia belga es la que transforma el estilo de sus composiciones,

atendiendo a cuestiones lumínicas y de coherencia armónica. Aspecto que refuerza también Polo Sánchez (1995, pág. 118).

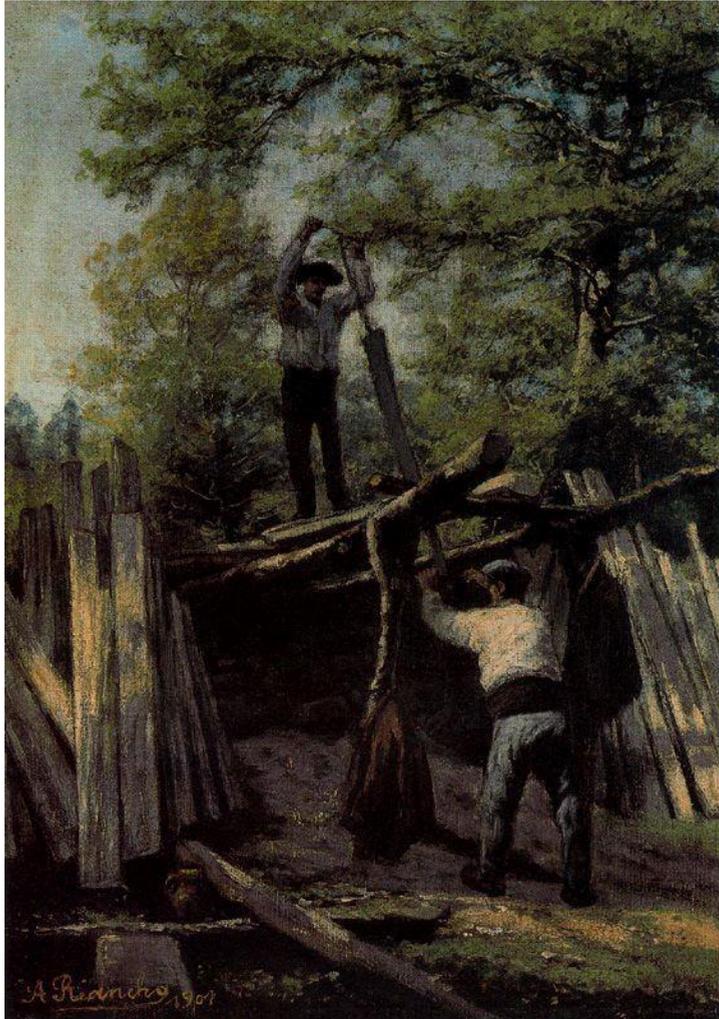


Imagen 104 - Agustín Riancho. Aserradores. 1901. Óleo sobre lienzo. Colección Particular

Por lo tanto, aislado en su pueblo natal, desarrolla un estilo en el que logra “una gran soltura en el tratamiento lumínico del paisaje a través de una amplia pincelada pastosa”, tal y como lo explica la historiadora Mónica Álvarez Careaga (1988, pág. 14). Aspecto, que según la investigadora combina con su no menos destacable faceta de dibujante pre impresionista (Imagen 103). Otros autores consideran que rebasó al impresionismo, a pesar de poder ser de forma subconsciente (Arias Anglés, 1992, pág. 22), y quizá sea debido a su experiencia belga y sus contactos con los pintores en el momento en el que las ideas impresionistas se concebían.

Esta idea se relaciona con las ideas de Merleau-Ponty (2018 (1945)), quien determina en *La duda de Cezanne* que los estudios de perspectiva de estos artistas (habla en concreto de Cézanne, pero se puede extrapolar) descubrieron “que la perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica” (pág. 32). Y, ¿cómo no va a influir toda la perspectiva vivida en el desarrollo pictórico de Riancho?

Dentro de los autores que consideran que rebasó el impresionismo está Leopoldo Rodríguez Alcalde (1991), quien considera, además, que supera también el Fauvismo,

instaurando una “prodigiosa vanguardia en la pintura del paisaje” (pág. 20).

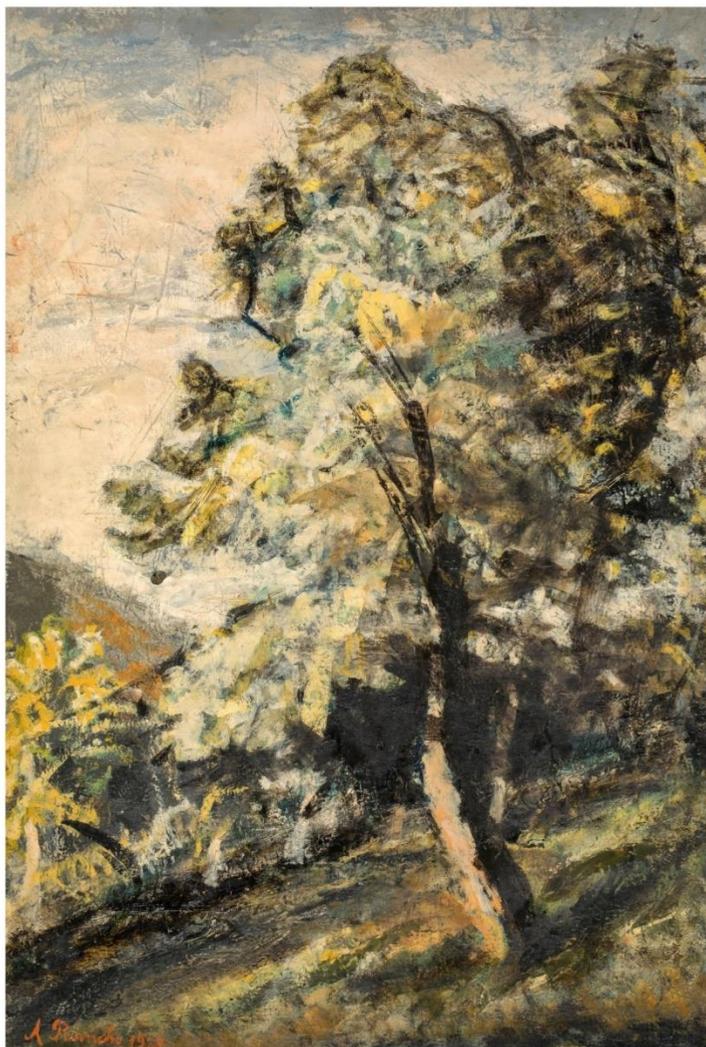


Imagen 105 - Agustín Riancho. Torrentera y árboles. 1925-28. Aguatinta y Gouache sobre papel. 35 x 25 cm. Colección Particular

Esta relación con el Fauvismo la hace también Lafuente Ferrari (1987), quien llega a comparar su devenir pictórico con el de Vlaminck:

Y son precisamente estos cuadros libérrimos de ejecución, de su última época, los que nos sorprenden y admiran con su atrevida concepción y la desenfadada técnica con que expresa sus masas de árboles añosos con amplia pincelada patosa y vuelca su impresión del color en los verdes, las luces y en los cielos con una espontaneidad salvaje y asombrosa. Más que en los impresionistas, ante estos últimos cuadros de Riancho, pensamos más bien en las atrevidas concepciones contemporáneas de Vlaminck o Dunoyer de Segonzac. (pág. 516)

Y es que la libertad a la que se adscribe a la hora de enfrentarse a soluciones plásticas es incomparable a nadie dentro del paisajismo tradicional: “El tratamiento técnico, la particular plástica de la pincelada, la modulación cromática dentro de una gama sobria y la especial, y cuidada luminosidad revelan un pintor de incuestionables facultades creativas” (Carretero Rebés & Bedia Casanueva, 1997, pág. 93)



*Imagen 106 - Agustín Riancho. Árbol. 1929. 96 x 66 cm. Óleo sobre lienzo.
Museo del Prado*



*Imagen 107 - Agustín Riancho. Últimas pinceladas. 1929. Óleo sobre lienzo.
96 x 66 cm. Colección Ontaneda*

Por último, cabe destacar una parcela en la que Riancho, según la crítica actual, destaca también: los dibujos:

Lo que si era común en su práctica era la realización de dibujos preparatorios previos (...). En rodos ellos el punto de vista es muy próximo, el desarrollo vertical de la composición y la presencia de un horizonte muy alto definen su interés por un oficio que le apasionó esta década

y que continuó trabajando hasta el final de su vida (Barón, 2020, pág. 26)

Según la historiadora de arte Mónica Álvarez Careaga - directora de la feria de arte Drawing Room, por tanto, voz experta en esta faceta -, los dibujos de Riancho son *esbozos y bocetos que, en ocasiones, igualan o superan en interés a los grandes cuadros.* (Álvarez Careaga, 1988, pág. 20).

Por otro lado, más conservadora es la visión de Martínez Cerezo, pues considera de menos importancia estas piezas: *concebía los dibujos más como verdadero apunte que como obra terminada y los conservaba para cuando llegase el momento preciso de incluir tal o cual tema en una determinada composición* (Martínez Cerezo, La Pintura Montañesa, 1975, pág. 51).

De esta cita interesa la idea de utilizar los bocetos como imágenes independientes que luego le ayudan para componer las obras finales, como un collage, muy relacionado con una parte de la obra personal desarrollada en el último capítulo, la serie True Landscapes (cfr. 3.3).



*Imagen 108 - Agustín Riancho.
Torretera y árboles. 1900-1925.
Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm*



*Imagen 109 - Agustín Riancho.
Torretera con pontón. 1900-1925.
Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm*

Es importante este autor como eje vertebrador entre diferentes partes de la investigación. Por un lado, como alumno de Carlos de Haes, quien era un fiel defensor del árbol como elemento imprescindible del Paisaje:

(...) los árboles son la verdadera figura del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito donde despliega mejor su verdadero carácter. El artista que quiera pintarlos debe conocer su expresión, y, por decirlo así, sus costumbres e inclinaciones, como el pintor de historia estudia el carácter y costumbres del hombre con relación a su genio y pasiones individuales. (Haes, 1872, pág. 27)

Este aspecto lo destaca también Alonso Laza (1998): “Lo más importante de su obra es la evolución final hacia extensas masas de pintura casi expresionistas y con un único tema que repite con obsesión: el árbol” (1998, pág. 19).

Estas ideas cobran importancia por su relación directa con el capítulo 3, donde se expone la experimentación artística perteneciente a esta investigación, en la que, en algunas partes, concretamente en los apartados 3.2.1 y 3.5, donde se hace hincapié en el árbol como elemento generador de recursos plásticos y artísticos.

2.2.3.3 Casimiro Sainz

Casimiro Sainz está considerado como un pintor muy virtuoso y alabado, y quien, de no ser por una enfermedad que impidió que su vida y obra fueran más extensas, podría estar, como mínimo, a la altura de Riancho en reconocimiento y en calidad artística. Lafuente Ferrari (1983) lo incluye dentro de los 5 mejores paisajistas españoles del siglo XIX, junto con Riancho, Beruete, Regoyos y Morera.

Pertenece a la segunda generación de pintores montañeses del siglo XIX, aquellos de la década de los 50, tal y como organizaban Alonso Laza (1995) y Polo Sánchez (1995):

Un segundo grupo generacional acogería a los pintores nacidos en la década de los 50, con Casimiro Sainz (1853-1898) a la cabeza, Tomás Campuzano (1857-1934), Fernando Pérez del Camino (1858-1901) y Manuel Salces (1861-1932). (Polo Sánchez, 1995, págs. 118-119)

Las referencias sobre Casimiro Sainz también son abundantes, aunque en menor medida que las de Riancho. Los estudios alrededor de la obra de Riancho rara vez prescinden de una relación entre ambos pintores, por lo que los investigadores

que han trabajado sobre Sainz son casi los mismos, dado el ámbito temático, salvo alguna monografía.

En algunos de los textos de la época, al tratar de ubicar a Riancho en el sitio que se merecía, se entremezclaban las alabanzas citando a Sainz como ejemplo cualitativo. (Carretero Rebés & Bedia Casanueva, 1997, pág. 127)

De este modo, se incluyen en este apartado ideas extraídas de las investigaciones de Lafuente Ferrari (1983; 1987), Rodríguez Alcalde (1991), Simón Cabarga (1978), Alonso Laza (1995; 1998; 2001), Polo Sánchez (1995; 2001), Martínez Cerezo (1975), Carretero (1997) o Litvak (1991), entre otros. Por otro lado, se han encontrado publicaciones que, dado su escaso rigor, se han obviado.

Casimiro Sainz nace en Matamorosa el 4 de Marzo de 1853. De origen menos humilde que el de Riancho, queda huérfano de madre a los 11 meses de nacer debido al cólera. A los 13 años es enviado a Madrid para trabajar en una empresa de ultramarinos familiar y recibe allí sus primeras clases de dibujo. Sin embargo, debido a una cojera que le imposibilita trabajar, debe volver a su pueblo natal, donde permanece hasta los 17 años que, tras conseguir una beca de la

Diputación de Santander, vuelve a Madrid para estudiar con Carlos de Haes, entre otros, en la Escuela de San Fernando.

Como otro discípulo de Haes (cfr. 2.1.3.4.1), de nuevo, adquiere un espíritu academicista y plenairista que le instiga a pintar del natural, también la Sierra de Guadarrama (cfr. 2.1.3.4.2), como se puede ver en la Imagen 88.

De este modo, “en un ambiente de norma/ filiación académica, no es extraño comprobar cómo comparece, con bastante asiduidad, en los certámenes nacionales, en los que obtiene varios premios” (Carretero Rebés, 1994, pág. 23).

Una vez terminada la carrera de Bellas Artes, se desliga parcialmente de las tendencias metodológicas de Haes, posiblemente guiado por la libertad que le imponía la enfermedad mental que padecía, por la cual, en 1881, tuvo que volver a Matamorosa para reponerse mientras pinta paisajes montañoses. Martínez Cerezo (1975) lo explica así:

Casimiro Sainz nunca se adaptó al quehacer del maestro y pronto rompió con su cachazuda forma de llevar montoncito a montoncito el pigmento al lienzo, Sainz tenía prisa y fundamentó su producción en una propia estética creativa, sin aceptar condicionados. Tenemos en él un hombre evolutivo de pronta revelación, pronta consagración y más pronta desaparición. (pág. 31)

En 1885 regresa a Madrid. Allí pinta y malvende parte de su obra hasta 1890 que, debido a una demencia que le hace olvidar hasta la pintura, ingresa en el psiquiátrico de Carabanchel, donde fallece en 1898. Con esta vida, no es de extrañar que se le refiera con cierta lástima y se gane el apelativo de *el pintor del triste destino, cojo en su juventud y perturbado mental en su madurez* (Rodríguez Alcalde, 1991, pág. 19).

Su obra es alabada por todos los expertos. De ella se destacan su sensibilidad, su plasticidad poética y emotiva, su cierta libertad. Rodríguez Alcalde (1991) lo define así:

Supo imprimir a sus paisajes el más trasparente aliento poético, y a sus figuras humanas una singular intensidad ardiente y emotiva. Perteneciendo aún a las normas tradicionales de la pintura, ofrece ya un anhelo de libertad, la espontaneidad alejada de toda consigna académica. Parece amar, más que la luz del cielo, la intensidad verde de los arbolados y la limpidez melancólica del agua, donde se repiten luminosidades raptadas al firmamento brumoso.

Casimiro Sainz fue un gran pintor, cuya delicadísima sensibilidad consiguió maravillas en el pequeño formato, con deliciosas protecciones de línea y de color, con sorprendentes conquistas de atmósfera. (pág. 19)

En el mismo sentido son las palabras de Lafuente Ferrari (1983), quien destaca de Casimiro Sainz su sensibilidad y pasión, y resume con tanta emotividad la vida del pintor en este fragmento:

Casimiro fue una de las más exquisitas sensibilidades pictóricas que se dieron en nuestra pintura del XIX. Fue la suya un alma delicada, lírica y apasionada a la vez y su vida un calvario de dolor, cortado por la locura y la precoz muerte. Campesino pobre, nacido en Matamorosa, lugar del valle reinosano, en 1853, vino a Madrid como dependiente maltratado de un comercio sórdido, expuesto a perderse en las degradaciones de una vida miserable. Se salvó por su espíritu, ansioso de belleza y arte; salió dañado con una cojera causada por un tumor óseo a consecuencia de un golpe. Contemplativo, reconcentrado, lector de la Biblia, se refugió en la pintura para la que estaba dotadísimo y llegó por sus pasos a la locura mística. Sólo hallaba reposo y amor en la entrega al paisaje montañoso, en su atmósfera húmeda y en los horizontes de sus valles natales: Montesclaros, Encinillos, Fontibre, el Ebro recién nacido, nieblas que bajan de las cumbres, praderías de verde esmeralda que esmaltan florecillas silvestres... Paisaje lírico y dulce, pintado con una delicadeza inédita hasta entonces en España. Aunque murió el 98, desde el decenio 80 su obra quedó interrumpida por la obnubilación de su mente. Perdió con ello España uno de los más delicados pintores de su historia, precisamente un raro ejemplar de esa vocación lírica y dulce, tan poco abundante en nuestro arte de brava veta. (pág. 25)

Ese halo místico de su vida hace que se cuestione cuánto hay de mito y cuánto de realidad en la figura de Sainz. Sin embargo, lo que se puede -y debe- analizar es la obra. Bedia y Carretero (1997, pág. 128), exponen que “Sainz era mucho Sainz, pero, en general, su obra adolece de ciertas valentías o la ausencia de algunos registros de novedad, hasta el final, quizás porque no le dio tiempo”. Es innegable que sus circunstancias vitales fueron condicionantes de su producción, pero ésta, por corta que fuese, tiene su propia consideración, a menudo, de “pintor de fuerte acento tardorromántico, que impregna su producción de melancolía y sentido místico” (Polo Sánchez, págs. 118-119).

La idea de pintor tardorromántico es compartida por otras referencias. Entre ellas están los citados Bedia y Carretero, quienes lo definen como “realista preciosista, de connotaciones tardorrománticas” (1997, pág. 128).



*Imagen 110 - Casimiro Sainz y Sainz, 1884. Alrededores de un convento.
Óleo sobre lienzo. 35,6 x 55,5 cm. Museo del Prado*

Por otro lado, haciendo alusión a las características de su obra, Martínez Cerezo (1975) analiza la producción de Sainz, de un modo objetivo, teniendo en cuenta también que no todas las obras fueron destacables, algo normal en cualquier pintor, y más aún en una persona con los altibajos descritos. Añade también alguna consideración comparativa con Riancho, incluso con Manuel Salces, otro artista que estudia esta investigación:

Hay, en su caso, alternancia de obras buenas y menos buenas. Tal vez le faltara mayor claridad mental para intentar plantearse problemas de perspectiva nuevos. Etapa tuvo en que toda la obra giraba siempre en torno a un modo de ver

muy similar, que, naturalmente, le hace entrar en terrenos próximos a la monotonía, como igual ocurriría posteriormente a Salces. (...) Sus cielos no llegan a alcanzar la profundidad de los espacios de Riancho. (pág. 59)

Otra comparación es la que realizan Carretero y Bedia (1997) en la monografía dedicada a Riancho, donde extraen unos elementos de unión como el carácter pasional con el que se trata la naturaleza, el paisaje y la pintura, y los *sesgos melancólicos de corte tardorromántico*, expresión que, como ya se ha visto, se utiliza con asiduidad:

Si hay algo que une a Riancho y Sainz, habría que buscarlo en el carácter relativamente pasional de muchos de sus paisajes, es decir, en los sesgos melancólicos de corte tardorromántico, en la identificación de un realismo preciosista en algunas de sus etapas. Por lo demás, no tienen nada que ver el uno del otro, ni por formación, ni por concepto, ni por práctica, ni por evolución, ni por el catálogo final. (pág. 129)

2.2.3.4 Tomás Campuzano y Aguirre

Tomás Campuzano nació en Santander en 1857. Descendiente de una familia burguesa, estudió derecho en Madrid al mismo tiempo que pintura, escultura y grabado. Luis Sazatornil (Del Cantábrico, 2000) considera que su vida es paradójica, pues fue un *abogado metido a pintor* (pág. 34), hijo de uno de los ingenieros más importantes del momento³⁹, rechazó la comodidad de la vida burguesa, pues renunció a una prestigiosa plaza de funcionario, para dedicarse a pintar marinas viviendo como un serrano⁴⁰.

Esa contradicción es anticipada por el pintor y amigo de Tomás Campuzano, Augusto Comas y Blanco, quien revela las contradicciones de la vida del artista:

Su vida es una contradicción perpetua. Terminó la carrera de derecho después de no pocos tropiezos y cuando dio por concluida la carrera se dedicó a las bellas artes (...) Comenzó por afición pintando paisajes bajo la tutela de Haes,

39 Carlos Campuzano Watkins, padre de Tomás Campuzano, fue uno de los introductores del ferrocarril en España. Primer catedrático de Ferrocarriles de España y director de la Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid.

40 Sazatornil considera que estas contradicciones son reflejo de la sociedad regeneracionista, un resumen ideológico de la España de la Restauración, aspecto que desarrolla más profundamente en otro texto, "Entre la nostalgia y el progreso. La sociedad burguesa y las artes" (1999).

y cuando ya dominaba el paisaje, abandonó éste por dedicarse a la marina. Venció las dificultades de la marina después de pasar algunos meses en las costas del Cantábrico, y abandonó enseguida aquellas playas para trasladarse a la corte y dedicarse al aguafuerte. (Comas Blanco, 1890, pág. 10)

Otra de estas contradicciones la revela Alonso Laza (2000) al explicar que en sus marinas no existe ningún atisbo de progreso, a pesar de ser hijo de una de las personas simbólicas en el progreso, tanto del transporte como de la sociedad. Los barcos que pinta en sus marinas son de vela, mástiles que poco tienen que ver con barcos de vapor o de carga, como sí hicieron sus coetáneos, como Regoyos. Alonso considera que esta tensión entre progreso y tradición, característica de la sociedad finisecular, explica perfectamente la obra de Campuzano, pues, en ella, *coexisten elementos propios de la pintura moderna, como la práctica plenairista, con una iconografía y tratamiento propios de la pintura tradicional* (pág. 52).

La carrera de Campuzano se conoce pues, principalmente, por su obsesión por las marinas y, posteriormente, por sus grabados al aguafuerte. Sin embargo, durante su formación con Carlos de Haes (cfr. 2.1.3.4.1), tuvo algún acercamiento a la pintura plenairista de montaña.

Tomás Campuzano viajó en varias ocasiones por los Picos de Europa, una de éstas fue como alumno de Haes. Los cuadernos de apuntes del pintor se convierten en testimonio gráfico de estas expediciones. Algunos de ellos están ilustrados con apuntes de Potes, Tama, o el desfiladero de La Hermida. (Alonso Laza, Tomás Campuzano y la pintura "plein-air", 2000, pág. 56)

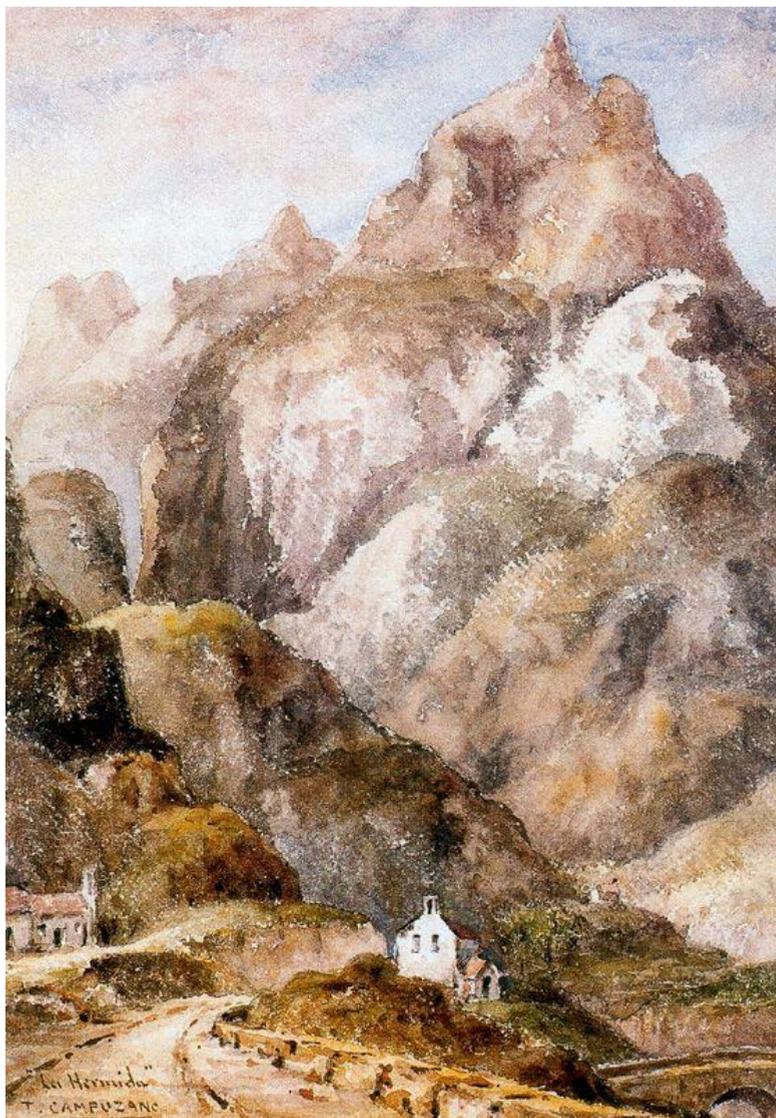


Imagen 111 - La Hermita. Acuarela sobre papel. 40 x 20 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. Santander. España.



Imagen 112 - Tomás Campuzano y Aguirre. Cantabria. 20 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Colección particular



Imagen 113 - Tomás Campuzano y Aguirre. Picos de Europa. Recogiendo leña en el río. 12 x 17,5 cm. Óleo sobre tabla. Colección particular. Madrid

Lily Litvak (1991, pág. 20) describe también que Tomás Campuzano acompañó a Carlos de Haes no sólo por los Picos de Europa, sino por la sierra de Guadarrama, aspecto que relaciona este autor con apartados anteriores (cfr. 2.1.3.4.2).

Carlos de Haes, a quien este trabajo dedica, no en vano, bastantes referencias, no fue responsable únicamente de las incursiones pictóricas naturalistas de Campuzano, sino que fue, también, quien abrió paso al pintor montañés al mundo del grabado al aguafuerte. Así lo recoge la catedrática de historia del arte Jesusa Vega (2000) quien, en primer lugar, considera necesaria la evolución del aguafuerte por parte de los artistas franceses de la *sociedad de Cadart* (pág. 69), donde incluye a Haes, para que, gracias a su liderazgo, sus discípulos, incluido Campuzano, se inicien en el aguafuerte:

No es posible entender la obra de Tomás Campuzano sin tener presente que su actividad es consecuencia directa de la renovación del aguafuerte. Era ésta una página olvidada de nuestra historia del grabado. Primero vino la recuperación de su maestro Carlos de Haes como aguafortista, ahora es el momento de ocuparse de los discípulos. Lo cierto es que el siglo XIX fue decisivo en la historia del grabado (...) (pág. 72)

Por lo tanto, es así como se convirtió en un reconocido grabador, “magnífico especialista” en aguafuerte y director de la Escuela de Artes Gráficas y de la Calcografía nacional. Campuzano viaja por la costa cantábrica, dejando una cantidad de dibujos, acuarelas, grabados y óleos relacionados con el mar. (Zamanillo, 1981, pág. 37)

Esta insistencia con la pintura marina que, a pesar de ser realista, idealiza y descontextualiza de una realidad en busca del progreso, le hace ganarse el apelativo de pintor del mar, tal y como le define Alonso Laza: “Tomás Campuzano es el incansable pintor del mar; su pintura, de técnica minuciosa y fuerte determinación del dibujo, sabe captar la atmósfera circundante” (1995, pág. 24).

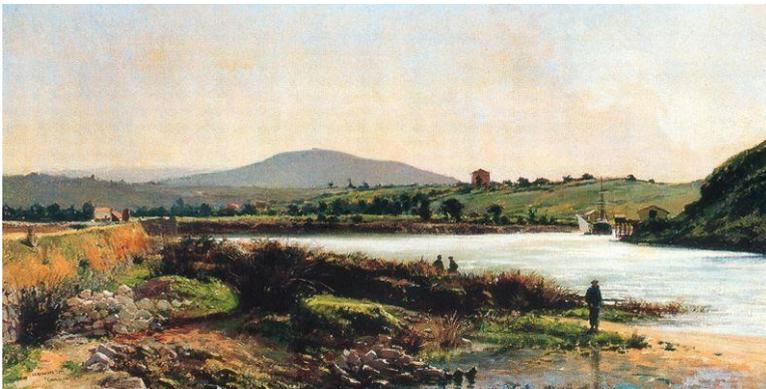


Imagen 114 - Tomás Campuzano y Aguirre. La Requejada. 42 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular. Santander

2.2.3.5 Fernando Pérez del Camino

Fernando Pérez del camino nace en Santander en 1859, en la cuna de una familia burguesa. Se doctora en medicina, pero no ejerce la profesión sanitaria dada su pasión por la pintura y una situación económica que se lo permitió.

Fue alumno de Carlos de Haes en la Escuela Especial de San Fernando de Madrid. Participó en exposiciones colectivas e individuales en Madrid y en Cantabria, y obtuvo una tercera medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1892 por el cuadro *La Señal* (ver Imagen 115). En su producción artística cabe destacar una colección de dibujos inspirados en rincones cántabros, publicada junto a Victoriano Polanco, titulado *La Montaña*.

Está considerado uno de los “paisajistas menores”, en palabras de Fernando Zamanillo (1981), junto con Victoriano Polanco y Tomás Campuzano, debido a la comparación con el éxito que sí han tenido Riancho o Casimiro Sainz. Según el historiador, carece de mucho interés más allá de del marco localista y costumbrista, pues pone su pintura al servicio de la anécdota, siendo vehículo de transmisión de las ideas folclóricas y literarias del momento, más que plásticas

(Zamanillo, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981, pág. 36). Esta opinión es similar a la de Alonso Laza (1998, pág. 25), que considera a Campuzano como *un paisajista más*.



Imagen 115 - La Señal. Fernando Pérez del Camino. Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm. 1892. Museo del Prado

2.2.3.6 Manuel Salces

José Simón Cabarga (1978) establece a Manuel Salces, junto a Agustín Riancho y Casimiro Sainz, como el tercero de los grandes paisajistas montañeses, epígono de ambos.

Manuel Salces Gutiérrez nació en Suano en 1861, en el mismo valle que Casimiro Sainz. Por el contrario que los otros paisajistas, no recibió las enseñanzas académicas de Haes ni tuvo unos comienzos jóvenes en las artes plásticas. Salces se dedicaba a la cantería y a labrar el campo y *representa la voluntad de ser pintor a partir del autodidactismo* (Zamanillo, 1981, pág. 34).

Empezó su trayectoria artística a los 30 años, acudiendo a clases de dibujo lineal en Reinosa y, al año siguiente estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Santander (Alonso Laza, 1998, pág. 147). Desde sus inicios, participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en los años 1897, 1989, 1901, 1915 y 1922. (Burguera Arienza, 2006, pág. 1955).

Uno de los principales mecenas de Manuel Salces fue Santiago Corral, tal y como recoge Javier Barón (2020, pág. 25), quien tenía en su casa dispuestas cincuenta y cuatro obras del pintor campurriano. Esto puede justificar que en el catálogo de la

exposición “Tres Pintores Montañeses”, de Simón Cabarga, Corral magnifique a Salces de una manera, cuanto menos, sospechosa, pues lo compara en calidad y acierto con Monet y Ruysdael.



Imagen 116 - Manuel Salces. Paisaje con pueblo. 20 x 27 cm. Óleo sobre cartón. Galería Ansorena

Tuvo mucho éxito en la sociedad santanderina, y sirvió, dada su condición de pintor de moda, para que se apreciaran las obras paisajísticas en la ciudad, “poco acostumbrada a tales aficiones” (Carretero Rebés & Bedia Casanueva, 1997, pág. 128). Sin embargo, a pesar de reconocer el hecho de haber

contribuido a extender el gusto por una corriente pictórica, Bedia y Carretero (1997) cuestionan la calidad de sus pinturas, en comparación con Riancho:

Siempre se ha oído hablar del tópico de que, en cada casa santanderina, había un Salces. Naturalmente, no es eso, pero sí que su obra gustó en moda desmedida. A veces se hace difícil entender el porqué del éxito de Salces y de la mala fortuna de Riancho, cuando el interés y calidad que separa a ambos es abismal, siempre en favor, lógicamente, de Riancho. Salces produjo muchísimo y creó menos. (pág. 128)

A pesar de las diferencias, la obra de Salces tiene un carácter destacable. Rodríguez alcalde (1991) también lo considera más modesto que Riancho y que Sáinz, sin embargo, reconoce que, en algunos cuadros, tuvo verdaderos aciertos:

Más modesto fue el horizonte del notable paisajista Manuel Salces, que supo trasladar al lienzo o a la tabla la más fina esencia de la atmósfera de su comarca campurriana. La producción de Salces fue copiosísima, y aunque alguno de sus pequeños cuadros sea simplemente estimable, en otros muchos consiguió verdaderos aciertos de sensibilidad paisajística, exquisitas interpretaciones del arbolado, del río y del cielo. (pág. 20)

La modestia con la que se le trata tiene que ver, posiblemente, con su autodidactismo, pues carece de los recursos enseñados en la Escuela de San Fernando con Carlos de Haes, tal. “En su obra se advierte ciertas ingenuidades de composición. En cambio, tenía un sentido innato para el color”. (Zamanillo, 1981, pág. 35)

Por otro lado, Polo Sánchez (1995) relaciona la obra de Salces con la estela de Casimiro Sáinz, pues los ambientes neblinosos, melancólicos, tardorrománticos de sus obras hacen que las obras sean algo más allá que realistas. En sus últimos años de vida, cuando se muda a Madrid, su obra ve una evolución técnica:

Por su lado, Manuel Salces, pintor de exquisita fidelidad descriptiva que gusta de captar ambientes neblinosos, sigue la tendencia melancólica iniciada por Casimiro Sainz, pero trasciende el mero paisajismo realista y romántico decimonónico para emprender el camino de la investigación pictórica anunciador de las vanguardias. (pág. 118)



Imagen 117- Manuel Salces. La Turbonada, 1922. Óleo sobre lienzo, 58 x 77 cm. Museo del Prado

Manuela Alonso Laza (1998) se suma a las palabras de Polo y de Rodríguez Alcalde, reconociendo la evolución del artista campurriano hacia unas maneras modernas de pintar, poniendo de ejemplo el cuadro “La Turbonada” (Imagen 117):

Aunque comienza realizando obras con factura apretada y tema anecdótico, Manuel Salces no se queda, en cuanto a la técnica, en el paisajismo tradicional, sino que lleva a cabo una verdadera investigación pictórica. Resultado de ello es, por ejemplo, el lienzo titulado "La Turbonada", en el que muestra una visión moderna de la pintura que tiene muy poco que ver con el paisajismo regionalista decimonónico. (pág. 26)



Imagen 118 - Manuel Salces. Paisaje con pueblo y ovejas. 1900. 23,7 x 16x8 cm. Óleo sobre tabla. Colección Particular

Dentro de quienes han estudiado a Manuel Salces hay quienes lo ven como a un seguidor de Casimiro Sainz y que, debido a su falta de enseñanzas de renombre, su carencia de recursos técnicos fuera un condicionante de su trabajo. Sin embargo, el crítico Fernando Zamanillo (1981) cree que esto es una afirmación errónea, pues considera que los propósitos de cada uno eran bien diferentes:

Su concepto pictórico está más evolucionado que el de Casimiro. Es su pintura menos descriptiva y prefiere un tipo de paisaje más abierto y menos perdido en detalles secundarios, aunque rara vez se atreve con formatos grandes, que quizá le hubieran hecho perder el intimismo de que están impregnados sus pequeños paisajes de niebla. El color al abrirse a paisajes amplios cambia totalmente de sentido respecto del de Casimiro Sáinz. Es su pintura más luminosa y clara que la de éste y no está esclavizada por las formas particularizadas. La relación de cierta oposición con la pintura de Casimiro Sainz que hacemos aquí es totalmente voluntaria y necesaria, ya que se ha querido ver en Manuel Salces un fiel seguidor de aquel, cosa que a nosotros nos parece evidentemente incierta. (pág. 34)

Esta misma idea la comparte Alonso Laza (1998), quien cree que no es justo plantear la figura de Manuel Salces como un mero seguidor de Casimiro Sainz (pág. 26). Considera así que

son dos pintores con alguna semejanza, pues ambos son campurrianos y representan su entorno más cercano, el Valle de Campoo, compartiendo ciertas similitudes a la idea pictórica de Beruete.

Del mismo modo, Simón Cabarga (1978) apoya la idea de que no hubo una influencia con su elocuente frase, al referirse a Riancho, Casimiro y Salces como “los más característicos paisajistas montañeses, contemporáneos sin conocerse ni influirse” (pág. 12).

Sin embargo, quien sí establece un nexo de seguidor es Martínez Cerezo (1975), quien, tras, según dice, haber hecho un exhaustivo estudio, reconoce que “Salces fundó su obra en la de Casimiro” (pág. 60). El autor relaciona el paralelismo compositivo de ambos y establece que, en los inicios de Salces, tuvo como su maestro virtual a su paisano, pues tuvo acceso fácil a la obra de Casimiro sin salir de Reinosa.



*Imagen 119 - Manuel Salces. La Peña Recanil en los Altos del Híjar.1901.
Óleo sobre Lienzo. 31 x 58 cm.*

2.2.4 Superar la tradición

De una manera paralela a los últimos años de vida de Salces, la tradición pictórica en torno al Paisaje desaparece. Se instaura un carácter renovador en las prácticas artísticas, pues las vanguardias copan las tendencias artísticas con otros intereses que trascienden al paisaje.

Es por ello que este *impasse* temático exceda los límites conceptuales de la investigación presente. Sin embargo, conviene hacer un sucinto recorrido introductorio sobre los artistas más destacados comprendidos entre la década de

1930 y 1980, pues hubo quien mantuvo, en cierto modo, una relación con el Paisaje, y también sirve para comprender la evolución de las propuestas pictóricas que hicieron que se retomase el Paisaje y de qué modo.

Para esta época existen estudios específicos. El más relevante es la Tesis Doctoral de Esther López Sobrado, titulada “Pintura Cántabra en París (1900-1936). La tradición y la vanguardia”, depositada en 2012 en la Universidad de Valladolid.

En ella se explica que en las primeras décadas del siglo XX fueron complejas en el desarrollo del arte. Existía una motivación para experimentar y renovar así el arte académico, y la sociedad seguía aferrada al gusto tradicional. Además, en la periferia de Europa, como es el caso de España, todo cuesta más. Y en la periferia de la periferia, más aún. A principios del siglo XX, a diferencia con Francia, la pintura sigue manteniendo un corte tradicionalista, en donde tenía cabida el género del Paisaje.

Si se retoma a Eisenman (2001, pág. 13), quien, como ya se ha expuesto anteriormente, cree que hay que entender el contexto para poder hablar de la obra de arte, se debe analizar entonces el contexto histórico en el que el devenir de la pintura experimenta una gran revolución. En este sentido,

la evolución del arte en el extranjero se debe en gran medida por cuestiones sociopolíticas: una gran crisis, la primera guerra mundial, el desarrollo científico, etc. Sin embargo, existe un hecho que puede ser fundamental para explicar la desaparición de los pintores tradicionales: la universalización de la fotografía.

La fotografía ya se había inventado anteriormente, pero poco a poco va adquiriendo en la sociedad la función que las artes figurativas tenían. Se debe recordar que siempre hablando de Europa, pues a la periferia tardaría en llegar. Por lo tanto, la pintura empieza a tener cabida únicamente como vehículo desarrollador de ideas más complejas que la propia mimesis de la naturaleza (Argan, 1998). En primer lugar, se desarrollan tendencias en las que la experimentación plástica dentro de la luz y el color adquieren un mayor protagonismo, soportado por hipótesis científicas como el impresionismo o el fauvismo. Y, en segundo lugar, se desarrollan ideas y movimientos artísticos que cuestionan y transforman la formalidad, hasta ese momento intocable: el cubismo (Zamanillo, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981).

En Cantabria, según investiga también Carretero (La transformación cosmopolita del artista cántabro en el siglo XX, 2005, pág. 338), no existe una escuela de arte donde pudieran

los artistas formarse en las tendencias renovadoras, por lo que, siguiendo la estela de Riancho, deben viajar a Madrid, que les sirve de puerta para migrar a París, Italia, Alemania. De este modo, López Sobrado enmarca su investigación en París, a pesar de que varios de estos artistas viajasen a otros lugares: *Iturrino y Cossío a Bélgica, María Blanchard a Bélgica e Inglaterra, Quintanilla a Bélgica, Holanda, Alemania e Italia, Alvear a Italia* (López Sobrado, 2012, pág. 23).

Más autores que sirven de apoyo bibliográfico para esta época, entendida en este estudio como antecedente del arte contemporáneo, son los ya citados Antonio Martínez Cerezo, Fernando Zamanillo, Salvador Carretero, Mónica Álvarez Careaga..., y otros no citados hasta el momento, como Luis Salcines.

2.2.4.1 Antes de 1910

No se puede pasar por alto a la cubista María Blanchard (1881), a pesar de que nunca pintó paisajes. Del mismo modo ocurre con Gutiérrez Solana (1886), pintor de reconocido

estilo que no tuvo relación estética ni estilística con los demás pintores, a excepción de Zuloaga.

Un artista que sí se dedicó al paisaje fue Gerardo de Alvear (1887), a quien Luis Salcines dedica una monografía que subtitula “El pintor de la Bahía”, haciendo referencia a su temática predilecta, la bahía de Santander. López Sobrado considera que no es un pintor “en la línea de la vanguardia, sino que permanece fiel a la tradición” (2012, pág. 368). Viaja continuamente entre Cantabria y el Levante, donde pinta del natural y capta la luz de ambas localizaciones, contraponiendo la luz del levante con la del norte⁴¹. Fernando Zamanillo (1981) habla así:

Con una paleta de colorido frío y tonalidades claras y luminosas y una técnica impresionista, rápida y esquemática, logra unos deliciosos cuadros de gran belleza, en los que se observa una absoluta ausencia de inquietud artística y búsqueda de formas expresivas nuevas, que continuamente reincide en los mismos conceptos técnicos. Una pintura agradable, intrascendente, volcada en un sentimiento lírico del paisaje, vivido directamente. (pág. 45)

41 . Su hija se llama Luz, así que algo le importaría este fenómeno.



*Imagen 120 - Gerardo de Alvear. Paisaje de Escalante. 1929. 75 x 105 cm.
Óleo sobre tabla. MAS*

Otro de los artistas que se aproximaron al paisaje de un modo muy sutil fue Luis Quintanilla (1893). Pintor cuya influencia más notoria se encuentra en la dicotomía establecida entre quienes le colocan como un poscubista, y quienes le atribuyen ser un seguidor del “geometrismo naturalista de Cezanne” (Zamanillo, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981, pág. 43). Quintanilla vivió exiliado a partir de la Guerra Civil entre París y Argentina, de donde regresó antes de morir. “(...) es un interesante artista, injustamente poco reconocido” (López Sobrado, 2012, pág. 567). Por su parte, Carretero (1991, pág.

87) considera también que el reconocimiento a Quintanilla es aún escaso, pues “si hay una figura pictórica, totalmente olvidada, conocedora de todo lo que era plena actualidad pictográfica y que adquirió un fiel compromiso de vida que le llevó hasta sus últimos términos sin artilugios”.

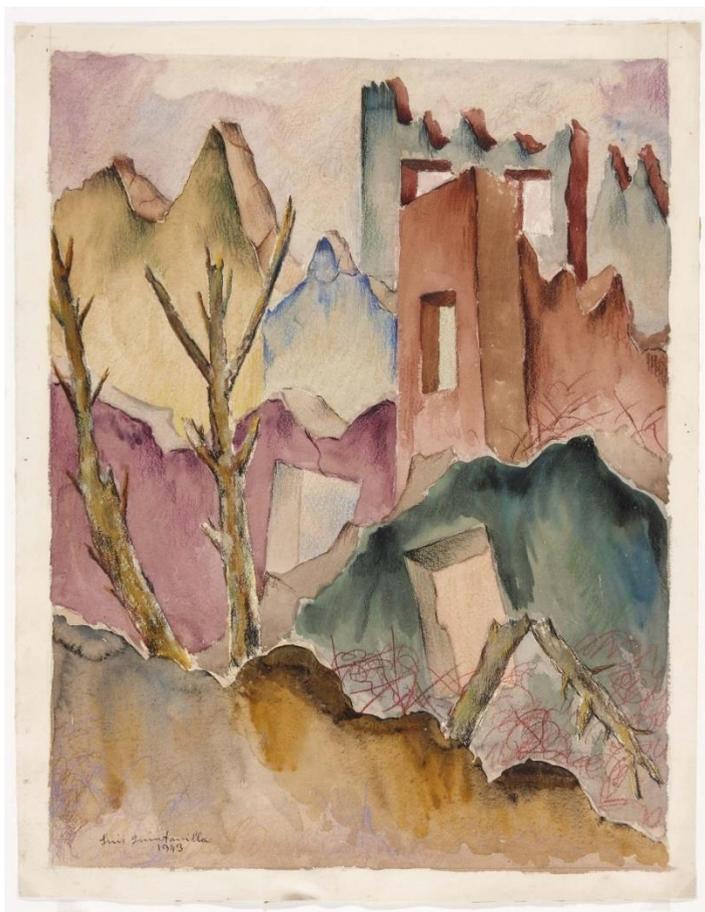


Imagen 121 - Luis Quintanilla. Ruinas. 1943. 51 x 39,7 cm. Obra sobre papel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Pancho Cossío (1894) fue un artista necesario en la evolución de la pintura española. Considerado como uno de los más importantes pintores del siglo XX (Zamanillo, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981, pág. 48). Las escenas en torno al mar fueron su mayor inspiración. Los fenómenos meteorológicos beneficiaban su proceder pictórico, pues sus cuadros son muy matéricos y experimentales, con grandes barridos, generando una abstracción lírica y muy bien compuesta. Estudia en Madrid con Cecilio Plá. En 1923 se traslada a París, donde se acerca al postcubismo de la Escuela Española de París. Esto le sirve para adaptar su obra a un nuevo interés propio, modela un nuevo proceder en el que aparecen formas más concretas, nacidas de la primera abstracción. Vuelve de París en 1932, pero durante la guerra civil española desplaza los pinceles hasta que se desengaña de la política.

Su primera gran exposición fue en el Museo Español del Arte Moderno, en el 1950. Su obra ya presenta la madurez y un estilo inconfundible, que no lo abandonará hasta que fallece en Alicante en 1970. Este estilo, marcado por la libertad experimental, destaca por sus pinceladas gruesas, sus empastes trabajados y sus veladuras tenues. Destaca también

por un exquisito cromatismo en el que no desentona nada, un equilibrio en el que se perciben las atmósferas que envuelven los objetos representados en los cuadros. “(...)siempre presentes se encuentran sus grandes maestros, que irrumpen en su obra de mil modos, unos técnicos otros en la expresión. Son ellos Velázquez, Rembrandt, Goya, Turner,” (Zamanillo, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981, pág. 52). Rodríguez Alcalde (1991, págs. 24-25) considera por su parte que Cossío aportaba una “inmensa lúcida y luminosa visión de las superficies y profundidades marítimas; (...) jugosas armonías de colores, ajenas a toda estridencia, clásicas por voluntad de perfección”.



Imagen 122 - Pancho Cossío. Paisaje con ninfas y faunos. 1923. 65,4 x 150,3 cm. Óleo sobre lienzo. MAS



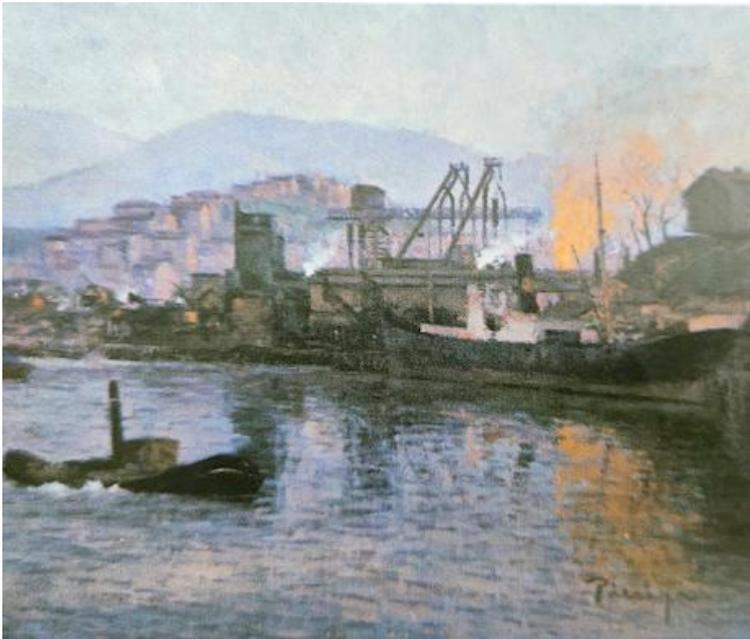
Imagen 123 - Pancho Cossío. Acantilados. 1953. 80 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Bilbao



Imagen 124 - Pancho Cossío. Marina. 1960. 74 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Fundación Santillana

Otro pintor que continuó la estela del Paisaje fue Ciriaco Párraga (1902). Natural de Torrelavega, se forma en la Escuela de Artes y Oficios de la mano de Hermilio Alcalde del Río (Ortiz Sal, 1993). A los 16 años se traslada a Madrid, donde ingresa en la Real Academia de San Fernando. Cuando regresa, la escasa vida cultural de Torrelavega le obliga a buscar otros

lugares con más interés, siendo Bilbao la ciudad elegida. De allí viaja a París, donde conoce la corriente impresionista, movimiento que le acompañará siempre en su metodología clásica, orientada hacia el realismo. Vuelve a Bilbao, de donde tiene que exiliarse por represalias políticas en otros lugares nacionales. A pesar de haber nacido en Cantabria, siempre se consideró dentro de la pintura vasca, movimiento al cual se sintió adscrito (Zamanillo, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981, pág. 123).



*Imagen 125 - Ciriaco Párraga. Remolcador en Zorroza. 1963. 54 x 65 cm.
Óleo sobre lienzo. MAS*

2.2.4.2 Años 1910 - 1930

Antonio Quirós (1912) fue un pintor, de estética surrealista, audaz y seguro, que utilizó los elementos del paisaje cántabro únicamente como fondos de sus composiciones cuya plenitud deslumbró en los años 50. Al igual que Cossío, fue considerado como un pintor de factura mágica, a pesar de no haber cabida en su pintura para la ternura (Rodríguez Alcalde, 1991).



*Imagen 126 - Antonio Quirós. Perro ladrando a la luna. 1935. 82 x 69 cm.
Óleo sobre lienzo. MAS*

Julio de Pablo fue un pintor nacido en 1917 en Revilla de Camargo, pero su pintura fue más tardía, heredera de

Riancho, según sus palabras. Sus paisajes son “generosos y desenfadados, ligados a la denominada Escuela de Madrid” (Carretero Rebés, 1991, pág. 83). Otros autores (Zamanillo, 1981) consideran sus paisajes como propuestas personales, totalmente irreales e imposibles, “de exquisitos y a veces violentos contrastes de color” (pág. 57).

En una entrevista realizada por Luis Alberto Salcines (1977) en *El Arte como comunicación: Conversaciones con artistas montañeses*, De Pablo valora que "La importancia radica en los centros y laterales de los primeros términos, que expresan el mar y el campo, en síntesis. La parte alta representa la liberación del centro del sufrimiento" (pág. 191).



*Imagen 127 - Julio de Pablo, 1978. Snipes Regattas. 38 x 46 cm. Acrílico
sorrílico sobre lienzo*

Uno de los pintores con menos reconocimiento, tanto por parte de la crítica como por parte del público, incluida la actualidad, es el Martín Sáez (1923). De las pocas publicaciones que recogen información acerca de su vida y obra está el libro “La Pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y Vanguardia” (2010), publicado por el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. Es este mismo museo quien publica un catálogo acerca de una exposición del artista, firmado por Luis Salcines y Salvador carretero, en el que aluden a sus paisajes:

Sus paisajes, predominantemente marinos, son vibrantes. Algunos en sus títulos confirman la referencia geográfica concreta: Santoña, Liencres, Laredo, Santander, son los más frecuentes. En ellos Martín Sáez señala el diálogo del mar con la tierra firme a través de diferentes elementos. (pág. 35)



*Imagen 128 - Martín Sáez. Belortos. 1973. 90 x 180 cm. Óleo sobre lienzo.
MAS*

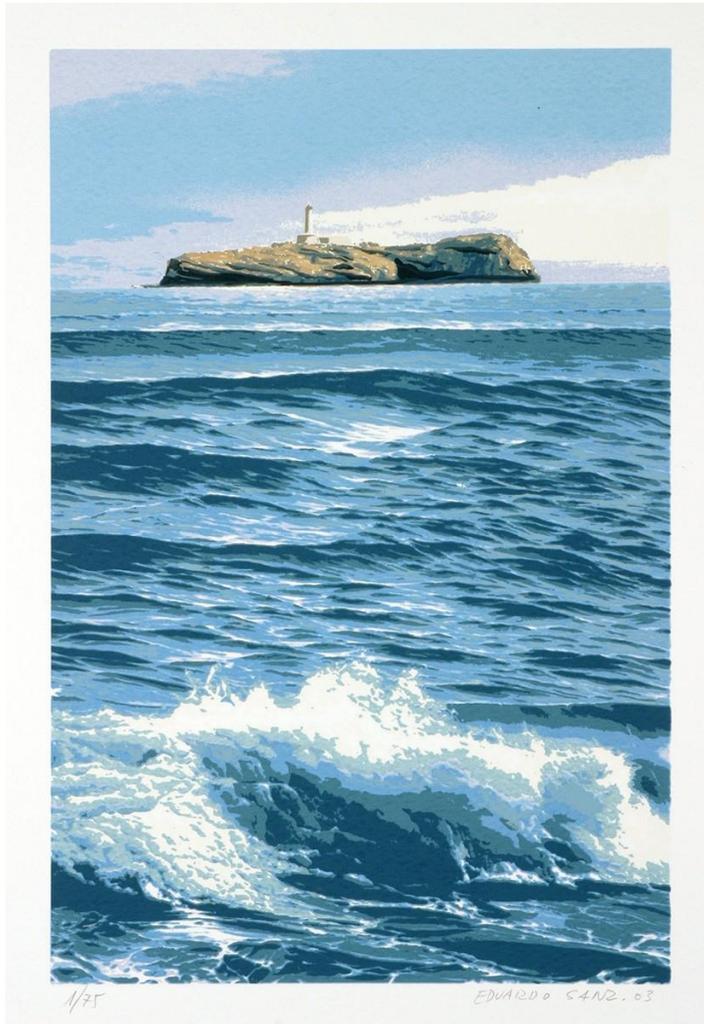
Sus paisajes son temática recurrente en su producción, estéticamente relacionada con el fauvismo y el expresionismo abstracto. “(...) se vale de elementos más anárquicos, menos reales de lo que conforma un corpus paisajístico. (...) Conjuga

juegos cromáticos asociados, con campos planos de color (...)”
(Carretero Rebés, 1991, pág. 144).

En 1928 nacen Eduardo Sanz, Manolo Raba, Enrique Gran y Esteban de la Foz. El primero, Sanz, es un artista que evoluciona su lenguaje plástico desde el informalismo y la experimentación con materiales para acabar realizando pintura figurativa relacionada inseparablemente con el mar, en la que realizó una catalogación de faros por toda España. Zamanillo (1981, pág. 55) le considera un artista prolífico y cambiante, que desarrolló un simbolismo con exquisito gusto a base de banderas marítimas. Representó a España en las Bienales de Sao Paulo 1965 y Venecia 1966 (Carretero Rebés, 1991, pág. 85). Como se puede observar, trabajó el concepto marino desde diferentes posturas.



Imagen 129 - Eduardo Sanz. Cumpleaños de novios católicos. 1976. 142 x 128 cm. Acrílico sobre lienzo. MAS



*Imagen 130 - Eduardo Sanz. Isla de Mouro. 2003. 35 x 23 cm. Serigrafía.
Colección particular. Santander*

Por otro lado, Manolo Raba es un artista “-en toda concepción de la palabra “ (Carretero Rebés, 1991, pág. 131)-

comprometido con toda su producción. Sus obras poseen una gran plasticidad, al ser el resultado de la experimentación con diversos materiales, como la madera, el poliéster, los esmaltes, etc. Su vínculo con el paisaje, más que representativo, es emocional. Trabaja la organicidad de los materiales sin desvincularlos de su origen natural, con alguna referencia en el título, como “Extraños parajes”.

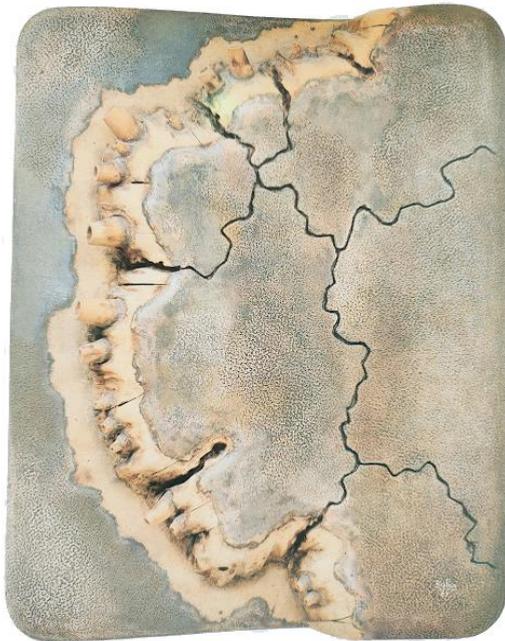


Imagen 131 - Manuel Raba. Serie Extraños Parajes: S/T. 1967. 132 x 104 cm. Técnica mixta, madera. MAS

Pintor que se acercó al paisaje desde posturas más informales y expresionistas que sus coetáneos fue Esteban de la Foz. El autor, con influencias de “ascendencia norteamericana dentro de la corriente comúnmente denominada pintura soporte-superficie” (Zamanillo, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981, pág. 55). En su obra no hay nada definitivo, sus obras son el resultado de investigaciones plásticas en composiciones expresivas, rotundas y experimentales, perfectamente ligadas a artistas como De Kooning, Esteban Vicente o la última etapa de Riancho. Él mismo reconoce en una entrevista que sus inicios se marcaron por el paisaje, especialmente cubista, que luego evolucionó hacia una intelectualización “preocupada por el entorno” (Salcines, 1977, pág. 58).



Imagen 132 - Esteban de la Foz. Another Great. 23.5 x 17 cm. Óleo sobre tabla. Colección Particular

Otro pintor santanderino de la generación de 1928 fue Enrique Gran, conocido, principalmente por su participación en las bienales de Venecia de 1960 y 1968, y su participación en el documental de Víctor Erice *El sol del Membrillo*, en el que entrevista a Antonio López, con quien estableció una relación personal mientras estudiaron en la Academia de San Fernando, junto a otros artistas como Lucio Muñoz.

Su obra se puede describir como un impresionismo abstracto, término que empleó Elaine de Kooning para describir la abstracción pictórica de Philip Guston (Sandler, 1978), puesto que emplea pequeñas pinceladas para cubrir, de forma sensible y vibrante, espacios amplios (ver Imagen 133). La relación de Gran con el paisaje es innegable. Ejemplo de ello son los apuntes del natural que, el autor, siente la necesidad de pintar (ver Imagen 134).



*Imagen 133 - Enrique Gran. S/T. 1964. Óleo sobre tabla. 61 x 113 cm.
Fundación Enrique Gran*



*Imagen 134 - Enrique Gran. Gallejones. 1986. 54 x 74 cm. Óleo sobre lienzo.
Fundación Enrique Gran*

2.2.4.3 Años 1930 – 1950

Agustín de Celis nació en Comillas en 1932. Licenciado y doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense fue premiado en la Academia de Roma y participante en las bienales de Venecia, Sao Paulo y París. Su estilo es también cambiante, pues se conserva obra paisajística realizada desde una figuración más bien torpe, por otro lado, obra absolutamente informalista y, como término medio, estas marinas que establecen una manera de representar objetos en un primer plano y, al fondo, un horizonte. Esta tendencia es compartida por Gloria Torner y Julio de Pablo, pero variando la propuesta cromática.

Gloria Torner nació en 1936 y su obra se puede considerar como el reflejo plástico de una personalidad persistente, pues su estilo no ha variado tanto como los demás artistas coetáneos: “delicadas sugerencias coloristas y de una suave textura pictórica” (Zamanillo, 1981, pág. 55). Juan Manuel Bonet considera que el Paisaje cántabro se completa con Gloria Torner, de quien dice “que recrea, con cierta fruición colorista, lo que tiene cerca” (Bonet, 2007, pág. 16). Se puede observar en las imágenes posteriores (Imagen 135 e Imagen 136) la relación compositiva entre estos dos autores con Julio

de Pablo (Imagen 127). Ella misma, reconoce que si pinta la bahía cien veces, nunca es la misma bahía (Salcines, 1977, pág. 303).



Imagen 135 - Agustín de Celis. Restos de la marea. 1970. 24 x 33 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular



Imagen 136 - Gloria Torner. Ventana al mar. 1982. 100 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular

Juan Navarro Baldeweg, arquitecto y pintor, nació en 1939 y es uno de los artistas españoles más importantes del siglo XX. Es miembro numerario de la Academia de Bellas Artes y Catedrático de Arquitectura de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Ha expuesto en la Trienal de Milán, en la Galería Marlborough, Fundación Juan March, Museo de Bellas Artes de Santander, etc. Es premio Nacional de Artes Plásticas, Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, entre otros méritos.

Su obra pictórica es libre, colorida, con una fuerza muy personal, relacionada directamente con el expresionismo abstracto norteamericano. Tanto en pintura como en arquitectura, sus reflexiones giran en torno a la relación del hombre con el espacio. Según Maderuelo (2012):

Juan Navarro Baldeweg, que había conocido de primera mano la «abstracción pospictórica» y las corrientes conceptuales de los Estados Unidos, participando en ellas, realizó una pintura de corte expresionista, tanto en las formas, la pincelada larga y el colorido intenso, que se apoya en la sabiduría del Picasso de los últimos años pero que posee una contundencia basada en una asimilación de modelos del pasado, desde la Grecia prehistórica al clasicismo ilustrado.

Juan Navarro Baldeweg es, sin duda, el pintor español que mejor supo captar ese «nuevo espíritu en la pintura»⁴² participando de la libertad del expresionismo y del recurso a la cita histórica o poética. Su pintura, como la de Miquel Barceló, hunde sus raíces en un mundo Mediterráneo, hogar de la cultura europea, del que toma su fuerza, pero no sus formas tópicas. En ambos artistas podemos encontrar el recurso a la cita, pero esta no está tomada de forma ni

42 A New Spirit in Painting fue una exposición que se inauguró en 1981 en la Royal Academy de Londres, comisariada por Christos Joachimides, Norman Rosenthal y Nicholas Serota. La propuesta trascendió por ser defensora de los valores de la pintura (figurativa) tras dos décadas en las que se ninguneó, en favor del arte minimal y el arte conceptual.

mimética ni literal, sino reinterpretada bajo una vigorosa técnica personal. (págs. 272-273)

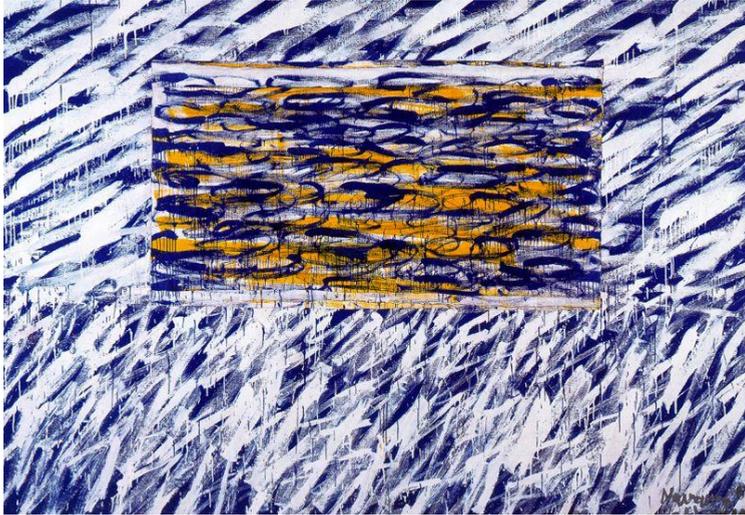


Imagen 137 - Juan Navarro Baldeweg. S/T. 1963. Acrílico sobre lienzo. 208 x 298 cm. Colección Navarro-Ríos. Madrid



*Imagen 138 - Juan Navarro Baldeweg. Paisaje del aire cuadrado. 1991.
Óleo sobre lienzo. 54 x 80 cm. Colección José Merino Vellisco. Madrid*



Imagen 139 - Juan Navarro Baldeweg. Paisaje. 1993. Óleo sobre lienzo. 190 x 200 cm.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Celestino Cuevas es natural del mismo pueblo que Casimiro Sáinz. Nacido en 1943, es un artista que evoluciona del realismo fantástico al expresionismo abstracto, con etapas en las que “alterna el hiperrealismo con una figuración lírica” (Zamanillo, 1981, pág. 61). Su relación con el paisaje es

inseparable, pues en sus obras quedan registrados aquellos símbolos tradicionales del mundo rural con los que conecta emocionalmente.

Ángel Izquierdo y Eduardo Gruber nacen en 1949. El primero de ellos se liga directamente a la abstracción, en la que recoge fragmentos del paisaje de su repertorio visual y los combina con la expresividad de la propia materia pictórica. Utiliza arenas, cementos, e incluso collages y su obra se ha expuesto dos veces en el Museo de Arte de Santander (MAS). Según Luis Alberto Salcines (2016):

Izquierdo ha sido siempre un artista inquieto, en una búsqueda permanente de nuevas formas y lenguajes expresivos atravesando diversas etapas. Pero como se ha dicho de los verdaderos artistas, ha sabido mantener un estilo personal debajo de la aparente ruptura que se producía cada vez que iniciaba un nuevo periodo. Siempre había una fidelidad a la obra bien hecha, al aspecto formal de sus cuadros; una sabia conjugación de colores y una equilibrada composición de formas. El resultado ejercía un poder de seducción en el espectador que se abismaba antes sus obras a pesar de la resistencia inicial que presentaban para su total comprensión, especialmente en sus piezas abstractas de los ochenta. (pág. 16)

La obra de Ángel Izquierdo tiene mucho sentido para el aspecto experimental de esta investigación, pues todas sus derivas y exploraciones matéricas son un gran aporte visual para el repertorio imaginativo y creativo de las experimentaciones llevadas a cabo en el capítulo 3.

Por su parte, Eduardo Gruber es un artista con más recorrido, pero su relación con el paisaje es menor. Según Calvo Serraller (2011), su pintura se acerca tanto al límite que, “para no dejar de ser ella misma, tiene que parecer todo lo que no es” (pág. 9). Por lo tanto, cualquier acercamiento al paisaje es a modo de escenario, no como protagonista, tal y como ocurría de manera previa a la invención del paisaje (cfr. 2.1.1).



Imagen 140 - Ángel Izquierdo. Paisajes Transitados. 2015. Técnica mixta sobre lienzo. 120 x 160 cm. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

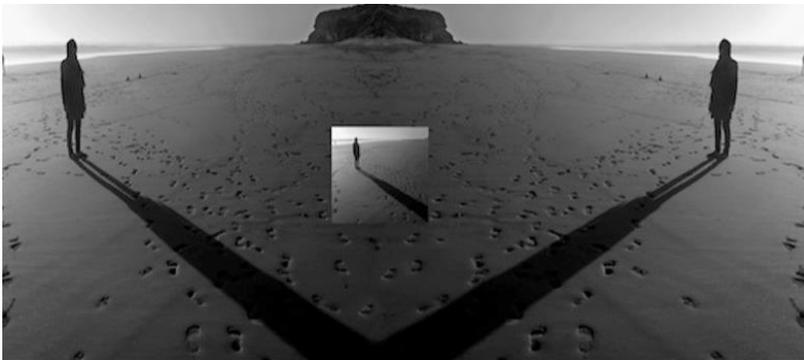


Imagen 141 - Pilar Cossío. Acrobat Pause. 2013. Fotomontaje sobre papel baritado. 115 x 65 cm. Galería Juan Silió

2.2.4.4 Años 1950 - 1970

En la primera mitad de la década de los 50 nacen cinco artistas que, en mayor o medida, trabajan en algún momento la problemática del paisaje. En primer lugar, Pilar Cossío, de 1950. Su obra utiliza el paisaje en muy pocos momentos, de manera contextual, con la intención de vestir de significado espacial sus poemas visuales. En 1951 nace Juan Manuel Puente, artista cuya evolución ha ido ligada siempre al paisaje. Sus inicios, recuerda la historiadora del Arte y crítica Marta Mantecón (2019), fueron *cuando decide salir a pintar au plein air con un caballete que le fabrica un carpintero local. Su referencia en aquel momento era la pintura de paisaje de Agustín Riancho y Casimiro Sainz* (pág. 9). Desde sus obras minimalistas en las que el cambio de la textura de la pintura era la causante de la única referencia figurativa, el horizonte, a sus obras expresionistas en las que los pigmentos naturales, las tierras arcillosas y las arenas que utiliza registran perfectamente el color de su entorno geológico, geográfico y emocional dividido entre Mazcuerras, Torrelavega y Miengo. Juan Manuel Bonet (2007) le dedica estas palabras:

Rigor, asimismo, es la palabra que conviene emplear, a la hora de hacer referencia a la obra de Juan Manuel Puente, pintor-pintor, pintor de lo sublime, en la gran tradición rothkiana, pintor sin adjetivos; pintor, por lo demás, doblado de gestor cultural, y que lleva haciendo, en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de la pequeña localidad de Miengo, una labor casi milagrosa, en pro del arte contemporáneo. (pág. 20)

La obra de Puente, *de una tranquila perseverancia*⁴³, es de una plasticidad buscada y planteada desde el descubrimiento. Puente investiga con la materia, con los gestos, con las superficies, con el color..., es decir, con todo aquello que envuelve a la problemática de la pintura. Según Fernando Zamanillo (2019), la evolución de la obra posó una “acusada plasticidad, en la que los espacios de sensación han dado paso a nuevos y más vibrantes espacios de emoción” (pág. 11).

Otra voz que dota a la obra de Puente de un cáliz emocional y sensorial es la de la historiadora del arte y crítica Carmen Quijano. Quijano (2019), escribe que la intención de Puente no es contar de manera literal una visión de la naturaleza, sino que forma parte de una interpretación que refleja la

43 Así, vinculando su obra con la personalidad del autor, titula Fernando Zamanillo el texto que le dedica en el catálogo de la exposición organizada por el MAS, “Juan Manuel Puente: El peso de la materia” en la Sala de Exposiciones de la Universidad de Cantabria (Náutica), en 2019.

experiencia y “transmite sensaciones”. Esta autora, define el trabajo como “sincero, sin trampantojos ni artificios, distanciándose de la naturaleza que le dio origen para configurar un mundo estetizado y abriendo una vía para el disfrute de lo sensible” (págs. 18-19). Quizá lo más importante de las palabras de Quijano, para esta investigación, es la vinculación que hace de la obra con el Paisaje:

Aunque la obra de Juan Manuel Puente pudiera parecer abstracta, por los nexos que le une con la tradición del expresionismo matérico en cuanto a ciertas técnicas y materiales, nos encontramos ante un paisajista que toma como modelo fragmentos de la realidad cercana. Construye un mundo basado en su experiencia, donde la naturaleza es su leitmotiv, su proceso de observación pausada se plasma y despliega en microcosmos repletos de matices, en el que las contra dicciones son posibles: pausa y ritmo, contención y explosión, aire y materia. (pág. 19)



Imagen 142 - Juan Manuel Puente. Noja I. 2006. Acrílico sobre lienzo. 130 x 162 cm. Colección Sianoja



Imagen 143 - Juan Manuel Puente. Horizonte. 2011. Óleo sobre lienzo. 24 x 33. Colección personal.

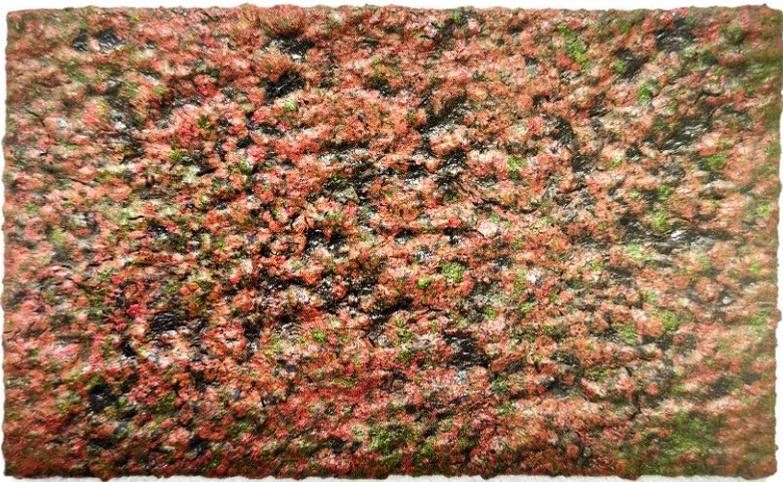


Imagen 144 - Juan Manuel Puente. Sin Título, 2019. Vinilo y pigmentos sobre lienzo. 24 x 41 cm.

Otro artista que se vincula conscientemente con su entorno es Joaquín Martínez-Cano, nacido en 1953 y formado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de Valencia. Su obra actual es el resultado de la síntesis de un origen expresionista abstracto que, emocionalmente, va perdiéndose en favor de una figuración sintética de los aspectos más inspiradores que el mar, por el que pasea a diario, en él produce: la espuma y las rocas. Éste traduce sus pulsiones en un material novedoso, el *kapaline*, produciendo *leves soportes* (Sazatornil, 2001, pág. 2). Su obra se encuentra repartida en diversas colecciones como en la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, Museo de Bellas Artes de Asturias, el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, la Fundación Marcelino Botín, entre otras.



Imagen 145 - Joaquín Martínez Cano. derivas 16. 2016. Técnica mixta sobre papel. 50 x 50 cm. Colección particular

Dos artistas nacidos en 1954 son Juan Uslé y Ricardo Cavada. Éste último, a pesar de ser un pintor excelente y reconocido, se ocupa de la problemática misma de la pintura, sin vinculación al Paisaje, por lo que, a pesar de su interés, no tiene más cabida que esta mención. En el caso de Uslé, formado en Bellas Artes en la Universitat Politècnica de Valencia, se puede considerar que ha tenido varias etapas y

que, en alguna de ellas, el Paisaje está presente con una evidencia incontestable. No son representaciones figurativas de un lugar concreto, sino reminiscencias del paisaje vivido que, a pesar de la impronta, se registran en la pintura, “perseguido por recuerdos del pasado” (Ballesteros Arranz, 2013, págs. 28-29).

Uslé es el artista contemporáneo cántabro con más repercusión internacional. Muchas son las exposiciones en centros de primer nivel, y tantos son los catálogos firmados por los críticos y comisarios con más renombre del panorama artístico global.

Juan Uslé es en la actualidad uno de los pintores españoles de su generación más presentes en la escena internacional, y uno de los mejores representantes de lo que Enrique Juncosa – uno de sus más firmes defensores, al igual por cierto que de Navarro Baldeweg- ha llamado las *nuevas abstracciones*. (Bonet, 2007, pág. 19)

Durante el transcurso de esta investigación tuvo lugar la exposición *Juan Uslé: Ojo y Paisaje*, en Bombas Gens Centre d’art, Valencia, que hace la labor de sintetizar la relación de la obra de Uslé y el Paisaje desde sus orígenes, y engloba en un mismo repositorio visual y textual cualquier alusión al entorno desde la plástica del artista, cuestión que encaja de manera

perfecta en esta investigación. Sandra Guimarães, directora del centro así lo explica en el libro/catálogo, en el que completan los textos John Yau y Mónica Carballas.

Guimarães (2021, pág. 22) organiza las etapas plásticas de la obra de Uslé en tres: una primera en la época de los 80, en la que mediante pinceladas robustas y abstractas cuestionaba “la relación entre paisaje, visión y mente” (ver Imagen 146). Otra en los 90, se convierte en una “interrogación sobre la naturaleza del lenguaje pictórico que da lugar a paisajes de colores intensos que alternan gesto y geometría” (Ver



Imagen 147). En tercer lugar, las obras pertenecientes a la serie “Soñé que Revelabas” (Ver Imagen 149), “autorretratos que representan el trabajo más íntimo de Uslé”, siempre pertenecientes a un contexto.

Es conveniente recordar de nuevo que, según lo visto en los apartados contenidos en el capítulo 1 (cfr. 1.1), y en concreto las ideas de Nicolás Ortega Cantero (2002), el nexo entre la naturaleza y lo humano no concierne solamente al individuo, sino a toda la sociedad y que, por lo tanto, no podremos desvincular sociedad, identidad y paisaje. Recordemos también que Joan Nogué considera imprescindible esta concepción simbiótica del Paisaje, pues todos los autores que él considera pilares fundamentales, como Yi-Fu Tuan o John Brinckerhoff, “sin excepción, vincularon paisaje y sentido de lugar” (2010, pág. 130). Este vínculo entre paisaje e individuo es también inseparable en los artistas de este estudio. De este modo Juan Uslé compara los ciclos vitales del cuerpo y del paisaje, aspectos que considera en una entrevista del catálogo citado “<<loci>> inseparables” (Yau, 2021).

En ese mismo texto, John Yau explica que el tema principal de la obra de Uslé es la vida inscrita en el tiempo. El artista abandonó su lugar de origen, Cantabria, y los cambios en su vida le influyeron en su obra. Mientras Uslé estaba

empezando a exponer de manera local, en el resto del mundo se desarrollaban la transvanguardia italiana y los neoexpresionismos alemán y estadounidense, motivos por los cuales Uslé decidió salir de Cantabria, y conocer y vivir qué pasaba en ultramar⁴⁴. Recibió una beca de 9 meses y se quedó en Brooklyn. Esto le distinguió de sus coetáneos. Vive entre Manhattan y Cantabria, “dos geografías radicalmente distintas, cada una de ellas con su ritmo cotidiano” (Yau, 2021, pág. 95).

Yau vincula la sensibilidad plástica del artista con el arraigo, sembrado en la soledad del estudio, donde se recuerdan tiempos anteriores y quedan registrados en la obra:

La soledad es, para el artista, un viaje que podría, en cierto modo, dar forma al tiempo, pero no controlarlo, pues estamos en última instancia a su merced. Cuando Uslé dejó atrás las evocaciones paisajísticas y dio el paso a la pintura centrada en el proceso incorporó a su obra un elemento temporal y de cambio. El tiempo que pasa se hizo sinónimo de creación de la pintura. (Yau, 2021, pág. 96)

Las preocupaciones centrales de Uslé son la propiocepción, la relación del yo con el entorno, y la observación y

44 Guiño a la exposición del artista en el Palacete del Embarcadero, 1991.

entendimiento del entorno, aspectos que se han contemplado en este trabajo desde una indagación teórica (cfr. 1.1.2) y que demuestra la universalidad y transversalidad de estas cuestiones en el concepto del paisaje, aspecto que materializa desde su interior debido al recuerdo de su tierra natal. Así lo explican los críticos Rainer Crone y David Moos (Crone & Moos, 1991):

Uslé decidió volver al campo norteño a mediados de los ochenta, tras un período inicial de reconocimiento. Ese momento consciente de reconocimiento sugiere un momento de realización del que, como espectadores, debemos ser conscientes. La naturaleza particular de su visión pictórica, la atmósfera sonora, similar a una oda, de los oscuros cuadros, llenan una categoría que no había ocupado ningún artista de ese momento. Desde la extraña lejanía de su aislado entorno, Uslé saltó al otro lado del Atlántico y llegó a la ciudad. Nueva York en 1987, para un inmigrante que no hablaba inglés, representaba para éste un reto visual por su impacto físico, pero también un recurso léxico del arte. Para Uslé, éste fue el acto de incertidumbre liberadora que habían de ayudarle a zafarse de las imposiciones de la tradición tan constantes en Europa -tradiciones de conformismo estilístico que imponen el método antes que la experiencia de la individualidad. La recomposición del linaje visual surgida de su experiencia de la confrontación le dio la posibilidad de descubrir, a partir de su propia historia personalísima, una voz diferente entre la cacofonía de la metrópoli. Joseph Beuys,

el gran ejemplo de «homme naufragé», fue para Uslé un modelo útil que imitar en términos metafóricos. Igual que Beuys cruzó simbólicamente el Rhin en una canoa, hecha de un solo árbol ahuecado, Uslé amplió dicho modelo, poniéndolo en marcha en su dimensión literal al atravesar el océano. (1991, pág. 10)



Imagen 146 - Juan Uslé. Entre dos lunas. 1987-88. Óleo, vinílico y pigmentos sobre lienzo. 112 x 198 cm. Colección José Luis López-Quesada. Madrid



Imagen 147 - Juan Uslé. Casita del Norte II. 1998. Óleo, vinílico y pigmentos sobre lienzo. 244 x 244 cm. Colección particular. Madrid

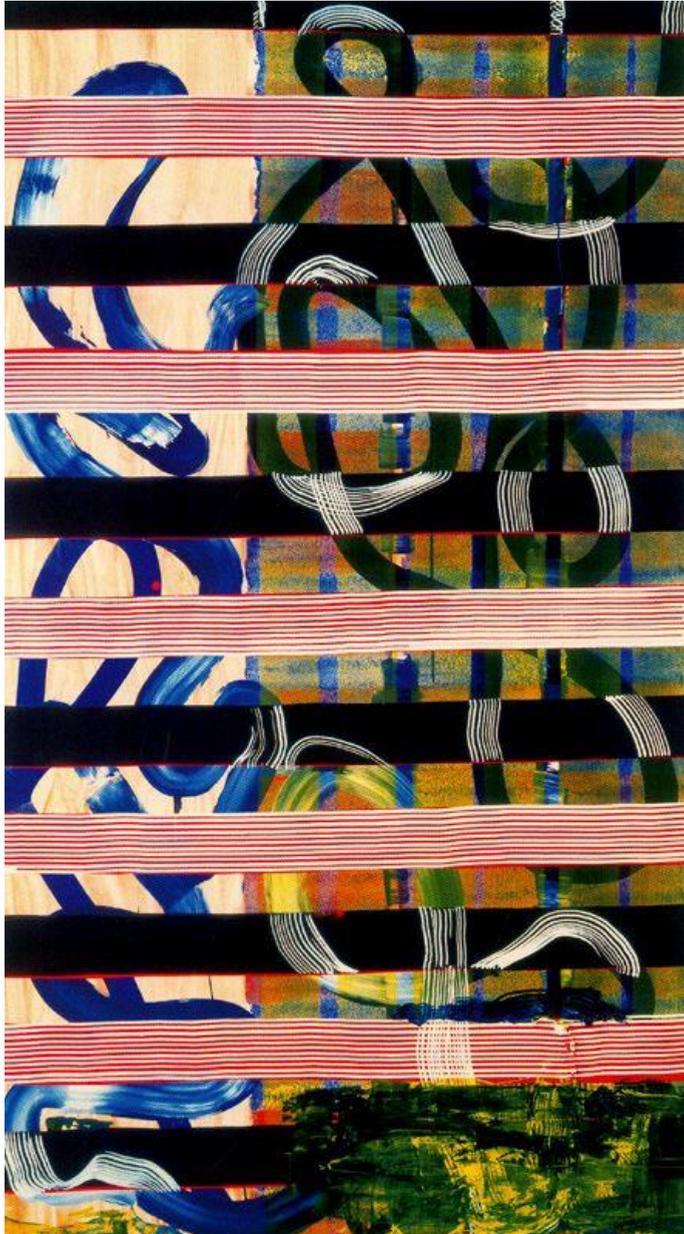


Imagen 148 - Juan Uslé. Earthy Dream. 1997. Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo. 198 x 112 cm. Colección Fundación "la Caixa". Barcelona

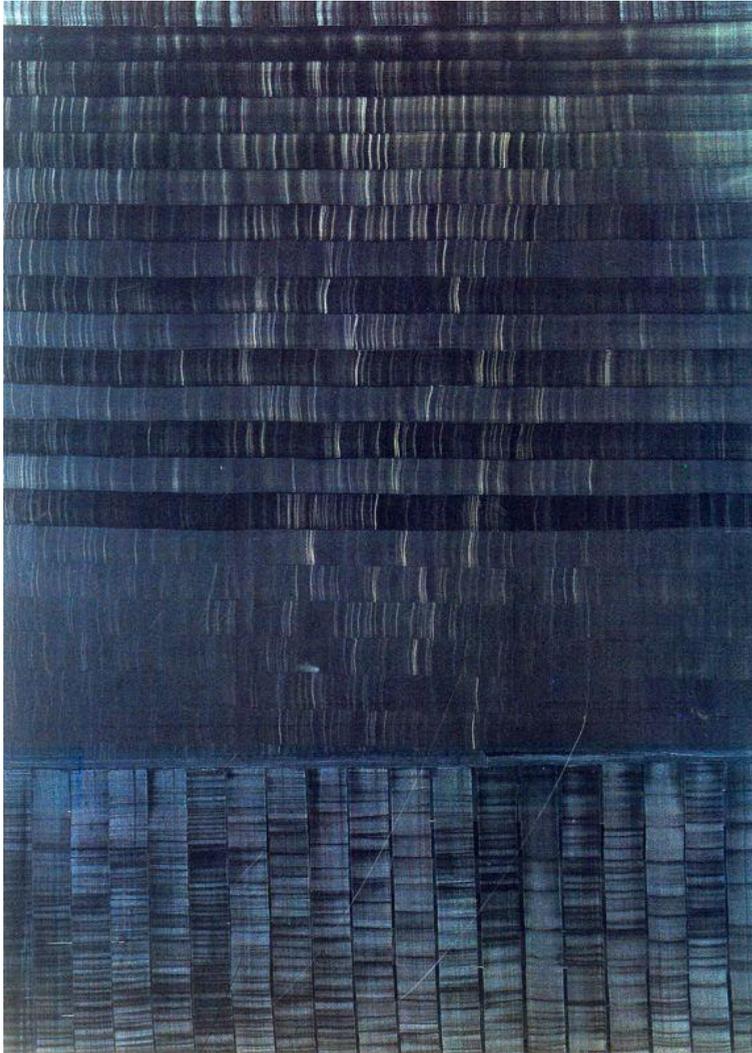


Imagen 149 - Juan Uslé. Soñé que Revelabas. 2007. Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo. 274 x 203 cm. Colección Saatchi. Londres

Otros tres artistas que se enfrentan a la problemática del Paisaje desde tres perspectivas diferentes son Joaquín Cano

Quintana, de 1956, quien reflexiona acerca de los medios de representación pictórica del mismo mientras cohesiona dibujos, pintura e imágenes digitales (Ver Imagen 150).

Por otro lado, Juan M. Moro, 1960, Premio Nacional de Grabado, Catedrático de Dibujo de la Universidad de Cantabria, y codirector de este trabajo, utiliza el paisaje como soporte formal para generar distorsiones perceptivas, siempre desde propuestas innovadoras conscientemente defensoras de la parcela del grabado, a pesar de servirse de otras técnicas, como la fotografía, de la que renuncia ser actor. “Siempre amigo de la distorsión y del fragmento” (Bonet, 2007, pág. 20) (ver Imagen 151). De su obra han escrito importantes críticos, de manera monográfica, como J. Barón, F. Golvano, E. Vozmediano, F. Zamanillo, entre otros. Se considera importante citar a este artista en el trabajo, a pesar de enfocarse en la pintura, para comprobar que la relación entre el grabado y el paisaje, importado por David Roberts (cfr. 2.1.3.3), sigue vigente en la contemporaneidad.

Por último, Emilio González Sainz, de 1961. Pintor de paisajes, aparentemente oníricos, que se componen de escenas vividas e imaginadas. Sus obras se nutren de imágenes de “la región sólo suya que hoy habita, en la que hay mucha vivencia del campo cántabro, y acantilados” (Bonet, 2007, pág. 20). Su

obra se puede relacionar con las pinturas de Quirós, con la que comparte una estética limpia e inquietante (Imagen 152 e Imagen 126). En palabras de Javier San Martín (2007), su obra parece que tiene recursos pictóricos atemporales, basados en pintura anterior, que conforman la imagen final cuando se alían con las imágenes vividas por el artista:

(...) vive una vida desdoblada entre sus paseos y su frecuentación de libros, mapas y relatos. Desdoblada y fluida, pues parece ver los acantilados con los ojos de Friedrich, pero también, cuando mira cuadros, pareciera como si caminara por ellos, aspirando aromas y sonidos. Una vida en la pintura. Pero quizás hay algo que matizar: en primer lugar, Emilio González Sainz no es un pintor citacionista al uso, no es un artista que se nutre de *La Pintura* como una casa que ofrece el cobijo de la tradición y el calor de su prestigio. O, en todo caso, no lo hace principalmente en ese sentido. Emilio cita y frecuenta sólo un tipo de imágenes que realimentan lo que ya lleva en su interior. Lo emplea como activación, como excitación serena de algo que ya le pertenece. Es selectivo y exaltado, humilde y fanático. (pág. 8)

En palabras del crítico Alonso de Miguel (1997):

E.G.S. fija el instante, excluye la pasión, corresponde el azul con el verde, nos sumerge en la helada tempestad de nuestro propio miedo, (desoladora mente), nos preocupa, esto

es, ocupa nuestras mentes con premeditación,
sin que sea necesaria la memoria de un suceso.
(1997, pág. 9)



*Imagen 150 - Joaquín Cano Quintana. Resaca en Ris. 2021. 57 x 57 cm.
Colección personal del artista*



Imagen 151 - Juan M. Moro. 3 Doubled Landscapes (Equipment for a highlander). 2000. 35 x 52 cm. Impresión por chorro de tinta



Imagen 152 - Emilio González Sáinz. Paisaje de Invierno. 2021. Óleo sobre cobre. 23 x 37,5 cm. Galería Lumbreras. Bilbao

Manuel Fernández Saro, 1962, no es un pintor paisajista, ni el Paisaje forma parte de su repertorio plástico de un modo principal, sin embargo, en su dilatada carrera existen obras en las que el contenido conceptual necesita de un apoyo en la tradición paisajista. Este es el caso de la obra *Guerrero perdido II*, en la que el artista incorpora diferentes elementos representativos de un paisaje, como un diálogo de representaciones sintéticas de mar y montaña, aspectos clave de la geografía cántabra (cfr. 2.2), y de la historia del Paisaje (cfr. 2.1.3.2).



Imagen 153 - Manuel Fernández Saro. Guerrero perdido II. 1993. Mixta sobre lienzo. 100 x 200 cm. Colección Caja Cantabria

José Luis Mazarío nace en Castel de Cabra, Teruel, en 1963, pero, al igual que Gloria Torner, se les considera cántabros de acogida. Su pintura se dirige hacia un romanticismo onírico donde la torpe factura provocada, los empastes y las manchas azarosas acompañan una realidad inventada que utiliza el paisaje como escenario perenne de actos de soledad que inquietan. Según Juan Manuel Bonet (2007), “José Luis Mazarío, que viene de una abstracción a lo Uslé, se ha concentrado luego en una pintura figurativa, metafísica (...) y mujeres matissianas, y circos melancólicos, fellinianos(...)”

(pág. 20). Su relación con el paisaje cántabro se evidencia en la presencia del mar, ríos o montañas en de sus obras, que no pueden ser distintas de las que su repertorio visual configura como amante del entorno que le rodea.



Imagen 154 - José Luis Mazarío. Casa sobre el acantilado. 1999. Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. Colección Álvaro Villaceros

Nacho Zubelzu es otro *artista montañés*, nacido, al igual que Casimiro Sáinz y Manuel Salces, en Reinosa, en 1966. La relación entre el ser humano y el paisaje es la base de su trabajo. Lo más característico son unas obras que retratan la trashumancia realizadas a modo de collage, en las que se

repiten ritmos y secuencias muy próximas a la configuración fractal y logarítmica de la naturaleza. En palabras del propio artista:

Papeles, texturas y manufacturas emergen del plano para aportar la sombra y el relieve en una metáfora para representar los grandes rebaños que rítmicamente bailan y se distribuyen por las veredas. Las obras captan el instante en que los animales se funden con el paisaje, con la naturaleza, con la tierra desnuda y la cañada por único e inmenso pastizal. (Zubelzu, 2014, págs. 8-9)

Existe en este caso una relación, muy probablemente anecdótica, inconsciente y desconocida con José María de Pereda, pues escribió una novela, “Tipos Trashumantes”, que, mucho tiene que ver con las actitudes vitales hacia el mundo artístico, de la que se extrae esta frase: “En cuanto a mí, dibujos hago, que no autopsias; y dibujo es éste, al trasluz, por más señas, sobre los perfiles” (Pereda J. M., 1895 (ed. 1983), pág. 261).



Imagen 155 - Nacho Zubelzu. Movimientos Nómadas II. 2019. Papel. 60 x 86 cm.

Arancha Goyeneche es la última artista directamente vinculada a la pintura de Paisaje de la década de los 60, concretamente, 1967. Si anteriormente se decía que Juan Uslé era el artista cántabro con más repercusión internacional, cabe ahora destacar a Goyeneche como la artista con más reconocimiento nacional en el campo de la pintura contemporánea por parte de la crítica, pues sobre su trabajo, de manera monográfica, han escrito muchas de las más contrastadas y más sólidas referencias: Xabier Sáenz de Gorbea, Javier San Martín, Fernando Golvano, Alicia Murría, Javier Hernando, Yayo Aznar, Mariano Navarro, Mónica

Álvarez Careaga, Elena Vozmediano, Fernando Zamanillo, Javier Avila, Miguel Cereceda, Jaume Vidal Oliveras, Carlos Jiménez, David Barro, Javier Panera, Javier Hontoria, Noemí Méndez, etc.

Goyeneche se puede enmarcar dentro de la idea de *pintar sin pintura*. Este aspecto es relacionado en varios de los textos de estos autores. La artista, siempre en un estilo personal y diferenciador, realiza obras a base de collages de elementos cromáticos, mayoritariamente vinilos, que se expanden y trascienden, en varias ocasiones, los límites del cuadro. En palabras del historiador y crítico de arte Jaume Vidal Oliveras (2004):

La artista no utiliza los medios propios de la pintura, pero intuyo que usa otros más materiales u objetuales- para "tocar" los efectos de la pintura. De alguna manera existe una dimensión fetichista en la obra de Goyeneche que la aproxima al secreto de la pintura. Es un dar cuerpo o materialidad a algo que es intangible. (El Orden Oculto del Caos o La Belleza Moderna, 2004, pág. 7)

La búsqueda de la artista es la de la belleza. La pintura de Arancha Goyeneche es analítica. Observa, propone y decide

aquellos aspectos estéticos que busca con todo el rigor de un científico para evidenciar sensaciones. Por lo tanto, a pesar de la diferencia metodológica, puede encajarse en la descripción que hacía Lily Litvak (1991) de la pintura de Paisaje del siglo XIX, en donde decía que “en el paisaje montañoso decimonónico, todo es observado, descrito, pintado como un fenómeno científico y estético” (pág. 44). La insistencia de Goyeneche tiene mucho que ver (Imagen 156 e Imagen 157).



Imagen 156 - Arancha Goyeneche. Juegos de Fantasía. 31 x 29,5 cm. Vinilo adhesivo y fotografía. Galería Gema Llamazares



*Imagen 157 - Arancha Goyeneche. Landscapes. 2010. PVC y vinilo adhesivo.
300 x 400 cm.*

En cuanto a la relación con el paisaje, la mejor cita que podemos exponer es la extraída de una entrevista realizada por las comisarias Belén Poole Quintana e Isabel Portilla Arroyo (2005), titulada, al caso, “pintar sin pintar”, en la que le preguntan así por su relación con el paisaje:

BPQ/IPA. Otra de las constantes que llaman poderosamente la atención en tu obra es la predilección temática por el género del paisaje, tanto marino como de la naturaleza, próximos al entorno que te rodea. La utilización de la naturaleza como objeto de representación, puede entroncar con la tradición paisajística

romántica, en el sentido de que defines el paisaje buscando la esencia del mismo. En este sentido ¿el paisaje sirve en tu obra como instrumento de trabajo para expresar tus conceptos artísticos?

AG. En general sí que hay una referencia al paisaje, pero de manera muy abstracta. Proviene en algunos casos de la observación natural, pues me gusta mucho la naturaleza. Sin embargo, no me interesa una representación de la realidad, sino que me muevo en el terreno de las sensaciones y emociones que sientes en determinados momentos, cuando contemplamos una puesta de sol, una marina, un atardecer, un amanecer, etc. Por eso, mi trabajo no es puramente formalista, y habla solamente de arte y de pintura, también habla de emociones, de sensaciones. (Poole Quintana & Portilla Arroyo, 2005, pág. 12)

Esta forma de entender su trabajo como una síntesis formal e informal de elementos observados, de emociones y sensaciones y de pintura, supone una indagación de los fenómenos plásticos en los que busca, según palabras propias, “la belleza y cuestionar el ilusionismo de la pintura”. En palabras de Vidal Oliveras (2004):

Yo entiendo que la batalla secreta de Arancha Goyeneche es la pintura, la escrutación del secreto de la pintura. La veo como aquel monje

contemplando el mar de Friedrich, pero ella frente al problema del arte. Pero también la observo como una ilusionista, esto es, como el mago que juega con los espejos. Cada etapa supone una perspectiva suplementaria al enigma de la pintura y un ahondar en el proceso de exploración (...). Y el problema no es otro que el de la Belleza, una belleza moderna velada por sombras. Éste es el miedo y la fascinación de Arancha Goyeneche. Ésta es la belleza moderna, entre el caos y el elogio de la mirada. No es posible ya contemplar el mundo como un cosmos ideal de belleza absoluta, sino como algo tremendamente ambiguo y contradictorio. (pág. 11)



Imagen 158 - Arancha Goyeneche. Territorio de luz (fragmento). Fotografía de Gelo Bustamante. Museo de Altamira

En 2018 tuvo lugar la exposición *Territorio de Luz*, en el Museo Altamira (Imagen 158). Goyeneche realizó una serie de obras a base de vinilo que tituló *28 rayas*, compuestas de 28 repeticiones de gestos plásticos traducidos en vinilo (Imagen 160). Además, como forma de interacción con el continente, el Museo de Altamira, Goyeneche realizó una interpretación de la entrada a la Cueva de Altamira mediante una instalación lumínica y cromática que, según Noemí Méndez, comisaria de la muestra:

deja ver mediante sus piezas ese instinto primario de entender lo que nos rodea para entendernos a nosotros mismos y a nuestra evolución. Como una experimentación sobre el paisaje que, paradójicamente, ella construye con capas y capas plásticas, acumulándolas para pintar la luz que se proyecta con los colores del paisaje y también con luz, pues una seña de identidad de la autora cántabra es la incorporación de elementos lumínicos contemporáneos que sustituyen a pinceladas de gran belleza simbólica. (Méndez, 2018, pág. 9)

Recientemente, en 2019, se le ha concedido la VI Beca de Investigación y producción artística Rambleta, en Valencia, donde desarrolló un proyecto bajo el título de *Oasis y desierto*. En el catálogo de la exposición, Blanca de la Torre realiza una aproximación tangencial a su obra, contemplando

los antecedentes dentro de su trabajo y relacionando varias ideas que confluyen en su trabajo. En el momento de analizar la obra coetánea, lo hace con las siguientes palabras, que describen a la perfección la dinámica de su trabajo más actual (ver Imagen 159):

Ya señalamos que con el paso del tiempo la artista se ha asentado en una práctica más abstracta, donde quedaron lejos sus “paisajes encontrados” que dejaban intuir los ramajes de árboles fotografiados. Pero los paisajes siguen en su obra, como un presente ausente. Apasionada de las costas, bosques y montes cántabros, todos ellos vertidos en sus propuestas, pasan estos por una operación de deconstrucción muy personal, para volver reconstruirse a través de una gramática geométrica, fruto de la observación de lo que a simple vista no se ve y donde continúa destacando el aspecto retiniano de la pintura. Una pintura (con)vertida donde no solo vierte los paisajes sino los estados de ánimo. No le interesa la representación de la realidad, sino que se mueve en el terreno de la abstracción de las emociones y las sensaciones. (De la Torre, 2019, pág. 46)



Imagen 159 - Arancha Goyeneche. Oasis y desierto, 2019. Espai Rambleta. VI Beca Rambleta

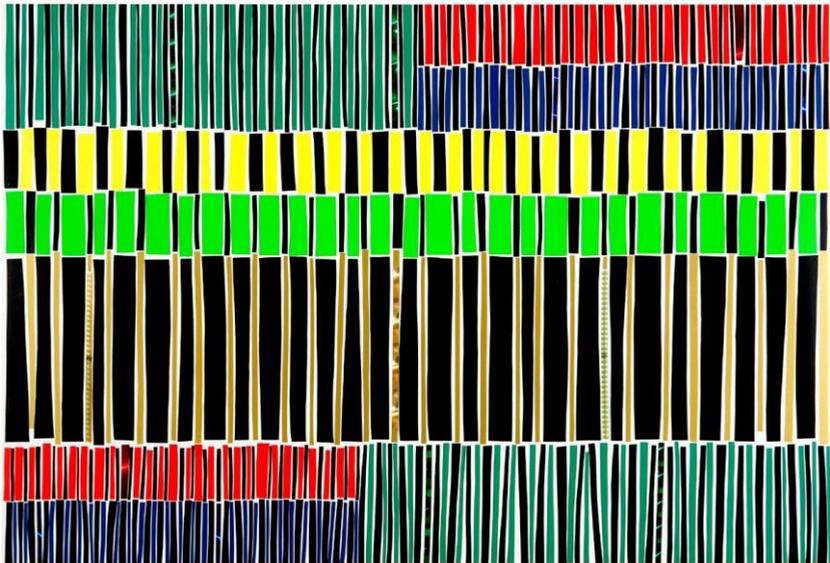


Imagen 160 - Arancha Goyeneche. 28 rayas. 2018. Vinilo adhesivo sobre pvc, 84 X 110 cm. Museo de Altamira



Imagen 161 - Arancha Goyeneche. Diente de león entre la hierba. Detalle del catálogo de "El año que hay primavera". 2022. Museo de la Naturaleza de Cantabria

Como aportación más reciente es la última exposición de la artista, *El año que hay primavera*, que ha tenido lugar del 9 de abril al 31 de agosto de 2022 en el Museo de la Naturaleza de Cantabria, donde la artista realiza un trabajo de traducción plástica de los diferentes aspectos sensibles que extrae de las flores que rodean su entorno (Imagen 161). Según Fernando Gómez de la Cuesta, comisario de la exposición, "Arancha Goyeneche lleva tiempo (...) haciendo y ofreciendo, buscando la manera de activar una nueva forma de ser y de estar, de vivir, de integrarse (...)" (Gómez de la Cuesta, 2022, pág. 20). Y la intención mostrada en estas palabras que describen tal

búsqueda artística alrededor del Paisaje resultan de elevado interés y de inevitable citación, pues tal y como se ha expuesto anteriormente, concretamente en el apartado 1.1.5, la vigencia del Paisaje pasa por ahí.

2.2.5 Aportaciones externas

Cantabria cuenta con un gran número de paisajistas foráneos que ayudan a crear una “imagen” de la región: imagen que se exporta durante todo el siglo XIX y primeras décadas del XX, en gran medida a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. (Alonso Laza, 1995, pág. 27)

Manuela Alonso Laza (1995), en el capítulo “El paisaje de Cantabria visto por los pintores foráneos”, del libro *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*, estudia cómo el paisaje cántabro sirvió también como fuente de inspiración y de recursos visuales para otros artistas que no eran cántabros que se presentaron con temas montañoses a las Exposiciones Nacionales, como Carlos de

Haes, Manuel Suárez, Mariano Pedrero, Antonio Moreno y Caubín, Darío de Regoyos o Eliseo Meifrén, entre muchos otros.



Imagen 162 - Darío de Regoyos. El Chaparrón. Lluvia en la bahía de Santoña. 1900. Óleo sobre lienzo. 75 x 90,5 cm. Museu Nacional de Catalunya

Este hecho resulta de interés pues evidencia, de manera irrefutable, una de las claves de esta investigación: que el paisaje de Cantabria fue inspirador para los artistas del siglo

XIX y principios del XX. Se podría entender, si no fuera por este apartado, que pintores, motivados únicamente por subjetividades, tales como el arraigo (cfr. 1.2), quisieran representar escenas de su entorno, independientemente de que éste fuera o no propicio para ello. Sin embargo, el hecho de que artistas foráneos eligiesen el paisaje montañoso como motivo inspirador de sus obras, le otorga, directamente, el carácter de pintoresco.

Como inciso, se puede aclarar que los paisajes de los pueblos montañosos se siguen manteniendo como recurso pictórico, de un modo aparentemente similar que las propuestas decimonónicas plenairistas, pues, cantidad de certámenes de pintura *rápida*, o *al natural*, inundan las fiestas de pueblos y ciudades de la región, concurridos por pintores profesionales de este tipo de concursos, quienes recorren la geografía española buscando un botín otorgado cada fin de semana por jurados que, en un porcentaje minúsculo de las veces, tienen alguna noción de arte.⁴⁵

45 Esta ignorancia de concejales, aficionados y entrometidos hace que, debido a premiar lo que su desconocimiento procura, se creen tendencias de gusto escaso y aumenten el patrimonio municipal con cuadros que carecen de más interés que el de decorar estancias municipales en el mejor -y peor- de los casos.

Ahora cabe indagar, y demostrar así, si además de fuente de inspiración a la pintura tradicional, La montaña sirve como recurso estimulante a artistas en el arte contemporáneo, de un modo similar a lo expuesto en el capítulo dedicado a la Sierra de Guadarrama, donde se presentaba la obra de Miguel Ángel Blanco como una actualización contemporánea de las propuestas de los artistas pioneros de la sierra (cfr. 2.1.3.4.2).

La respuesta es clara y rotunda. Así lo demuestra uno de los artistas más influyentes del arte contemporáneo internacional, Hamish Fulton.

2.2.5.1 Hamish Fulton

Una de las fuentes conceptuales de este trabajo (cfr. 1.1), la investigación realizada por Paula Santiago (2009), recoge una selección de artistas contemporáneos que plantean nuevos modos de acercarse al Paisaje como práctica artística:

(...) manifestaciones artísticas que ubicándose en el medio natural no lo alteran o lo hacen de forma mínima. Se trata de intervenciones no

agresivas y de alcance reducido que se muestran sumamente respetuosas con el entorno. Las mismas presentan, a su vez, una actitud conciliadora con el medio y apuestan por lo aparentemente insignificante como revulsivo de nuestra percepción. (pág. 421)

Entre ellos, plantea el caso de Richard Long, Hamish Fulton o Hamilton Finlay, tres artistas cuya obra se relaciona con el Paisaje desde una posición que así lo explica Santiago (2009):

El lugar concreto se plantea, por ello, como una invitación a los sentidos y al pensamiento, un espacio para reflexionar e indagar desde la estética y la ética otras formas de relacionarse con el entorno natural y con un espacio que tiene que ser compartido —convivido— por el autor y el espectador. (pág. 422)

Otra de los trabajos de investigación que estudian la obra de Fulton como referente para después realizar una producción artística con una metodología similar es la Tesis Doctoral de Irene Grau García, *The Painter on the Road: De la pintura de Paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo* (2015), dirigida por el profesor Ricardo Forriols, defendida recientemente en esta universidad (Universitat Politècnica de Valencia).

De este modo, se evidencia la relevancia de Fulton, no sólo como artista con gran repercusión, si no como sujeto de interés desde el ámbito académico. Ahora cabe explicar en qué sentido se acerca a esta investigación.



Imagen 163 - Hamish Fulton. Mapa de su travesía. El artista realiza anotaciones para planificar su viaje y durante el transcurso de su andadura

Hamish Fulton realizó un camino de 15 días desde Faro Cabo Mayor, en Santander, hasta Liébana, recorriendo la geografía cántabra durante *15 días, 3 manos* con los días contados previamente, en palabras del autor. El recorrido se muestra en la Imagen 163. Más adelante, se organizó una exposición en el

Palacete del Embarcadero, perteneciente a la Autoridad Portuaria de Santander, con la documentación generada, comisariada por Mira Bernabéu, quien, en el catálogo de la exposición relaciona el trabajo de Fulton con el paisaje montaños:

Es innegable que los trabajos que Hamish Fulton ha realizado en Cantabria sirven para que conozcamos la riqueza de su geografía. Las imágenes de espacios abiertos -valles, montañas, ríos, caminos o carreteras- son las que mejor describen su recorrido. (El sonido de las olas, 2007, pág. 42)

De este modo, se explica el acercamiento al entorno de la geografía cántabra por parte del artista, quien, de modo conceptual y por medio de imágenes en blanco y negro acompañadas por su localización y unos textos en los que explica su experiencia, manifiesta el resultado de una experimentación con la naturaleza única e irrepetible. Irene Grau (2015) define así el trabajo de Hamish Fulton:

En la obra de Fulton, sin embargo, las fotografías son un testimonio de la experiencia de andar, no interviene el paisaje (...), por lo que en el trabajo de Fulton la representación del recorrido se resuelve mediante un conjunto de imágenes de los caminos por los que transcurre y de una serie de textos que describen de modo escueto y

objetivo el trayecto. Fulton llegará a prescindir de la imagen, reduciendo su recorrido a un sucinto texto, o al horizonte esquemático de sus *mountain skylines*, recordando aquel «todo esto, lo escribiré después en una obra» de Walser. Pero, consciente de que «la obra no puede representar la experiencia de una caminata», ésta se convierte en una reconstrucción del acto de caminar por medio de un dispositivo que combina imagen y texto y permite al espectador llegar mediante una construcción mental a la idea de caminar y al trazado virtual del recorrido. (pág. 186)

El profesor Xavier Antich, en su texto “Se hace camino al andar. *Hamis Fulton: Walking as art form*”, incluido en el catálogo citado, explica las nociones intrapersonales de la experiencia como práctica artística que, según cuenta Irene Grau, el artista recoge en las fotografías y textos.

El arte de caminar, del que hablaron, como acaso nadie antes, William Hazlitt (*On going a Journey*) y Robert Louis Stevenson (*Walking Tours*), no consiste en darse una vuelta para acabar siendo el mismo, sino en recorrer un espacio atravesándolo y dejándose atravesar por él, inscribiendo en él la caligrafía de su paso y haciéndose, también, inscribir por él. (...) la misma voluntad de salir de sí para dejarse peinar por el viento, para dejarse interpretar por lo visto y por lo oído, por lo pateado en ese deambular de sí mismo por lo fuera de sí. Y en ese itinerario, que es el emblema de la única

experiencia posible digna de este nombre, llegar a ser nombrado, también, por el paisaje. (Antich, Bernabeu, & Fulton, 2007, pág. 48)

Estas ideas son relevantes, pues, al igual que la obra de Fulton, sirven para confrontar la idea romántica de un paisaje, más allá de la geografía. Tal y como se ha expuesto a lo largo de este trabajo (cfr. 2.1.2 y 2.1.3), la noción de paisaje se desarrolla de manera sensible y relacional. Antes del Romanticismo, el paisaje era controlado, era diseñado (lo pictórico). Durante el Romanticismo, se cree en el paisaje como fuente de recursos sensibles y estéticos, a pesar de ser recursos ya previstos, pues se sabe lo que se espera buscar y encontrar (lo sublime). Sin embargo, el nuevo paradigma de estas obras, hacen que realmente sea una sorpresa lo encontrado, pues, a pesar de prever una documentación fotográfica y textual, la obra de arte no es lo tangible de la muestra, si no la experiencia propia del artista, abierta a absorber los fenómenos, sensaciones y sentimientos producidos por *La Montaña*.

Se recogen a continuación cuatro extractos de las palabras del artista publicadas en el catálogo de la exposición, "El sonido de las olas" (2007), que resumen su intención, una reflexión

sobre su experiencia y una autodefinición sobre su trabajo en general:

Mi idea era visitar diversos puntos de interés recomendados... como las cuentas de un collar, y serpentear el camino de regreso a mi punto de partida en Cabo Mayor. El sonido de las olas. El horizonte atlántico. (El sonido de las olas, 2007, pág. 4)

Mi ruta de aproximación a Liébana. Una vista amplia de colinas remotas desde Tornos de Liordes. Bajando la pista zigzagueante hacia Espinama y la hospitalidad del hostel Vicente Campo. Caminando sobre zonas de pistas antiguas a través de Cosgaya y de ahí por el valle hacia Potes, donde contemplé la confluencia de las aguas de los ríos Deva y Quivieso. Antiguas piedras angulares en las calles. Caminando hacia el norte, de nuevo sobre una vieja pista hacia el pueblo de Cabañes, pasé al lado de dos guardias civiles a caballo, antes de dirigirme de nuevo cuesta abajo por un camino menos transitado hacia Allende. En Potes pregunté a varias personas si había un camino obvio para cruzar la sierra de Pella Labra. Finalmente me enteré de que hay pistas y caminos que unen dos regiones aparentemente separadas, divididas por las colinas de Peña Labra. Nubes, nubes, nubes. Lluvia, truenos y relámpagos. (El sonido de las olas, 2007, pág. 5)

<<Construí>> una experiencia. CADA CAMINATA MARCA EL PASO DEL TIEMPO ENTRE EL

NACIMIENTO Y LA MUERTE⁴⁶. Transitoriedad...”
(El sonido de las olas, 2007, pág. 6)

UNA CAMINATA PUEDE EXISTIR COMO UN OBJETO INVISIBLE EN UN MUNDO COMPLEJO. La historia del arte contemporáneo sostiene que <<caminar>> es una modalidad de land art, o de escultura al aire libre. No estoy de acuerdo. Me considero un <<artista que camina>>, y <<caminar>> es una modalidad artística por derecho propio. (El sonido de las olas, 2007, pág. 7),

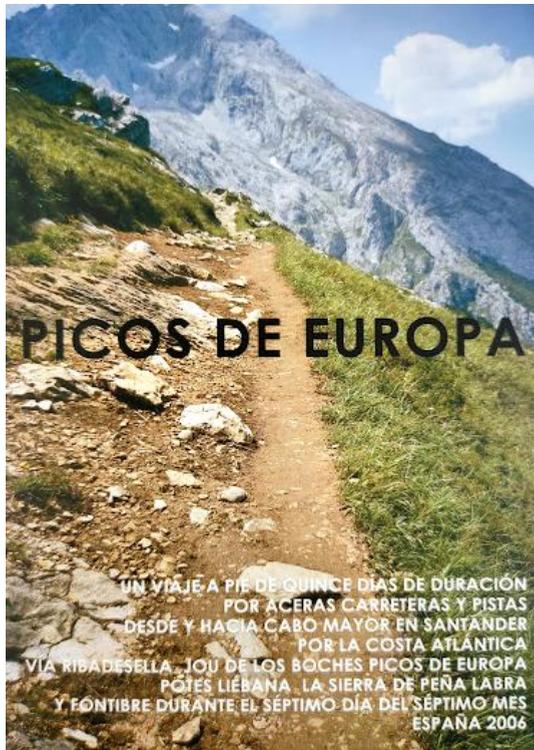


Imagen 164 - Hamish Fulton. Picos de Europa. 2007.

46 Las mayúsculas son trasladadas tal cual Fulton lo escribe.

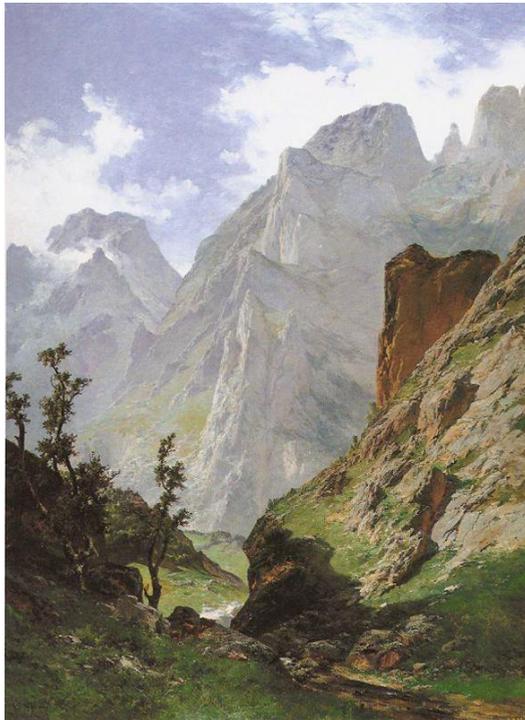


Imagen 165 - Carlos de Haes. Paisaje de los Picos de Europa (Canal de Mancorbo). 1876. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado

Capítulo 3. Obra personal.

Experimentación y resultados plásticos

3 Obra personal. Experimentación y resultados plásticos

En el capítulo primero se hacía una exploración teórica y conceptual de la literatura del paisaje con la pretensión de entender, explicar y relacionar el desarrollo de ese constructo epistemológico en el contexto artístico que se investiga en el capítulo segundo, desde unos difusos orígenes hasta llegar a una época y un lugar concretos: el aquí y ahora de la producción artística personal en torno al paisaje en *La Montaña* a la que se dedica este capítulo tercero. Por tanto, las aportaciones de los capítulos previos sirven como sustrato propedéutico sobre el que se sustenta el tramo experimental de la investigación que se expone a continuación.

En un primer apartado se explican los aspectos comunes y aquellos conceptos transversales que abrazan a todos los trabajos artísticos que se posteriormente se presentarán. Cada serie tiene su propia significación y sentido, pero existen una serie de cuestiones comunes a todas ellas, siendo las más evidentes el medio: la pintura, y el género: el Paisaje.

Todas las obras se conciben como piezas pictóricas. A pesar de que exista alguna confluencia con la fotografía o indagaciones

en metodologías escultóricas por el uso de moldes, las series se articulan sobre y a partir del lenguaje pictórico. Ya se han mencionado anteriormente ejemplos de artistas que han ampliado la idea de pintura hasta otras disciplinas y han establecido una idea de pintura como algo tan elástico como la creatividad permita crear, como Arancha Goyeneche (cfr. 2.2.4.4) o Hamish Fulton (cfr. 2.2.5.1).

Otro aspecto común en la producción artística que aquí se expone es el diseño de una metodología que plantea trabajar en series. Para intentar explicar el motivo de este proceder, atañe remitir al trabajo de Martínez Moro (2011), *Crítica de la razón plástica*, donde el autor engendra el término *seriegenesia*, que se explicará más adelante. Este trabajo será también fuente de referencia en otras cuestiones por su rotundidad a la hora de analizar y confrontar la relación entre razón y plástica -el principal dilema de dicha investigación-, es decir, por exprimir aquellas cuestiones que atañen a la razón en la práctica artística contemporánea.

En el presente capítulo se hace referencia a la otra traza común más evidente, la función del Paisaje como sujeto inspirador de la producción artística. En ningún momento se ha pretendido tratar el paisaje como un referente que mimetizar, sino más bien como elemento generador de

recursos experimentales y realidades sensibles, al ser éste un vehículo transversal y vigente en la búsqueda de procesos plásticos, artísticos y cognitivos.

Más adelante se explican los dos antecedentes más cercanos, aquellas series que acontecieron como fenomenología previa a este trabajo, *Paisaje con árbol* y *Sin título*. Resulta importante referirse a ellas porque son elocuentes, en primer lugar, del punto de partida “inspiracional”, motivacional y técnico previo a la realización de esta investigación y, en segundo lugar, porque servirán como elemento de medida comparativa a la hora de establecer las conclusiones, que necesariamente deberán surgir de una comparación crítica entre la producción artística previa a esta investigación y los resultados que se exponen en los apartados 3.3, dedicado a *True Landscapes*, 3.4, con el nombre de *Re(en)torno* y, en última instancia, 3.5, donde se expone *La veduta ilustrada*, una serie surgida de una deriva dialéctica que nace de la confrontación de las ideas principales de las otras dos y que se resuelve gracias a un aspecto estudiado en apartados anteriores, la idea de ventana.

3.1 Aspectos comunes y conceptos transversales. Metodologías generales

Del mismo modo que los artistas que se han estudiado en el capítulo anterior, las principales características que aúnan los trabajos que se presentan y analizan a continuación son la persistencia en el medio de la pintura y el uso del paisaje como soporte temático y formal. Pero ¿por qué la pintura y por qué el paisaje?

Por un lado, en el mundo contemporáneo, la pintura ha sido dentro del mundo del arte la técnica más cuestionada desde que la crítica de los años 70 anunciara su muerte (Lawson, 2001). Y aún, hoy en día, su vigencia y pertinencia se cuestionan periódicamente. Este hecho viene dado, entre otras cosas, por la repulsa a lo defendido anteriormente por la modernidad, que englobaba una suma inabarcable de convenciones pictóricas que hicieron de la pintura un idioma sobreutilizado (Lawson, 2001). De este modo, una de las claves de la cultura visual occidental contemporánea es *la crisis de la pintura*. Por lo tanto, se puede entender que el hecho de trabajar en el medio pictórico supone un ejercicio de resistencia promovido mediante una reacción instintiva y racional que defiende los valores plásticos por encima de

conceptos más etéreos, intangibles y tendenciosos. De lo que surge una duda que Thomas Lawson se plantea: “Puesto que la pintura está íntimamente vinculada a la ilusión, ¿qué mejor vehículo puede haber para la subversión?” a lo que añade:

Los artistas radicales se enfrentan ahora a una elección –desesperar o recurrir a la última salida: la pintura. La naturaleza discursiva de la pintura es útil desde el punto de vista de la persuasión debido a que constituye una red de representaciones nunca conclusa. (Lawson, 2001, pág. 164)

En el marco teórico anteriormente planteado se ha conceptualizado sobre el hecho de pertenecer a una época determinada de la que no se puede huir hace que se acepten tácitamente las dinámicas teóricas, culturales y sociales que imbricadas conforman el contexto actual (Eisenman, 2001) (cfr. 1.2 y 0). En este sentido, es innegable la pertenencia a una generación en la que el entendimiento de la realidad es inseparable del mundo digital y se considera importante reflexionar acerca del uso de la pintura como un refugio analógico en el que defender el carácter profundamente humano de la experiencia háptica. Esa es una de las razones fenomenológicas de la insistencia en la pintura.

Por otro lado, otra de las claves contemporáneas que provocan una reacción de resistencia en el medio pictórico la describe el pensador y escritor alemán Boris Groys (2005, pág. 16), quien afirma que “la aspiración a lo nuevo por lo nuevo mismo es una ley que también está vigente en la posmodernidad”. Esta tendenciosa y estéril actitud de renovación constante provoca que aquellos procesos artísticos que requieren de un poso se sientan absorbidos o rechazados, como es el caso de la pintura. Otro pensador que trabaja esta idea es el filósofo francés Gilles Lipovetsky (1990):

[...] la sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable. (pág. 9)

Por tanto, la banalidad de lo nuevo por lo nuevo que se detecta en la cultura contemporánea y el rechazo personal a contribuir en tal dinámica configura un ejercicio de resistencia que sirve de motivación para seguir apostando por un medio tan longevo que sirve como refugio analógico ante lo digital.

Otra de las características comunes que definen las obras artísticas que conforman esta investigación es la estrategia metodológica utilizada: trabajar por series.

Trabajar en serie permite provocar variaciones que parten de una misma premisa, pensar plásticamente y resolver de la misma manera. Trabajar con varias piezas a la vez implica poder proponer, resumir, corregir, sintetizar y aclarar ideas en las mismas obras, sin necesidad de posponer las ideas que van surgiendo durante el proceso.

En este sentido, la *seriegenesia*, tal y como acuña Martínez Moro (2011) en *Crítica de la Razón Plástica*, se puede entender como un sistema

en el que cabe albergar, pues, una fluidez intercomunicativa en el conjunto de sus elementos interdependientes, así como, si acaso, una forma de mutación ya sea aleatoria y entrópica, o bien de avance autorregulado por un efecto de *feedback* o bucle retroalimentativo. (pág. 259)

Cabe recordar ahora la entrevista de John Yau a Juan Uslé en el catálogo de la última exposición del artista (cfr. 2.2.4.4) en la que pone de manifiesto que trabaja en serie, “desarrollando acciones cíclicas y repetidas”, porque de esa manera compara

los ciclos vitales del cuerpo y del paisaje, aspectos que considera “*loci*” inseparables (Yau, 2021, pág. 96).

Gracias al sistema de trabajar por series, el proceso pictórico, en su plenitud experimental, es el hilo conductor en la metodología utilizada. Cada una de las series requiere una parcela de experimentación diferente y un ámbito experimental propio, pudiéndose entender como “sistemas cerrados”. Sin embargo, tienen un horizonte común: la búsqueda de un equilibrio entre los diferentes elementos pictóricos de cada obra y la relación que se establece entre ellos. Se considera por tanto necesario establecer en cada obra una jerarquía plástica que ordene el caos surgido de la aleatoriedad de la experimentación de una manera sensible y que permita desarrollar las capacidades plástico-expresivas de la pintura en favor de las ideas que, dependiendo de la serie, se configuran de manera diferenciada.

Como herramienta para esta metodología de ordenación utilizada, como decía Deleuze (1988), como una transgresión en la que se ponen en duda las cuestiones generalistas o nominales a favor de una indagación profundamente más artística, surge la otra característica principal: la perenne presencia del paisaje como eje vertebrador del discurso y como soporte temático y formal de las ideas plásticas.

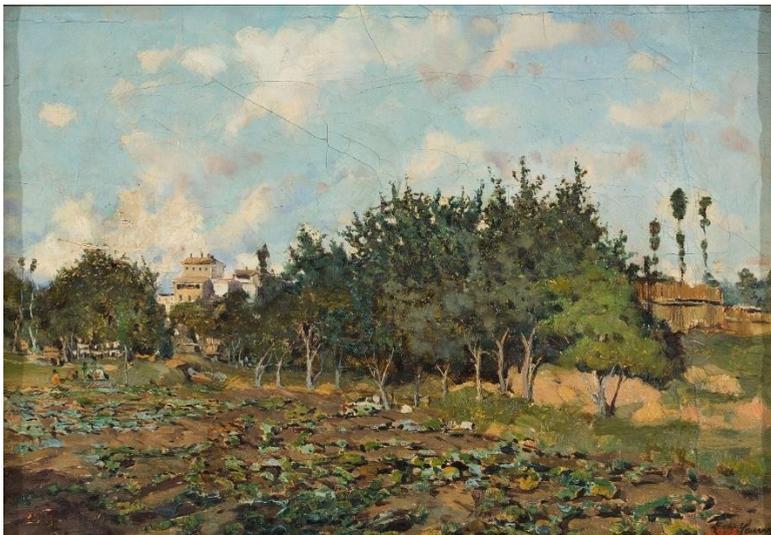
En este sentido, el paisaje ha sido siempre el motivo formal de la trayectoria artística personal propiciado por varias razones: la primera es sencilla, al ser un concepto tan amplio tiene un carácter casi omnipresente. Es decir, es muy probable que las ideas que puedan interesar desarrollar y, por tanto, se investiguen, estén dentro de un gran concepto y el paisaje lo es. Su versatilidad polisémica ha permitido indagar sobre diferentes cuestiones contenidas dentro del gran paraguas del paisaje. En el primer capítulo, que se dedica a exponer las claves que enmarcan el significado del término paisaje, se indaga en el carácter polisémico, transversal y multidisciplinar del concepto, aspecto que abarca las ideas contempladas en los resultados plásticos aquí recogidos. Tal y como defiende Pedro Aullón de Haro (2000), la propia representación del paisaje no es más que una cuestión secundaria tras la relación del individuo con el entorno. Por lo tanto, se puede entender que cualquier concepción artística basada en la relación con lo externo puede formar parte del amplio concepto:

La "creación" del paisaje debe entenderse como el gran fruto de un proceso de relación estética del hombre con la naturaleza y con su entorno, del cual la representación artística no es más que un segundo grado de autonomía y dominio y disposición expresiva. Lo que se suele denominar sentimiento de la naturaleza, si bien artísticamente decisivo, no es más que una

concreción tónica correspondiente a dicha época creadora del paisaje. (Aullón de Haro, 2000, pág. 46)



Imagen 166 - Agustín Riancho. Paisaje montañoso, 1884-1890. 23 x 45 cm



*Imagen 167 - Casimiro Sáinz y Sáinz, 1879-80. Huerto. 20,5 x 28,5 cm.
Museu d Nacional de Catalunya*

La relación con el entorno no implica que la naturaleza tenga que ser representada de manera fidedigna. En ningún momento se ha pretendido tratar el paisaje como un referente que mimetizar, tal y como procedían los artistas de la tradición paisajística que se exponen en el capítulo dedicado a la Pintura Montañesa (cfr. 2.2.3). Tanto los discípulos del naturalista Haes (Imagen 165), tales como Agustín Riancho (Imagen 166) o Casimiro Sainz (Imagen 167), como aquellos pintores autodidactas, tuvieron una misma motivación: plasmar de manera reconocible elementos de la naturaleza que describiesen fragmentos de su entorno más cercano. Sin embargo, la evolución de los derroteros artísticos explicada en el punto 2.2.4 y sus correspondientes subapartados, surgidos tras la invención de la fotografía, argüían la función del Paisaje como un ejercicio de mimesis y sirve, en este caso, como un pretexto para indagar en cuestiones derivadas de la relación individual con el entorno, tal y como recoge Aullón de Haro, como son el concepto del cambio -el paso del tiempo y el devenir-, el cuestionamiento de lo real -la confrontación entre realidad, representación, ilusión y falsedad-, y las dicotomías que surgen tras reflexionar acerca del paisaje como sustrato e identidad en la memoria, el

paisaje como objeto o sujeto, o el ser humano como espectador o actor.



Imagen 168 - Arancha Goyeneche. Juegos de Fantasía 29. Vinilo adhesivo y fotografía. 31 x 29,5.

Por tanto, las derivas que se exponen a en este capítulo están enmarcadas dentro de una visión contemporánea del paisaje, heredadas de los artistas presentados en el apartado anterior (cfr. 2.2.4), como Arancha Goyeneche (Imagen 168) o Juan

Uslé, y conceptualizada en el primer capítulo. Sin embargo, a pesar del recorrido epistémico del término, en un principio, lo que conocemos ahora como tradicional fue en su día el símbolo de la modernidad. El paisaje se convirtió en soporte de corrientes ideológicas, sociales y artísticas vigentes y relevantes, pues era -y es- una fuente de categorías estéticas que permite dar cuenta de una visión de la realidad desde el punto de vista del individuo como espectador ante su entorno y su relación con él.

Cabe recordar que la importancia de este concepto evolucionó hasta la consideración del individuo como “punto geométrico”. Como se ha descrito en los apartados 1.1.4 y 1.1.5, según Franco Farinelli, la tradición de la perspectiva occidental acaba en Duchamp, pues la sociedad moderna se había formado en torno a la perspectiva tras el Renacimiento y Duchamp rompe los estándares de la representación visual.⁴⁷ Farinelli defiende sus ideas partiendo de que considera que

47 “Imágenes retrospectivas de un periplo personal”. Entrevista a Franco Farinelli en (Lladó, 2013:74) Farinelli afirma que Duchamp rompe con la idea de un sujeto inmóvil en el mecanismo espacial. Duchamp critica el arte retiniano, el arte visual porque sabe que la visión es un truco. Le importaba lo que estaba detrás de la visión y buscaba profundizar en su mecanismo como un geógrafo de la mente. En esta afirmación de Farinelli se puede observar un sesgo hacia su disciplina: la geografía, sin embargo, aquí nos interesa esa primera manifestación de la idea de entender el paisaje como un proceso interior y propio, pues hace que se expliquen las manifestaciones artísticas cántabras posteriores a la figuración tradicional.

Duchamp hace terminar el arte retiniano y ahí termina la modernidad. La importancia de esta idea recae en la relevancia que tiene el paisaje en el cambio de paradigma (Lladó, 2013). En este sentido, dada la relevancia del paisaje como concepto, Farinelli defiende también que, en una crisis de conceptos y de falta de originalidad, el paisaje puede servir como reinicio dada su ambigüedad y versatilidad. La modernidad acabó y hay que encontrar nuevos paradigmas en la creación artística. Estas ideas de Farinelli refrendan la idoneidad de investigar alrededor del paisaje en la práctica artística contemporánea (cfr. 1.1.5).

La de Farinelli no es la única de las voces que justifican la práctica paisajística. Durante toda la investigación se ha tratado a autores como Javier Maderuelo, Joan Nogué, Alain Roger, entre otros. (cfr. 1). Así pues, se ayuda a hilar la pertinencia del uso del paisaje en cada momento histórico y, por tanto, justifica la vigencia y pertinencia de esta investigación.

Aunque el paisaje romántico y sublime persista, prácticamente todos los artistas son muy conscientes de que la naturaleza ya no es lo que era y que representarla implica repensar y reinventar los códigos del género paisajístico. (...) Lo que está claro es que el paisaje es, más que nunca, cultura, y constituye un extenso

territorio de debate, estético y ético.
(Vozmediano, 2014, pág. 95)

Otra de las investigadoras contemporáneas que han escrito sobre la fertilidad del paisaje en la actualidad con innegable relevancia es Elena Vozmediano. La autora pone de manifiesto en su artículo “Tantos ojos sobre el paisaje” (2014) la transversalidad del concepto que abarca todo lo estudiado en esta investigación y que ayuda a evidenciar la pertinencia de los siguientes resultados experimentales, mostrados a continuación.

3.2 Antecedentes

Antes de proceder a la presentación y análisis de los resultados plásticos, conviene contextualizar la práctica artística personal mediante una revisión de los trabajos previos que se vinculan directamente con estos. Los motivos por los cuales se hace este manifiesto propedéutico son dos. Por un lado, entender los preceptos en el desarrollo de la creación artística de esta investigación. Conocer las inquietudes, las motivaciones y los procesos previos que

sirven de partida permitirá poder establecer una comparación entre el estado previo y el estado posterior. El camino recorrido entre estos dos estadios, permitirá establecer unos logros que serán los resultados de esta investigación, a partir de los cuales poder establecer las conclusiones alcanzadas en ella.

El nexo con estos trabajos que se toman como antecedentes es el mismo que se ha explicado anteriormente como catalizador común, el uso del paisaje como pretexto para experimentar con el desarrollo plástico, mediante “un experimentalismo de mera intencionalidad plástica” (Martínez Moro, 2011, pág. 284). Por un lado, se muestra la serie *Paisaje con árbol* (2007-2017), un conjunto de obras que se crearon durante al menos 10 años siguiendo un patrón común, en el que se introducían diversas variantes surgidas de diferentes y aleatorios procesos experimentales. Por otro lado, se hace referencia a una serie cerrada, infinitamente más acotada en su producción, tanto en tiempo como en número, *Sin título* (2012), que, de un modo inocente e inconsciente en su momento, sienta las bases para el desarrollo de otra serie posterior que se contempla como resultados de la investigación, *True Landscapes* (2017-2019).

Las obras que se muestran a continuación se pueden entender, por tanto, como los bancos de pruebas previos a la experimentación recogida en el proceso teleológico concreto de este trabajo.

3.2.1 Antecedente I: *Paisaje con árbol* (2007-2017)

Paisaje con árbol es una serie compuesta por más de 500 obras en las que se repite de forma automática una misma estructura compositiva: un “horizonte” y un “árbol”. A pesar de este nombre, no existe ninguna intención de representar formalmente ni un paisaje ni un árbol. Realmente, se trata de un esquema compositivo formado por un corte horizontal, localizado aproximadamente en el tercio superior del cuadro, y una mancha en un lado que sugiere la forma de un árbol, que permite introducir variables en otros aspectos compositivos como la textura, el gesto o el color.



Imagen 169 - Paisaje con árbol, 2015. 60 x 60. Silicona, óleo y encáustica sobre tabla

La metodología de repetir siempre el mismo esquema resultaba útil para dos cuestiones: por un lado, el hecho de partir con un mismo precepto permitía no tener que pensar en qué pintar y sí centrar el esfuerzo únicamente en el cómo. Suponía una apuesta metodológica por la experimentación, basada únicamente en aspectos del proceso pictórico, y con la única condición de ajustar la experimentación a la composición establecida. La experimentación era abierta,

pues englobaba desde cuestiones procedimentales, desde el uso y el abuso de diferentes técnicas y herramientas, al empleo de materiales poco convencionales dentro de la práctica pictórica, como el cemento, el alquitrán o siliconas. Por otro lado, el hecho de repetir el mismo motivo de manera diferente suponía indagar en una reflexión “heracliteista” que permitía evidenciar el devenir a base de repeticiones de un mismo sujeto en versiones modificadas.

Desde el punto de vista moderno, entendido como aquello establecido en la modernidad de los primeros movimientos artísticos tras la invención del paisaje, no se pueden obviar las series de Monet relativas a la *Catedral de Rouen*, en las que el artista pintaba el mismo motivo del natural en diferentes momentos para captar la diferencia de luz entre las distintas horas del día y los diferentes meses del año. Martínez Moro (2011) dedica el apartado “Tendencias analíticas de las primeras vanguardias” a analizar este *nuevo* método basado en la razón experimental:

Se trataba de una forma rudimentaria de experimentación empírica traspasada a la práctica artística, en la que, manteniendo como constante experimental el mismo punto de vista del objeto de la representación, en este caso la fachada de la catedral, el artista lleva a cabo el análisis y la posterior representación de las

distintas variables experimentales de iluminación y color en función de las cambiantes horas del día y las estaciones del año. Modelo experimental que, si bien no aparece de forma tan pura en otras series de Monet o en la obra de otros impresionistas coetáneos, muestra con toda claridad el nuevo paradigma experimental latente en buena parte de ellos. Y modelo cuya importancia radica en que, si bien se trata de la forma más sencilla posible de diseño experimental aplicado a la creación artística, se convertirá a la postre, tal y como detallaremos en el próximo capítulo, en el mecanismo más recurrente y rentable de práctica productiva desde el arte pop hasta nuestros días. (Martínez Moro, 2011, pág. 112)

Sin embargo, la idea de repetición no se detiene en el impresionismo, sino que prosigue. Tanto en las vanguardias, como en posteriores generaciones, tal y como detalla Martínez Moro, no se perderá. Tomando la alusión al pop que hace el autor, desde una óptica posterior entendida como postmoderna, toma sentido la idea de *copiarse a uno mismo* como hizo Rauschemberg cuando en 1957 realizó dos cuadros con esta intención, *Factum I* y *Factum II*. El segundo era una copia casi exacta del primero, como reacción a las ideas de originalidad y espontaneidad propias del expresionismo abstracto con la idea de volver a indagar sobre lo ya conocido. En esta dirección funcionaban los sistemas de repetición de

imágenes llevados a cabo por artistas *pop* como Andy Warhol o Jim Dine, quienes ponían de relieve una progresiva evolución del motivo representado.



Imagen 170 - Rauschenberg, Robert. Factum I. 1957. 156 x 91 cm. Mix Media. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles

Imagen 171 - Rauschenberg, Robert. Factum II. 1957. 156 x 91 cm. Mix Media. Museum of Modern Art. New York

La repetición en *Paisaje con árbol* funcionaba más bien, más allá de la idea *pop*, como una “línea activa”⁴⁸ , y, en este

48 Noción que deriva de la reflexión que lleva a cabo Deleuze (1986) cuando distingue entre varias ideas contrapuestas de repetición: repetición de la identidad y repetición de la diferencia, repetición de lo mismo y repetición de lo nuevo, repetición activa y repetición pasiva o reactiva

sentido, y, por tanto, no se buscaba agotar el sentido de la imagen sino encontrar, a través de las variables del gesto pictórico y de la incorporación de materiales, un rendimiento semántico suplementario para una misma matriz iconográfica, el horizonte y el árbol, tal y como se puede observar en la siguiente composición de imágenes.







Imagen 172 – Paisaje con árbol. Diferentes obras mediante las que se evidencia visualmente la repetición de un mismo esquema compositivo y distintas soluciones.

Por otro lado, como dato que contextualiza esta serie en el ámbito académico y lo sitúa en el nivel MECES 3, “Paisaje con árbol. La repetición como evidencia del cambio” (2013) es el título del Trabajo Final de Máster realizado en el Máster en Producción Artística, en la Universitat Politècnica de València, dirigido por el profesor Joaquín Aldás. En este TFM se realizó, de un modo tangencial, un acercamiento a la actividad

investigadora. Se hizo una producción artística paralela a una indagación teórica que permitió reflexionar sobre los aspectos motivacionales del proceso pictórico de dicha producción y de los resultados expositivos obtenidos durante el transcurso del Máster, consistentes en dos exposiciones:

La serie ha sido objeto de varias exposiciones durante el transcurso del máster, de las que centraremos la atención en dos: una exposición individual en la sala La Vidriera (Cantabria), y la muestra *Meaning Making*, una colectiva en cuyo itinerario se encuentran las ciudades de Nueva York, Washington, Varsovia y Bruselas. (Alba Rodríguez, 2013, pág. 2) ⁴⁹

Por otro lado, volviendo al presente texto, cabría incorporar la infinidad de relaciones conceptuales, motivacionales y metodológicas descubiertas en la presente investigación con los artistas estudiados, tantas como para realizar un trabajo de nueva factura. Entre ellas, se pueden destacar las siguientes elocuentes palabras de Alonso Laza (1998, pág. 19) que evidencian la relación de esta serie con la obra de

49 Tan sólo cabría actualizar dos cuestiones: por un lado, los premios, residencias artísticas y exposiciones relacionados con cuadros de esta serie conseguidos y realizadas con carácter posterior al depósito del trabajo de iniciación a la investigación citado, como por ejemplo el Premio Nacional de Pintura Pancho Cossío (Gob. De Cantabria) o la residencia artística AIRO (Japón).

Riancho: “Lo más importante de su obra es la evolución final hacia extensas masas de pintura casi expresionistas y con un único tema que repite con obsesión: el árbol”. O, por otro lado, tomando las palabras del mismo Haes (1872), quien evidencia la importancia simbólica del árbol en la concepción del paisaje:

(...) los árboles son la verdadera figura del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito donde despliega mejor su verdadero carácter. El artista que quiera pintarlos debe conocer su expresión, y, por decirlo así, sus costumbres e inclinaciones, como el pintor de historia estudia el carácter y costumbres del hombre con relación a su genio y pasiones individuales. (Haes, 1872, pág. 27)

Por varios motivos este primer conjunto de trabajos resulta como un antecedente de la investigación realizada. En un primer lugar, se establece una metodología en la que se instaura una constante, el uso del esquema formal del paisaje y el árbol, y, por medio de la experimentación con materiales, se generan distintas variables. En segundo lugar, por ser, sin saberlo previamente, una deriva que recoge la dinámica artística anterior. Es decir, en el momento de realizar la serie *Paisaje con árbol*, se desconocían la mayor parte de los conceptos y artistas estudiados en la presente investigación y,

de este modo, se puede considerar que se pertenecía al devenir de la historia del Paisaje cántabro sin pretenderlo por desconocimiento.

3.2.2 Antecedente II: *Sin título* (2012)

La serie *Sin título* se trata de una serie de obras en las que por medio de la experimentación matérica se abordan situaciones plásticas en las que el único apoyo figurativo son algunos elementos intuitivos plásticos basados en el paisaje. En ningún momento era intención el hecho de “pintar paisajes” sino utilizar este motivo para investigar las relaciones plásticas resultantes de la experimentación con diferentes técnicas y materiales. Se experimentó mucho con la encáustica, cementos, pigmentos, yesos..., de ahí el relieve y las cargas de materia en las piezas resultantes.



Imagen 173 - Sin título, 2012. Encáustica, óleo y tóner sobre tabla. 20 x 30 cms.

El horizonte está presente en la mayoría de los cuadros para organizar las diferentes partes de la abstracción, pero de un modo simbólico, sin llegar a pretender diferenciar entre cielo y tierra, si no, más bien, servir como división estructural en una propuesta abstracta en la que es mucho más importante la búsqueda procesual que el resultado. Tal y como se expondrá en sus apartados correspondientes (cfr. 3.3 y 3.4), este recurso metodológico no se perderá en los trabajos que constituyen las dos series siguientes de esta investigación: *True Landscapes* (2017-2019) y *Re[en]torno* (2020).

Los de esta serie son cuadros sin más intención que la mera experimentación plástica. Forman una serie en la que la estética expresionista surge únicamente de las premisas y limitaciones técnicas y de un mundo interior sin encauzar, en la que la idea era muy inocente: pintar por pintar.

En este sentido, el nombre de la serie, “Sin título”, refleja la intención de prescindir de cualquier connotación narrativa y pone de manifiesto la huida de cualquier referencia literaria, conceptual y teórica, entendiendo que la pintura tenía que hablar por sí misma, como una idea kantiana y romántica de la pintura sin un fin concreto.

Este trabajo desembocará, indudablemente, en la serie *True Landscapes* (2017-2019) (cfr. 3.3), donde el desarrollo conceptual tiene otra implicación y, por lo tanto, existe una búsqueda procesual más precisa, no tan abierta ni tan aleatoria, pero en los que es innegable la huella de estos procesos previos.

A continuación, se expone una selección de estos trabajos:



Imagen 174 - Sin título, 2012. Óleo sobre tabla. 20 x 30 cm.



Imagen 175 - Sin título, 2012. Óleo sobre tabla. 20 x 30 cms.



Imagen 176 - Sin título, 2012. Óleo y encáustica sobre tabla. 20 x 30 cms.



Imagen 177 - Sin título, 2012. Óleo y encáustica sobre tabla. 20 x 30 cms.



Imagen 178 - Sin título, 2012. Óleo y encáustica sobre tabla. 20 x 30 cms.

3.3 *True Landscapes* (2017-2019)



Imagen 179 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte. 20 x 30 cm.

Una vez expuestos los antecedentes, se entra de lleno en el periodo de investigación doctoral. En la serie *True Landscapes* se pretende expresar mediante el lenguaje plástico algunas claves que permitan reflexionar acerca de las relaciones que existen entre lo real y lo *fake*, entre la objetividad y la subjetividad y entre realidad e ilusión.

Se compone de imágenes, pinturas, en las que la pintura dialoga dentro de un amplio espectro de figuración/abstracción. A la vez que se sugieren formas

únicamente pictóricas y abstractas, se incorporan a los cuadros elementos más literales del paisaje mediante transferencias, fotografías o formas pictóricas figurativas sin tener la intención de representar fidedignamente un paisaje, sino como módulos independientes y reconocibles que asumen roles protagonistas y discordantes generando tensiones visuales y perceptivas.

De este modo, se yuxtaponen y crean imágenes en la que cualquier indicio de representación realista queda diluido, a pesar del uso de la figuración, en una superficialidad que huye de cualquier realidad posible. Según el pensador Friedrich Nietzsche (2013), el papel del artista se debe basar en crear una ilusión en la que se manifieste el deseo artístico de falsear, diluir y trascender. Por tanto, el resultado es una entelequia que consiste en una pintura híbrida que alberga severas contradicciones: cuanto más figurativo, menos veraz (ver Imagen 179).

Desde un punto de vista metodológico, en *True Landscapes* se puede apreciar un paralelismo desarrollado con respecto a una parte de la historia de la pintura reciente, teniendo en cuenta los orígenes desde la práctica neoexpresionista en el que se fraguaban las series previas, *Paisaje con árbol* y *Sin Título*, en los que se pretende una experiencia háptica que

certifique su realidad (De los Santos Auñón, 2004), hasta una revisión de algunas de las ideas de la transvanguardia italiana que motivan parcialmente la intención actual: el retorno a la pintura, la discontinuidad, el fragmento y el residuo (Bonito Oliva, 2002).



Imagen 180 - True Landscapes, 2021. Óleo y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.

La forma de trabajar es una alternancia entre construcción y destrucción de la imagen que permite traducir las pulsiones personales provocadas por la confrontación de ideas en tensiones plásticas. De este modo, se persigue una estética

que ponga en evidencia la relación entre belleza y verdad. Cabe recordar, como se exponía en el capítulo 1.3.1, que la sensación que produce un paisaje bello es la de un placer sosegado y finito, amparado en la tranquilidad, el reposo o la desactivación. No son paisajes amenazantes, sino que se destinan a la contemplación de elementos totalmente controlados en los que no hay cabida para la sorpresa. Por tanto, aquí no se busca la belleza platónica, simple, buena y verdadera, sino que se considera que la pintura debe ofrecer algo fenomenológicamente más complejo y emocionalmente más completo: una confrontación sublimadora.

Dentro de las tensiones visuales generadas mediante la confrontación entre verdad e ilusión, en *True Landscapes*, la belleza tiene que surgir del placer estético que produce la supervivencia ante *la miseria* creada, en este caso, mediante la falacia de realidades ilusorias, aludiendo al carácter sublimador con el que Nietzsche responsabiliza a los artistas, pues considera que el arte debe hacer más soportable la vida, pues “nace cuando lo bello obtiene su victoria ante lo espantoso.” (Nietzsche, 2013, pág. 37).

Tal y como se expone en el apartado dedicado a las categorías estéticas vinculadas al paisaje (cfr. 1.3.1) el dilema entre la objetividad y la subjetividad en la concepción del paisaje como

idea es algo que lo acompaña desde su origen, y que, de este modo y en este caso, se establece un vínculo entre el paisaje y las categorías estéticas de lo bello y sublime. En palabras de Martínez Moro (2011):

(...) no solo pivota entre lo clásico y lo romántico, sino también entre el placer y el displacer, la imitación y la imaginación, la ineluctable visualidad de la obra y sus contenidos ocultos e ignotos, lo explícito y lo sugerido, la realidad empírica y la infinitud, el orden y el caos, el ideal de perfección del canon académico y la libre expresión del artista, y por último, en definitiva y como tratamos de mostrar, entre la razón y la plástica. (pág. 74)

A este juego de *mísera* contraposición habría que sumarle el carácter paradójico del título: *Paisajes de verdad*. Esta cuestión entre verdad y el planteamiento pictórico que supone un paisaje tiene que ver también y recuerda cuando Nietzsche (2013) recurre a valorar la importancia del arte y de la verdad. Según este autor, para la sociedad el arte debería ser más importante que la verdad, pues el arte crea un mundo más sencillo y cuanto más difícil es el mundo, más aspiramos a la simplificación de la representación.



Imagen 181 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cms

En consecuencia, estas contradicciones paradójicas rompen la lógica del entendimiento y generan un caos narrativo que se resuelve a través de la introspección. Esta provocación falaz hacia un estadio de confusión puede generar miedo ante el abismo de la no-realidad y, por tanto, del dolor del engaño. En este sentido, cabe recordar a Edmund Burke (2005), quien lo afirma partiendo de que el dolor es una sensación más poderosa que el placer. Y, en este caso, el problema generado no se resuelve, sino que es parte de la solución, expresada en términos plásticos.

Por ende, las soluciones plásticas aportadas son plurales, generadas procesualmente y no responden a una solución unilateral que, tal y como manifiesta Wadylsaw Tatarkiewich, empobrecería los fenómenos estéticos y deterioraría la narración, ya que “es imposible construir un sistema universal válido de valores estéticos” (Tatarkiewicz, 1995). Y, de este modo y de nuevo, trabajar en serie, de una manera experimental, ayuda a generar recursos propios dentro de un lenguaje que deja una puerta abierta a la contradicción, y a la continuación en un proceso ambiguo hacia un fin incierto.



Imagen 182 - El Jardín. Casa de Livia. Siglo I a.C. Monte Palatino. Roma

En relación con las obras expuestas en capítulos anteriores, el primer vínculo que conviene citar es el resultante con la

Imagen 182 (Imagen 20) pues resulta como una suma de distintos elementos naturales dispuestos con un cierto orden. La representación del horizonte divide el cuadro en dos partes, la terrenal y la celeste, y se disponen estos elementos de una manera creíble, generando una imagen creada a base de elementos del paisaje, pero que, al igual que ocurre con las obras de *True Landscapes*, no representa la vista de ningún lugar concreto, sino una composición paisajística, a pesar de que, si se siguen al pie de la letra conceptualizaciones como la de Martínez Pisón (2009) citada en el apartado 1.1.2, podría entenderse como un paisaje *de verdad*:

El paisaje (...) un lugar y su imagen. Es a la vez una figuración y una configuración. Esta última se compone de elementos y partes, de objetos, de unidades de paisaje y de asociaciones de unidades que son objetivamente definibles y cartografiables. En consecuencia, el paisaje es la configuración de la realidad geográfica completa o, si se prefiere, la morfología de los hechos geográficos. (pág. 36)

Esta idea del paisaje como configuración de elementos cartografiables, definibles y asociables es sólo una de las premisas de la serie *True Landscapes* (Imagen 183), y se desarrolla con posterioridad y ya bajo el marco investigador del presente trabajo con dos interpretaciones distintas. Por un

lado, en la serie *Re(en)torno* se aíslan dichos elementos, pues se pretende que cada uno de ellos sea el protagonista de cada obra. Por ello, se emplean unos moldes que configuran la obra resultante como una “unidad”, tal y como escribe Martínez Pisón, y que se desarrolla en el apartado 3.4. Por otro lado, en la serie *La veduta ilustrada* (cfr.3.5), se incide más aún en el carácter de configuración de elementos individuales. De este modo se crean imágenes intencionalmente parceladas, compuestas por pequeños recortes que construyen una imagen que no pretende simular un escenario verídico y existente, al igual que ocurre con *True Landscapes* o la Imagen 20 que se toma como partida, si no que se trata de composiciones mayoritariamente geométricas que parten de la idea de “ventana” introducida por Alain Roger (2007), tal y como se ha tratado en el apartado 2.1.1.



Imagen 183 - True Landscapes, 2018. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm

Con relación a los artistas incluidos en esta investigación, el referente más inmediato es Riancho y su concepción del dibujo. El pintor empleaba los dibujos como apuntes que luego utilizaba para incluir “tal o cual tema en una determinada composición” (Martínez Cerezo, 1975, pág. 51). Lo interesante en este punto es la elección en sí y cómo configura las posteriores composiciones pictóricas eligiendo qué elemento natural colocar. Es decir, crea un trampantojo a base de elementos naturales que, pese a resultar absolutamente naturalistas, no deja de ser una invención subjetiva. Una elección que convierte al medio físico y

geográfico en una vista ya no sólo subjetiva⁵⁰ sino, más bien, inventada, construida y elaborada.

En este sentido, en el apartado 1.2 se trataba el tema del arraigo incidiendo en que el artista elimina el carácter objetivo del artista porque están condicionados a su voluntad y, por tanto, no deben entenderse como representaciones de una vista, si no de las intenciones del artista y de cómo quiere que se vean: “Son la viva imagen y expresión de cómo se ven a sí mismos y cómo quieren ser vistos”. (Goodbody, 2016, pág. 185). Bauman (2017) trata la escisión entre el ser y el parecer en las representaciones cuando considera en *Retrotopía* que los vínculos de afecto que nos unen a un lugar condicionan, en primer lugar, e inconscientemente, la visión que tenemos y, de modo consciente, cómo queremos hacer verlo⁵¹. La relación entre el paisaje como entidad -desde *un punto de vista* absolutamente geográfico- y como generador de identidad hace que la concepción de las representaciones

50 La cuestión de la subjetividad en el Paisaje se trata en el apartado 1.1.2, donde se expone que la selección panorámica que realiza el artista aislando una franja del resto de elementos físicos que lo rodean es una elección discriminatoria, consciente y subjetiva.

51 Bauman lo compara con las ideas de E. H. Carr respecto a la escisión histórica de la historia, pues es el historiador quien elige qué hechos tienen relevancia. Este símil puede ayudar a entender la subjetividad del artista a la hora de elegir qué parte del paisaje pintar, y, sobre todo, con cuánta intención de veracidad lo va a realizar.

pictóricas de Paisajes lleve implícita esta relación simbiótica e inseparable entre realidad e invención.

Por tanto, de un modo inconsciente, los vínculos de afecto hacia un lugar condicionan la elección de las vistas y, también, sumado a la intención del artista de elegir ya no sólo qué elementos dibujar (cfr. 1.2), sino qué elementos incluir en una representación hace que el cuestionamiento de la objetividad por parte de Riancho sea también una de sus premisas, a pesar de moverse en una estética de notable representatividad (cfr. 2.2.3.2). Esta dicotomía entre ilusión y realidad⁵², expuesta anteriormente a través de Nietzsche, es también un aprendizaje heredado de su maestro Haes, en sintonía con el pensamiento de la época. Según Javier Portús (2006) :

Haes sugiere una relación estrecha entre "verdad" y "naturaleza", con lo que sintoniza con importantes corrientes del pensamiento de la época. La pintura de paisaje, para él y muchos otros, era una fórmula de extraordinario valor para acercarse al mundo natural, y no sólo un tema que les permitía profundizar en nuevos campos artísticos. Esto es algo que no debemos

52 Conviene remitir aquí a tres textos que sirven para ahondar en la cuestión. Por un lado: "La verdad y el estereotipo" e "Ilusión y Arte", en Gombrich, E.H., Gombrich Esencial: textos escogidos sobre arte y cultura. Barcelona: Debate, 2004. Y, por otro lado: Marchán Fiz, S., Real-virtual en la estética y la teoría de las artes, Barcelona: Paidós estética, 2006.

perder nunca de vista a la hora de estudiar la evolución del género en país, pues a la naturaleza, su disfrute y su estudio, le estaban asociadas numerosas connotaciones de carácter moral, social o estético. (2006, pág. 23)

Una vez expuestas las bases conceptuales en las que se apoya esta parte de la investigación, resulta necesario, ahora pues, mostrar en qué medida se han traducido en la experimentación y qué resultados plásticos se han obtenido mediante la ejemplificación y un análisis de los resultados obtenidos.

En un principio cabe mencionar que, para poner en contraposición las ideas de realidad e ilusión, se decide incorporar en los cuadros algún fragmento fotográfico, bien sea impreso y pegado, o transferido. No es que la fotografía sea un síntoma de realidad, pero sí ha sido la vigente *norma histórica* asociada al realismo, pues, de hecho, se puede aplicar toda la teoría recientemente expuesta sobre la subjetividad del recorte, sino que se utiliza más bien de forma simbólica, como un hito de representación literal. Tal y como dice Jean-Francois Lyotard (1997) en “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, texto incluido en el libro

Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo:

La fotografía, siempre situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos (...) como norma histórica de una descripción llamada "realista", la cuestión de lo "real" es lo que se ha actualizado, puesto al día y restituido a la experiencia del que mira" (1997, pág. 211)

Conviene ahora referir la idea expuesta por Maderuelo y Berque en el apartado 1.1, donde se expone que el paisaje no tiene existencia hasta que no se inventa un concepto, una palabra que lo designe. Es decir, es necesaria la existencia de una palabra como objeto signifiante y literal que permita saber a qué se está haciendo referencia. De este modo, para hacer patente que los cuadros son Paisajes resulta conveniente incorporar cierta literalidad mediante los fragmentos fotográficos. De otro modo, si no se hiciese tal anclaje figurativo, la lectura podría derivarse hacia otros caminos interpretativos.

Así pues, con la incorporación de fragmentos literales que representan el extremo más figurativo posible, cabe la

posibilidad de contraponer esta semiótica con la abstracción más diluida y, de facto, se utiliza este recurso para generar un mayor rango de contradicción en el lenguaje y, por tanto, un mayor abismo entre lo abstracto y lo concreto.



Imagen 184 - True Landscapes, 2021. (Detalle)

En el detalle anterior (Imagen 184), así como en la siguiente imagen (Imagen 185), se puede observar a simple vista un

collage y una transferencia de una fotografía de un mar. Tal y como se pone de manifiesto en el apartado 2.2.1, en el que se habla de las características morfológicas de la geografía estudiada, los dos principales elementos que más destacan son las montañas, de ahí su nombre *La Montaña*, y el mar. Son, por tanto, mar y montaña son dos características definitorias para el lugar que ocupa a esta investigación.

Por otro lado, en la historia del género, en el apartado 2.1.3.2 se exponían las claves de la importancia en la evolución del Paisaje de estos dos elementos en particular: las montañas y el mar. Investigadores como Corbin o Roger analizan la importancia de estas incorporaciones en el repertorio pictórico y establecen que en el momento que el mar y las montañas se “inventaron”, el Paisaje se desarrolló de forma plena.

Por tanto, el protagonismo que podrían tener estos dos elementos es indispensable. En este caso, esta matriz se emplea como el elemento más figurativo del cuadro, sobre la que se desempeña una experimentación más creativa: el borrado de alguna de sus partes o el hecho de que no cubra toda la tabla hacen que se refuerce la idea de experimentación, y también la de incorporar variables a una imagen rígida y constante. Sobre ella, se provoca una

diferenciación entre cielo y tierra con la incorporación de una franja blanquecina que divide longitudinalmente la obra, creando otra de las características comunes en los paisajes: el horizonte.

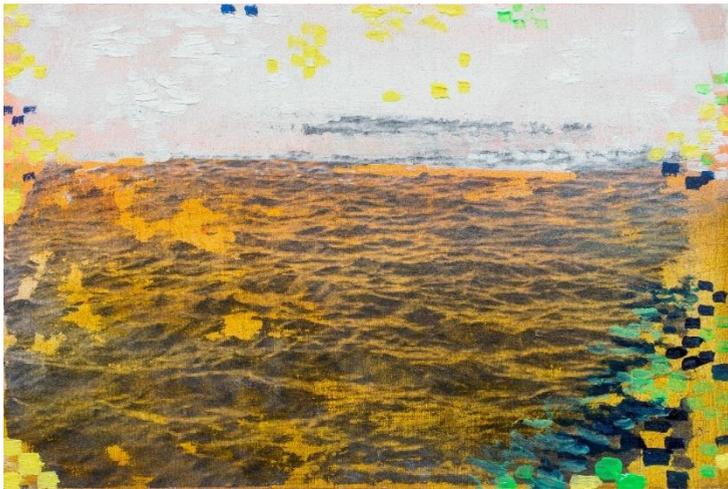


Imagen 185 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.

En esta obra salen a la luz otros condicionantes secundarios que formulan algunas claves de la experimentación plástica, pues se busca en todo momento añadir relaciones que nutran de significados a la misma obra. Por ejemplo, la contraposición entre algo tan analógico como la pintura con algo tan digital

como el píxel. Esta nueva contradicción pretende añadir una nueva lectura a las premisas previas, así como la búsqueda de otra disparidad, en este caso, entre la idea del color del mar, entendiendo el azul como el cliché más estereotipado, y el color de fondo aplicado, el degradado entre amarillo indio y naranja cadmio, elegido por ser su complementario.

Esta metodología de formular discusiones plásticas, entendidas como provocaciones y réplicas, descritas anteriormente como “*miseras*⁵³ contraposiciones”, va ligada a la búsqueda de una experiencia estética activa, relacionada directamente con la capacidad emocionante del paisaje, buscada desde el siglo XVIII con la aparición del concepto de lo sublime, tal y como se ha expuesto en el apartado dedicado a los conceptos estéticos (cfr. 1.3.1). De este modo, y, por tanto, se explica así lo introducido anteriormente: lo bello se busca mediante el placer de sobrevivir a la tensión provocada por las dicotomías señaladas (ilusión contra realidad, abstracción contra concreción...), y lo sublime se busca en la mera confrontación, en la lucha misma, en la propia pulsión entre ellas.

53 En cursiva por ser un término empleado por Nietzsche.

A continuación, se realiza un análisis detallado de la experimentación realizada en las obras de la serie *True Landscapes* a modo de presentación de resultados.

3.3.1 Análisis de los resultados: True Landscapes



Imagen 186 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm

La pintura mostrada en la imagen (Imagen 186) pertenece a la serie True Landscapes y sirve como pretexto para comenzar a analizar y explicar cómo se parte de unos elementos comunes que configuran el desarrollo de la serie. El primero de ellos es el soporte, pues todas las obras se realizan sobre una superficie plana, de madera de ocume de 5 milímetros de grosor, sin imprimir, y con unas dimensiones también compartidas, 20 x 30 cm. Esta elección física hace que todas

las obras sean del mismo tamaño y, por tanto, no existan diferencias a este respecto en el marco físico de la investigación.

Esto permite dos aspectos, claves para el diseño metodológico de la investigación: por un lado, establece unos parámetros físicos comunes que evitan que la diferencia de soporte pueda suponer otra variable totalmente innecesaria, pues podría provocar una desviación de la dirección experimental perseguida y distraer así de aquellos aspectos que se buscan. Y, por otro lado, permite mostrar y analizar los resultados de una manera homogénea, sin que la diferencia de escala suponga una dificultad en la lectura de las obras. Con ello también se refuerza la idea de serie a simple vista, así como de corpus de obra.

Otro elemento que se establece como transversal es la presencia del horizonte en el tercio superior de la obra. La elección de posición de esta división viene provocada para evitar que los fenómenos meteorológicos tengan tanto protagonismo, tal y como ocurre en algunas obras contempladas anteriormente, como en el *Estudio de marina con nube de lluvia*, de Constable (Imagen 187), en el que las nubes representadas abarcan toda la atención, dado que la división del horizonte está en la parte inferior de la obra.



*Imagen 187 - John Constable. Estudio de marina con nube de lluvia. 1827.
Óleo. 22,2 x 31,1 cms. Royal Academy of Arts, Londres*

Se trata también de un planteamiento utilizado por los artistas estudiados. Conviene recordar las palabras de Barón citadas en el apartado 2.2.3, cuando habla de Riancho, quien menciona que, en sus cuadros, el punto de vista es “muy próximo” y el horizonte “muy alto” (Barón, 2020, pág. 26).

A pesar de ser un elemento que se considera como un parámetro constante, el horizonte sirve para generar variables, pues en cada obra se experimenta con una solución diferente. En este caso, el problema se resuelve mediante la aplicación de un doble contraste, tanto de color como de materia. En este ejemplo, en un principio se había pintado la parte dedicada al cielo con un esmalte amarillo flúor, y el contraste no resultaba suficiente, por lo que se utilizó una

carga de óleo blanco para generar una nueva textura, blanca y peinada por el pincel en diferentes ritmos.



Imagen 188 - (recorte) True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.

Es importante incidir en este aspecto táctil de la pincelada peinada, pues es un recurso que se utiliza en unas pocas obras (ver Imagen 188) para generar ritmos compositivos que rompen la rigidez de la línea de horizonte y generan una superficie singular en la pintura que contrasta con otras formas de aplicarla. Esta provocación de ritmos mediante pinceladas no tiene porqué depender de un volumen matérico tan elevado, tal y como se puede apreciar en la imagen siguiente, en la que, en su tercio superior, se genera un “cielo”

rítmico mediante pinceladas, también de óleo, pero mucho más líquidas que en el caso anterior.



Imagen 189 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.

Este ritmo pretende contrastar con el silencio visual provocado por la masa amarilla más homogénea que predomina el cuadro y establece un horizonte por doble contraste, nuevamente, esta vez por contraste de color y de tratamiento. Por otro lado, la masa de esmalte amarillo indio

preexiste al violeta y le proporciona un matiz diferente, pues se percibe por detrás y genera una iluminación cromática y una vibración singular, pues, técnicamente, el óleo sobre el esmalte resbala y éste se muestra más transparente.



Imagen 190 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.



Imagen 191 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.

En este cuadro, además del óleo diluido, se hace evidente también el uso de pinceladas de óleo más denso y peinado, tal

y como se observa en la imagen 6, en gris, que se utilizan para generar más riqueza de recursos plásticos.

Próximo a las pinceladas grises, se destaca ahora un recorte de papel blanco, resultante de una fotocopia de tóner en blanco y negro que parte de una fotografía tomada de la superficie del mar cantábrico. Recordando las ideas recogidas en el apartado teórico, no se puede obviar la subjetividad del Paisaje, dado que, según se expone en el apartado 2.2, cualquier elección de una imagen supone una decisión que elige y discrimina, resultando una prueba elocuente de una querencia inspiradora. En este sentido, se evidencia así el interés por la superficie y piel de la naturaleza, y su relación con el carácter háptico y táctil de la pintura.

Esta relación se resuelve mediante la idea de utilizar la tactilidad de la pintura como fuente de recursos plásticos, bien sea peinando las crestas del óleo bruto o estableciendo ritmos mediante diferentes disoluciones, tal y como se ha mostrado, o bien, provocando situaciones plásticas más aleatorias, como la incorporación de pigmentos que hacen más rugoso el óleo (ver Imagen 192), la mezcla de elementos hidrosolubles con materiales liposolubles que hacen que la pintura resbale (ver Imagen 193), o el uso de las propiedades

termodinámicas de la encáustica para romper pinceladas superpuestas de otro material (ver Imagen 194).



Imagen 192 - (Recorte). El óleo azul cobalto está engordado con pigmento del mismo color, lo que le hace resultar más grueso, más denso, más tosco y, por qué no, más pictórico en el sentido matérico y sensorial del término.



Imagen 193 - (Recorte). El uso de materiales no mezclables debido a diferente solubilidad, como el óleo (liposoluble) y la pintura acrílica (hidrosoluble) hace que se rechacen, y esto genera distintos efectos.

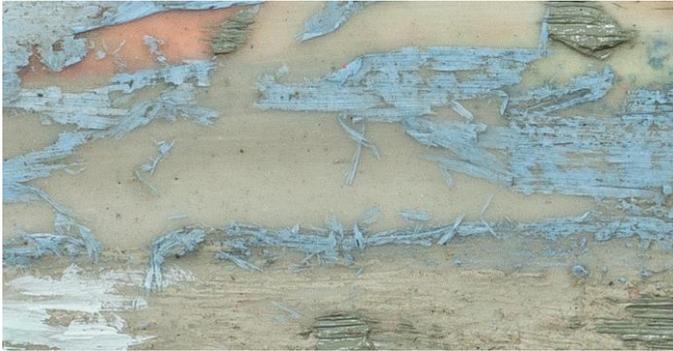


Imagen 194 - (Recorte) Los fragmentos azules correspondían a una pincelada de óleo aplicada sobre una base de cera (encáustica). Al aplicar calor con una pistola decapante, la encáustica se disuelve y rompe el óleo de la superficie

Al hilo de lo mencionado anteriormente, volviendo al uso de los recortes de fotografías, tal y como se muestra más adelante mediante una selección de estos, sirven en los cuadros para confrontar la aleatoriedad de la materia pictórica con el arraigo figurativo y representativo del género del Paisaje.

Se plantea así el dilema entre verdad e ilusión, entre objetividad y subjetividad que, tal y como se expone en el apartado dedicado a las categorías estéticas vinculadas al Paisaje (cfr. 1.3.1) es algo que lo acompaña desde su origen como género y, que, de este modo y en este caso, se establece un vínculo entre el Paisaje y las categorías estéticas

de lo bello y sublime, dado que se generan situaciones de dilema entre la sensación de control, de equilibrio y de belleza clásica mediante la figuración más representativa de las fotografías, con el caos plástico surgido de la aleatoriedad de la experimentación más provocativa. Por tanto, de un parámetro constante como la incorporación de elementos fotográficos, surgen diferentes variables experimentales como la colocación, la disposición, el tamaño, el color..., tal y como se puede observar en las siguientes imágenes:

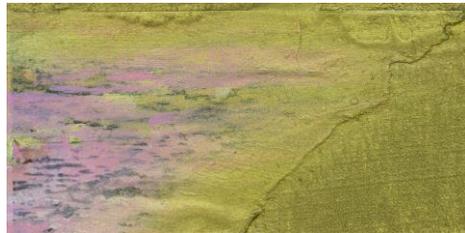


Imagen 195 - (Recortes). Fragmentos que contienen una fotografía o fotocopia pegada que sirve de elemento disruptivo en el medio de la pintura abstracta.

Los elementos fotográficos no siempre se incorporan mediante el pegado de fragmentos de fotografías o

fotocopias, sino también mediante la realización de transferencias de tóner, tanto con la técnica de presión, en la que se emplea disolvente como vehículo para transferir una fotocopia de tóner mientras se ejerce presión mediante un tórculo⁵⁴, como, por otro lado, la técnica del látex, en la que éste se utiliza como aglutinador del tóner en el cuadro mientras la celulosa del papel se retira humedeciéndola y frotándola con suavidad.

54 En este caso, el tórculo fue el coche (detrás de los cuadros está la huella de la rueda).



Imagen 196 - Recortes de transferencias realizadas en los cuadros. Se puede ver cómo no comparten nitidez debido a las diferencias procedimentales entre ellas.

Estos recortes no pretenden referir ningún lugar concreto, sino crear un trampantojo, del mismo modo que Riancho hacía con sus dibujos (cfr. 2.2.3.2), a base de elementos naturales que, pese a resultar absolutamente naturalistas, no dejan de configurar una invención (Imagen 197).



*Imagen 197 - Agustín Riancho. Torretera con pontón. 1900-1925.
Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm*

No deben entenderse, pues, como representaciones de una vista, si no como un cuestionamiento de la objetividad en la

representación, tal y como se ha manifestado anteriormente mediante citas de Nietzsche y Gombrich, o Haes y Portús (cfr. 3.3).

Otra de las ideas que más esporádicamente se utiliza en alguno de los cuadros es la confrontación entre los elementos naturales estudiados como paradigmáticos del entorno montaños: el mar y la montaña. Por tanto, en algunas obras se incorporan fragmentos o figuraciones de ambas partes, que, evidentemente, no pertenecen al mismo lugar y ahondan así en la idea del cuestionamiento de la objetividad descrita anteriormente.



Imagen 198 - True Landscapes, 2017. Encáustica, esmalte, óleo y transferencia sobre tabla. 20 x 30 cm.

En este cuadro (Imagen 198) se puede observar cómo, además del horizonte en la parte superior de la obra creado a base de encáustica, en su parte inferior (aislada en la Imagen 199), una transferencia que utiliza la textura del mar se perfila como si fuera una montaña. Este tipo de variables que buscan la confrontación y el doble juego semántico de los elementos son los que configuran la idea general de la serie, que acompaña a la ironía del nombre: *Paisajes de Verdad*.



Imagen 199 - (Fragmento) True Landscapes, 2017. Encáustica, esmalte, óleo y transferencia sobre tabla. 20 x 30 cm.

Una vez mostrada la manera en la que se trabajan las ideas principales de la serie, se puede descender un escalón hacia ideas que, pese a ser latentes y secundarias, conviene mencionar. Un ejemplo de ello es la incorporación de zonas pixeladas en alguno de los cuadros (Ver Imagen 200, Imagen 201 e Imagen 202), con las que se pretende hacer visible la confrontación entre lo digital y lo analógico, y defender la

vigencia del medio pictórico mediante la banalización del píxel como símbolo e icono de lo digital.

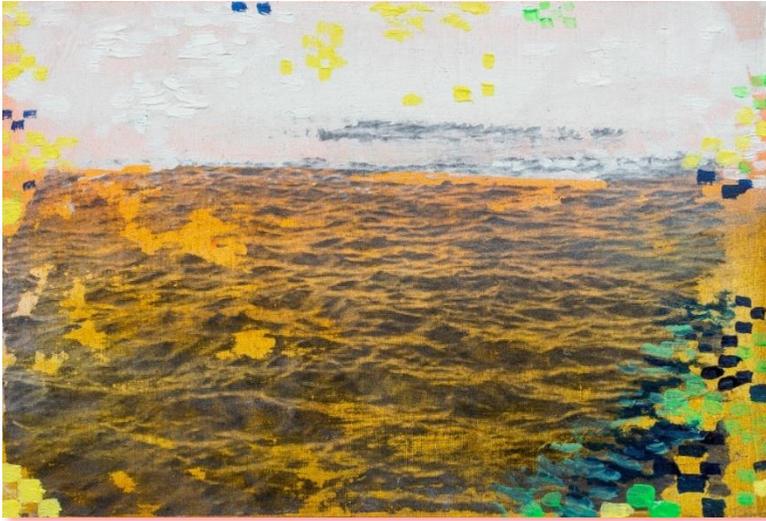


Imagen 200 - True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm.

En este momento conviene no olvidar la deuda estética de la estructura pixelada con los verdaderos inventores del concepto píxel, Seurat, Signac y sus compañeros puntillistas. Con este ejercicio se vuelve a la pincelada de ellos, solo que desentramada.



*Imagen 201 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla.
20 x 30 cm.*



*Imagen 202 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla.
20 x 30 cm.*

Se puede observar que se utilizan pinceladas de diferentes tamaños para mostrar la idea del píxel como unidad mínima de información, en cierto modo desvirtuada, mediante pequeños cuadrados irregulares en los que parece que se desfigura un Paisaje previo, o/y desde los que se configura el Paisaje resultante.

En esta obra (Imagen 200) que se muestra se puede observar lo detallado anteriormente como elementos comunes: las características físicas del formato, la línea de horizonte superior y la presencia de una transferencia de una fotografía de una superficie marítima.

Estas constantes sirven, como en todos los casos de esta investigación, para generar ciertas variables, como, por ejemplo, los colores empleados. Dadas las premisas de esta serie, en las que se pretende jugar con la confrontación entre realidad e ilusión, se ha empleado el amarillo y naranja como color para el mar, pues resultan ser los colores complementarios del color original de la toma fotográfica.

La idea de confrontar colores complementarios es otra característica que se repite en varias obras, si bien no en todas, ni siquiera en la mayoría. Como ejemplo visual en el que aparece un nuevo problema para el que se utiliza es el siguiente (Imagen 203) donde se emplea este recurso para distinguir el horizonte:



Imagen 203 - True Landscapes, 2021. Encáustica, esmalte, óleo, collage y pigmento dorado sobre tabla. 20 x 30 cm.

En esta obra se pueden observar también, en su parte inferior, los residuos de un intento de transferencia. Aparecen unas manchas grises, casi negras, que se pierden en la masa ocre (ver Imagen 204 e Imagen 205). Podría entenderse como una transferencia fallida, puesto que así es, pero se utiliza como recurso plástico igualmente, a modo de aprovechamiento del proceso experimental seguido. Este mismo “fallo” se repite en otras obras, al igual que la idea de ocultación.



Imagen 204 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Encáustica, esmalte, óleo, collage y pigmento dorado sobre tabla. 20 x 30 cm. Los puntos negros son los residuos de un intento de transferencia mediante la técnica del disolvente que, al realizarse sobre una superficie impermeable de pintura acrílica, resbala y no se fija.



Imagen 205 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Encáustica, esmalte, óleo, collage y pigmento dorado sobre tabla. 20 x 30 cm. En este caso, se realizó la transferencia mediante la técnica del disolvente sobre una pincelada de óleo amarilla, que se advierte más clara en este recorte y si admite esta técnica. Sin embargo, el óleo estaba aún fresco y, por ello, la transferencia no quedó entera.

Desde un principio se ha pretendido jugar con el rango de literalidad. Es decir, en unas obras, la carga figurativa es perfectamente legible, y, en otras, aun estando, queda más latente. En alguno de los cuadros se ha pretendido ocultar la carga literal porque resultaba demasiado protagonista, y en

otras, como se ha visto anteriormente, la carga figurativa se ha visto diluida debido a errores técnicos, que, a su vez, en algunos casos se han mantenido, y en otros no. Para ejemplificar este aspecto se muestran dos obras en las cuales la carga figurativa es distinta debido a un error técnico en la consecución de la segunda de ellas:



Imagen 206 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm. En esta imagen, se observa un collage como carga figurativa máxima, acompañado de una transferencia en la parte derecha, de correcta ejecución, en la que se puede ver unas crestas de olas.



Imagen 207 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm. Por el contrario, en este cuadro la transferencia no se realizó bajo los parámetros debidos y la carga figurativa desapareció. No supone ningún problema, pues se generan ritmos gráficos que resultan interesantes en el proceso y se respetan en la imagen final.

A continuación, se muestran de manera lineal una selección de los resultados de esta investigación, en los que se puede observar la experimentación realizada a partir de las constantes explicadas que, definidas previamente, sirven para homogeneizar la aleatoriedad de las posibilidades que el proceso creativo alberga:

3.3.2 Muestra de resultados



Imagen 208 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y collage sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 209 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y cera sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 210 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 211 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 40 x 60 cm.



Imagen 212 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner, encáustica y esmalte sobre madera. 90 x 60 cm.



Imagen 213 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 214 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 215 - True Landscapes, 2015. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 216 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 217 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y transferencia sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 218 - True Landscapes, 2015. Óleo, transferencia de tóner, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 219 - True Landscapes, 2015. Óleo, collage y transferencia sobre madera. 20 x 30 cm.

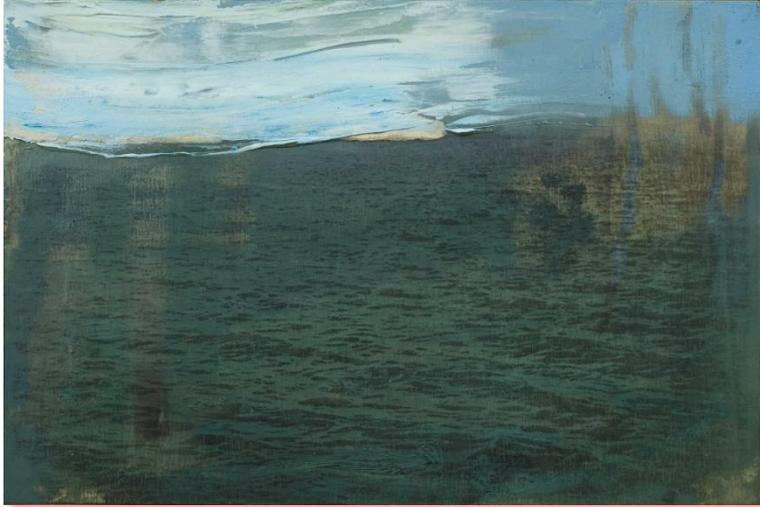


Imagen 220 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.

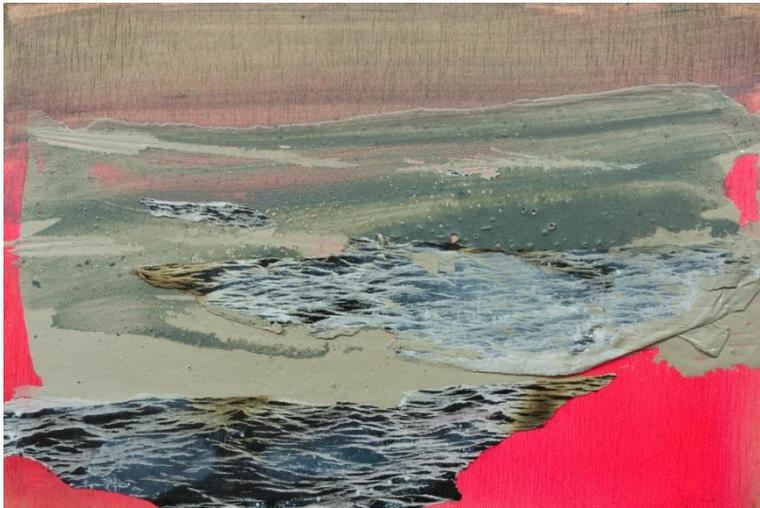


Imagen 221 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 222 - True Landscapes, 2015. Óleo, collage, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 223 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 224 - True Landscapes, 2015. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 40 x 60 cm.



Imagen 225 - True Landscapes, 2021. Óleo, encáustica, collage y carbón sobre madera. 40 x 60 cm.



Imagen 226 - True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm.



Imagen 227 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, transferencia y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 228 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.



Imagen 229 - True Landscapes, 2021. Óleo, encáustica, transferencia, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm.



Imagen 230 - True Landscapes, 2021. Óleo, encáustica, transferencia, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm



Imagen 231 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, transferencia, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm.



Imagen 232 - True Landscapes, 2015. Óleo, esmalte, collage y silicona sobre lienzo. 116 x 162 cm.



Imagen 233 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, alquitrán, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm.

3.4 *Re(en)torno (2019)*

De un modo consecutivo a *True Landscapes*, llevado por la necesidad en el planteamiento de cuestiones que determinan la configuración de una pintura de paisaje, es decir, un Paisaje, surge una nueva vía de experimentación: la serie *Re(en)torno*.

En la serie anterior, la configuración de cada cuadro venía determinada por la suma de elementos pertenecientes al repertorio del Paisaje cuya superposición componía un cuerpo pictórico. Durante algún momento del proceso de búsqueda de aquellos elementos aislados que servirían para componer esos cuadros, va surgiendo un nuevo interés por ellos mismos que trasciende lo procedimental. Es decir, el hecho de coleccionar las imágenes de aquellos elementos paisajísticos que después formarían parte de otros cuadros va generando una forma nueva de percibirlos, en la que dichos elementos van adquiriendo protagonismo hasta el punto de provocar una nueva manera de concebir y configurar un Paisaje. El planteamiento es claro: cada elemento es una entidad.

Esta nueva consideración hace que se replantee y se reconsidere el procedimiento pues, consecuentemente, tiene sentido adecuar el planteamiento técnico con la intención de

que acompañe el cambio de discurso y se evidencie una nueva dialéctica. Por lo tanto, de este modo, surge la necesidad de diseñar una nueva metodología procesual en la que se evidencie la nueva premisa: que cada elemento tenga su entidad.

A pesar de que el vínculo del escultor Manuel Raba con el paisaje es más emocional que representativo, siempre investigó de una manera comprometida con diversos materiales (cfr. 2.2.4.2), como se puede ver en la Imagen 131, con los que pretendía mantener la estética orgánica natural de los elementos en los que se inspiraba. Uno de los materiales con los que más trabajó fue la resina de poliéster, que le servía para aglutinar diferentes materiales en la forma que un molde creado por él reproducía en una misma pieza.

La serie *Re(en)torno* se apropia, pues, de esa facultad que provee la resina de poliéster para aglutinar elementos mostrando la pieza resultante del molde como una unidad con entidad propia, la misma entidad con la que se quiere significar cada elemento paisajístico.

Por tanto, la serie es un proyecto compuesto por un conjunto de piezas realizadas con resina de poliéster y fibra de vidrio en

su mayoría, que tienen la particularidad de que cada elemento pictórico incorporado forma parte del bloque del cuadro. No hay pinceladas sobrepuestas, sino que, de hecho, al trabajar con moldes, la obra al completo es un artefacto desmoldeado y toda la propuesta queda integrada en la propia pieza generando un objeto con su entidad e identidad propia. Son bloques rígidos, cerrados y homogéneos en forma y tamaño. Son entelequias que juegan con la idea de individualidades pertenecientes a un colectivo, pero sin nada más en común que la metodología de creación.

Este aspecto puede resultar paralelo a la concepción de *La Pintura Montañesa*, pues, recordando lo recogido en el apartado 2.2.2, todos los investigadores que han escrito sobre ello coinciden en que lo único que tienen en común los artistas pertenecientes a este colectivo es su independencia respecto a los demás, resultando un vínculo inverso tan notorio que sirve de preámbulo para considerarles como un conjunto de individualidades.

El nombre Re(en)torno, que da título a la serie, es un juego de palabras que contiene las claves que la idea de esta serie: el

eterno retorno de trabajar en torno al entorno. La vuelta a la pintura. La vuelta al paisaje. La vuelta al retorno⁵⁵.



Imagen 234 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm.

En estas piezas se pretende también poner de manifiesto alguno de los conceptos estudiados en apartados anteriores: cómo las entidades individuales -cada una de las obras- necesitan del resto para generar su propia identidad, que es

⁵⁵ De una manera inconsciente se hace alusión al carácter epígono que atribuye -y exige- Nietzsche a los artistas y a la necesidad de mirar atrás para avanzar en el desarrollo creativo. Cabe aclarar que en ningún momento se pretendió referenciar tanto a este autor. Se entiende que el pensamiento contemporáneo sigue evidenciando sus deudas con su obra.

absolutamente dependiente de la identidad colectiva del proyecto. Es conveniente recordar de nuevo las ideas expuestas en el apartado 1.1 de Nicolás Ortega Cantero (2002), quien defiende un inseparable nexo entre la naturaleza y lo humano, el cual no concierne solamente al individuo, sino a toda la sociedad y que, por lo tanto, no se puede desvincular sociedad e identidad (y el paisaje resultante). De este modo, se establece aquí un paralelismo conceptual entre el carácter colectivo de esta serie y una de las premisas estudiadas con anterioridad, sin ser la única.

Por otra parte, dado que no hay pinceladas en la superficie de los cuadros, se desecha la idea de que el posible nexo sea la apariencia pictórica, entendida la apariencia en su sentido más superficial, y persiste así la solidez de la colectividad donde se configura el significado común. Una manera de facultar un desarrollo plástico en el que la epidermis no varía y la textura se reduce a una variación óptica pero no táctil. Y es en lo invisible -la esencia metodológica- donde la estética se apodera de la idea de que todas las obras forman parte de la construcción colectiva del conjunto, estableciendo otro paralelismo, esta vez con la transversalidad, interdisciplinarietà y polisemia del paisaje como constructo social (Maderuelo, 2007) (cfr. 1.1).

Este carácter imbricador de entidades y catalizador de identidades se relaciona directamente con el apartado dedicado a la vigencia del Paisaje (cfr. 1.1.5), donde se exponen las ideas de Joan Nogué (2010), entre otros, quien, en su artículo titulado “El retorno al paisaje” -título absolutamente elocuente y relacionado con esta serie no sólo en la similitud de la nomenclatura-, defiende que el paisaje es un constructo social, al igual que Maderuelo (2007), y que debe aunar la realidad física y la representación que culturalmente se tiene de ella.

El paisaje no sólo nos presenta el mundo tal y como es, sino que es también de alguna manera, una construcción de este mundo, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado -eso sí en un substrato material, físico, natural. (...) El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción. (Nogué J. , 2010, pág. 124).

Por ello, en esta serie se emplean como referencias imágenes inspiradas en elementos representativos del paisaje como

horizontes, piedras, nubes, montañas, olas, agua, etc. A pesar de estar relacionadas con la construcción paisajística, las imágenes resultantes son, en cierto modo, aleatorias. Esto se debe a la arbitrariedad en la forma en la que los materiales pictóricos empleados e integrados dentro de cada bloque -de cada cuadro- se comportan desde que se incorporan al molde hasta el fraguado final. Nacen de una intención de sugerencia formal a partir de pequeñas parcelas del imaginario personal basadas en la observación del entorno más inmediato, acotado en la presente investigación, que, una vez dispuestas, diluyen cualquier poso figurativo, devolviendo así el protagonismo a la pintura y su carácter orgánico y omnipotente. De este modo se entiende la tercera clave que se introducía con el nombre de la serie, el retorno a la pintura.

En cuanto a los aspectos técnicos, el tamaño de las obras es homogéneo. Todas las piezas miden 30 x 40 cm., y constan de disposición horizontal, del mismo modo que los tradicionales formatos de Paisajes. El tamaño de los moldes fue configurado para que todas las piezas tuvieran el mismo tamaño y, por tanto, resultar de idénticas características con la intención de que ninguna destacase sobre las demás en las cuestiones de forma. A pesar de tener como referentes teóricos a Eisenman (2001), quien vincula cualquier decisión, incluso artística, con

ideología, cabe aclarar que cualquier relación ideológica de esta concepción igualatoria es absolutamente inconsciente y cuya lectura sería posterior y, eso sí, ya consciente.

Otra característica que ayudó a evidenciar la sensación de colectivo y de homogeneidad fue la disposición expositiva que se eligió para la exposición homónima que tuvo lugar en agosto de 2019 en el Observatorio del Arte de Arnuelo, en Cantabria.



Imagen 235 - Allan McCollum. Each and Every One of You, 2004.

Las obras fueron dispuestas en la pared de un modo consecutivo, teniendo como referente la idea de disposición acumulativa del artista Allan McCollum (ver Imagen 235), en una línea homogénea con el sentido de insistir en una

articulación secuencial que manifestase el sentido colectivo de la serie, utilizando palabras de Simón Marchán (1988), “próxima(s) a las normas de la narración fílmica” (pág. 39), tal y como se puede observar en las siguientes imágenes (Imagen 236 e Imagen 237):



Imagen 236 - Fotografía de la exposición Re(en)torno, en el Observatorio del Arte de Arnauero. 2019



Imagen 237 - Fotografía de la exposición Re(en)torno, en el Observatorio del Arte de Arnuero. 2019

El catálogo de la exposición contó con un texto de la historiadora del arte, comisaria y crítica Miriam Callejo, quien hace referencia en sus palabras a las ideas del paisaje como identidad, paisaje como recuerdo y a la idea de la fragmentación del repertorio visual, del que se expone un extracto:

(...) El paisaje, como espectadores voluntarios o involuntarios, como sus habitantes, nos define como ser humanos, nos identifica con un lugar o nos reactiva la memoria hacia recuerdos prácticamente olvidados.

Con **Re(en)torno**, Víctor Alba nos lleva a fragmentos de vistas que podemos fácilmente

identificar con el paisaje cántabro; las características rocas en la playa bañadas por la espuma de las olas, los infinitos horizontes del Cantábrico, la mutación de los colores de las montañas a lo largo del día... estampas que bien podrían verse en Isla o desde el Cincho, pero que se aglutinan en la sala Embajadores de Cantabria del Observatorio del Arte. (Callejo, 2019, pág. 3)

Resulta interesante el uso del concepto “aglutinar”, pues define perfectamente la serie en dos lecturas: una, en su análisis más técnico, la que desempeña la resina de poliéster al *aglutinar* dentro de sí a los elementos pictóricos; y otra, atendiendo a lo que se refiere Miriam Callejo, el *display* o montaje expositivo, en el que todas las obras forman un conjunto, tal y como se ve en Imagen 236 e Imagen 237.

3.4.1 Análisis de los resultados Re(en)torno



Imagen 238 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.



Imagen 239 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.

Las pinturas mostradas en las imágenes anteriores (Imagen 238 e Imagen 239) sirven como pretexto para comenzar a analizar y explicar los elementos comunes que configuran la casuística de la serie Re(en)torno. El primero de ellos es el soporte. Todas las obras se realizan mediante un positivado en resina de poliéster que parte de un mismo molde y hace que compartan tamaño, 24 x 35 cm., y compartan apariencia. Esta elección física hace que todas las obras sean del mismo tamaño y, por tanto, no existan diferencia a este respecto.

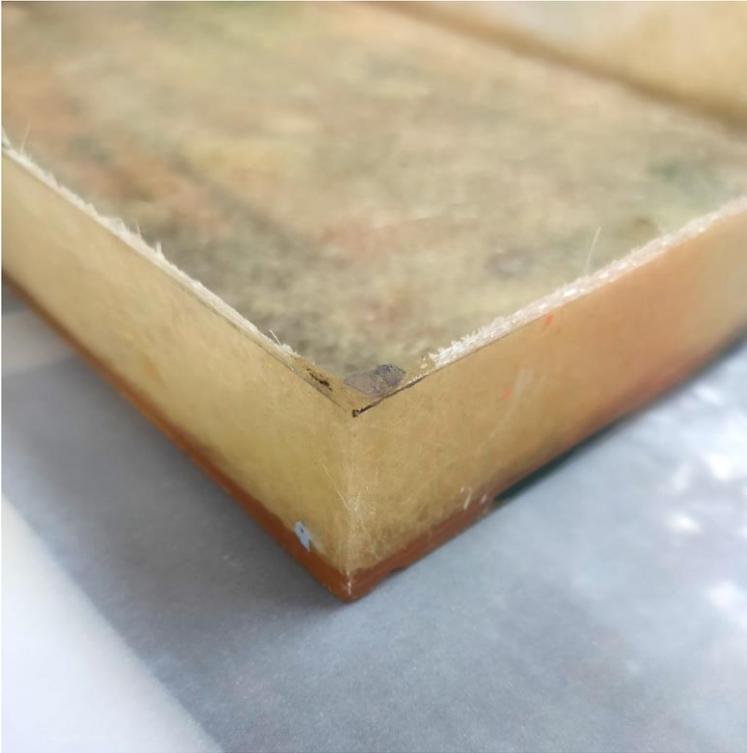


Imagen 240 - Borde trasero del cuadro. En él se ve la consistencia del objeto y que pertenece todo a un único ente.



Imagen 241 - Borde lateral del cuadro. Con él se evidencia la idea de bloque. También se puede observar el hilo de la fibra de vidrio que conforma y da solidez a la resina de poliéster.

Del mismo modo que ocurre con las demás series, esto permite dos aspectos, claves para el diseño metodológico de la investigación: por un lado, establece unos parámetros físicos comunes que evitan que la diferencia de soporte pueda suponer otra variable totalmente innecesaria, pues podría provocar una desviación de la dirección experimental

perseguida y distraer así de aquellos aspectos que se buscan. Y, por otro lado, permite mostrar y analizar los resultados de una manera homogénea, sin que la diferencia de escala suponga una dificultad en la lectura de las obras. Con ello también se refuerza la idea a simple vista de serie, así como de corpus de obra.

Del mismo modo que ocurre en *True Landscapes* (3.3) y en *Paisaje con Árbol* (3.2.1), se establece como transversal la presencia del horizonte en el tercio superior en la mayoría de las obras. La elección de posición de esta división surge para enfatizar más aún la sensación de paisaje, pues, como se ha explicado en la serie anterior, es un planteamiento utilizado por los artistas estudiados. En el apartado 2.2.3.2 se explica este aspecto cuando se habla de que Riancho, en sus cuadros, utiliza un punto de vista caracterizado por pintar el horizonte “muy alto” (Barón, 2020, pág. 26).

En este trabajo *de laboratorio* se afronta la idea de constructo social (cfr. 1.1.5 y 1.1.2) desde varias perspectivas. Se parte de la idea de que el horizonte es un concepto asumido por la sociedad como un elemento necesario para la representación de un paisaje y que si se provocan formas que recuerden a éste, las imágenes resultantes pueden considerarse Paisajes, a pesar de ser objetos sin afán representativo (ver Imagen 11).

Por tanto, se pretende establecer un paralelismo con la evolución del paisaje como un concepto que, gracias a las rupturas y aportaciones multidisciplinares, se va reinventando sobre sí mismo, aludiendo al carácter dinámico del paisaje que señala Nogué (2010, pág. 127). A pesar de ser un elemento que se considera como un parámetro constante, el horizonte sirve, también en esta serie, para generar variables, pues en cada obra se experimenta con una solución diferente.



Imagen 242 - Re(en)torno. Varios cuadros expuestos. En ellos se evidencia la idea de serie debido a su homogeneidad.

En esta imagen (Imagen 242), perteneciente a la exposición *Re(en)torno*, en el Observatorio del Arte de Arnuero en 2019, se pueden observar 5 cuadros en los que, además de evidenciar la idea de serie de bloques recién explicada, se establece una diferenciación entre la parte superior de las obras con la inferior, a modo de horizonte, y sirven para analizar los aspectos más significativos de la serie.

En la primera de las obras (Imagen 243), se dibuja el horizonte mediante contraste cromático y material. Sobre un fondo blanco, se emplea una masa de color azul cobalto para delimitar lo que se puede considerar como cielo. Las ondas inferiores, que recuerdan al ritmo de mar, están realizadas mediante grafito en polvo, que, aglutinada mediante resina de poliéster, adquiere un tono más oscuro que su gris habitual. Se pretende en esta obra establecer un contraste también entre el silencio del blanco del fondo y el barrido marcado de las pinceladas.



Imagen 243 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.



Imagen 244 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.

En la segunda de las imágenes (Imagen 244), el horizonte ya no es plano. Se incorporan elementos con forma de montañas que rompen la monotonía del horizonte recto repetido anteriormente. Las montañas introducidas se corresponden con vistas de montañas simbólicas en el paisaje cántabro. En orden de izquierda a derecha, se reconoce en primera posición el Monte Dobra, conocido también como La Capía (43°18'14"N 4°00'49"O). En segundo lugar, casi en el centro del cuadro, se puede ver una representación del Pico Jano (43°07'07"N 4°41'55"O). En tercer lugar, el dibujo rascado pertenece a una vista de la Sierra del Escudo de Cabuérniga (43°16'21"N 4°20'30"O).

En esta obra, se pueden observar diferentes elementos en su interior: un fragmento naranja de papel pintado contenido dentro del bloque de poliéster, y unas pinceladas moradas que aportan profundidad al cuadro, pues se convierten en un primer plano que aleja las montañas mencionadas. La repetición de las pinceladas simulando las olas vuelve a demostrar la insistencia en la idea del paisaje cántabro como de mar y montaña explicado en el capítulo 2.1.3.2.



Imagen 245 - (Fragmento) – En esta ocasión se introduce como variante la aplicación superficial de pintura de poliéster junto con pigmento blanco por medio de rodillo.

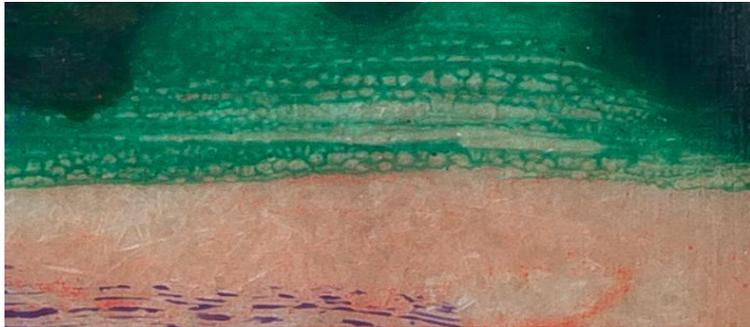


Imagen 246 - (Fragmento) – En esta imagen se pueden ver las “vejigas” que aparecen debido a la diferencia de densidad del poliéster crudo y el poliéster con pigmento.

Se realiza otra modificación en cuanto al tratamiento pictórico, pues se aplica con rodillo la parte blanquecina superior, tal y como se puede apreciar debido al granulado de la misma (Imagen 245). Este aspecto granulado se ha respetado para reforzar la idea de lo analógico, estableciendo un guiño a la fotografía y resultando un recurso plástico que

provoca diferencias ópticas y hápticas con el resto de las *maneras* de colocar la pintura. En algunos casos provocadas o, en otros, resultantes del azar, como las aperturas de pequeñas burbujas del trazo verde, debidas a que la aplicación del poliéster pigmentado se realiza sobre una capa de cera desmoldeante que impide, en algunos casos, la uniformidad (Imagen 246).

Estas diferencias de tratamiento se pueden observar también en la tercera y cuarta de las obras contenidas en la Imagen 242. En ellas, también destaca el horizonte situado en el tercio superior del cuadro, realizado mediante diferenciación cromática.

En el cuadro que ilustra la Imagen 248 se incorpora el rosa, que hace referencia al color que adquiere el cielo de los días de viento sur, otro elemento característico de la meteorología local. La aplicación de este color se realiza mediante spray de pigmento fluorescente sobre el molde, que se fija posteriormente en la resina de poliéster, aplicada inmediatamente después. En la parte inferior se pretende emular, mediante una síntesis gestual y cromática, una dualidad característica: o bien una superficie nevada o bien, la espuma resultante de las olas batidas en el litoral. En cualquiera de los casos, la aplicación del color es más saturada

debido a que la composición del poliéster aplicado posee más pigmento. Sin embargo, a diferencia de la Imagen 243, el blanco no es un blanco tan potente. Esto se debe a que, con anterioridad a la aplicación del color blanco, se había aplicado una fina capa de poliéster con el cometido de fijar el rosa del cielo. Por ello, el color rosa resulta en una capa superior (ver Imagen 247).

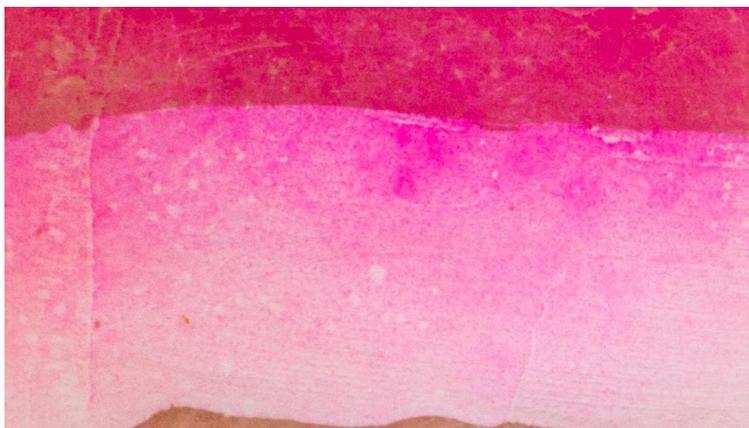


Imagen 247 - (Fragmento) – El polvo de pigmento depositado por el spray es más volátil que la capa superficial, de ahí el punteado irregular.



Imagen 248 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.



Imagen 249 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.

Otra variable que surge de la aplicación del color es debida a la densidad de la mezcla entre resina y pigmento. Cuanto más pigmento tiene la mezcla, más consistente resulta, y, por el contrario, cuanto menos pigmento, más diluido se presenta. La ausencia de consistencia se nota cuando se aplica con menos contenido en pigmento y, entonces, se diluye, como ocurre en este fragmento Imagen 250).

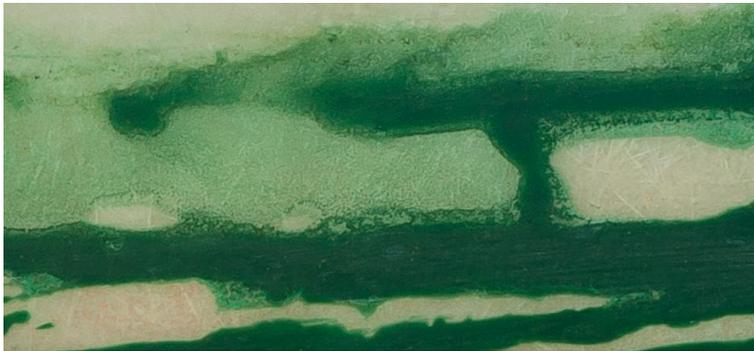


Imagen 250 - (Fragmento) – Al igual que ocurre en la Imagen 245, la diferencia de densidad provoca mezclas irregulares en la aplicación.

Este aspecto más diluido sirve para alejar la zona más diluida, estableciendo así un delante/detrás que resulta interesante -y es empleado por todos los artistas de este estudio- en la representación de paisajes. Otra manera de establecer una jerarquía en la profundidad es generar un mayor contraste en aquel punto considerado más cercano. Por ello, se emplea el color naranja en el primer término del cuadro, que contrasta

directamente con el verde más denso y nítido (ver Imagen 251).



Imagen 251 - (Fragmento) - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.

En la última obra, Imagen 252, se puede observar un horizonte con forma montañosa, creado mediante el uso de pigmento blanco en la parte superior, donde se establece también una parte sutilmente más saturada en el lado opuesto a la montaña que equilibra la composición.



Imagen 252 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.

Sin embargo, el elemento que más destaca es un fragmento de papel incorporado dentro del bloque de poliéster, que se puede ver, casi al 100% de nitidez. Estos elementos, que se repiten en varios cuadros de la serie, como se ha visto en la Imagen 252, son formas de evidenciar que los cuadros son bloques, de una pieza, sin partes superpuestas o pegadas, sino integradas dentro de cada módulo.

Este cuadro también sirve para evidenciar que todas las obras tienen algún “fallo” técnico: alguna huella del proceso de desmoldeado, como pequeñas fisuras debidas a la falta de poliéster, o alguna zona donde no ha llegado a cubrir. Estos

“errores”, que se pueden ver en el siguiente conjunto de imágenes (Imagen 253, Imagen 254, Imagen 255, Imagen 256 e Imagen 257), sirven también como variantes dentro de un mismo patrón metodológico. Estas faltas se respetan en el resultado final porque son accidentes plásticos que surgen de un proceso preestablecido y se considera que forman parte de la singularidad de cada obra.

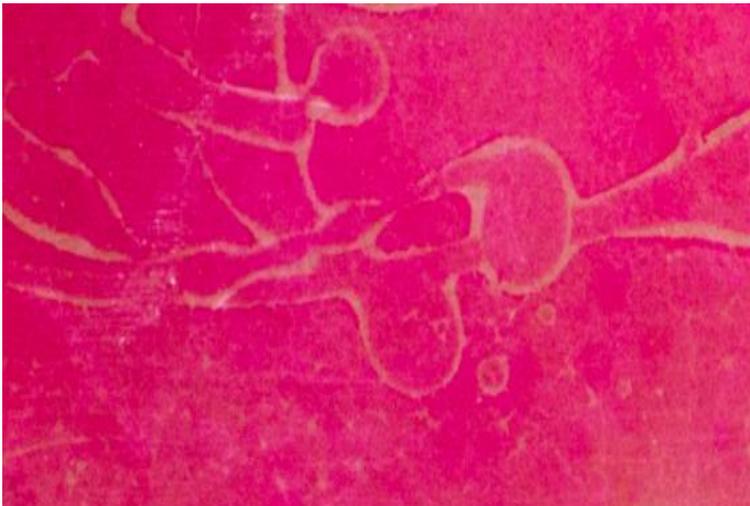


Imagen 253 - (Fragmento) – Se puede observar un dibujo totalmente aleatorio surgido de un error de aplicación



Imagen 254 - (Fragmento) – En esta imagen se muestra un fallo de cubrición de resina a la hora de rellenar el molde debido a la presencia del fragmento de papel.



Imagen 255 - (Fragmento) – En ocasiones, el desmoldeante se acumula en las esquinas del molde, provocando estas formas.

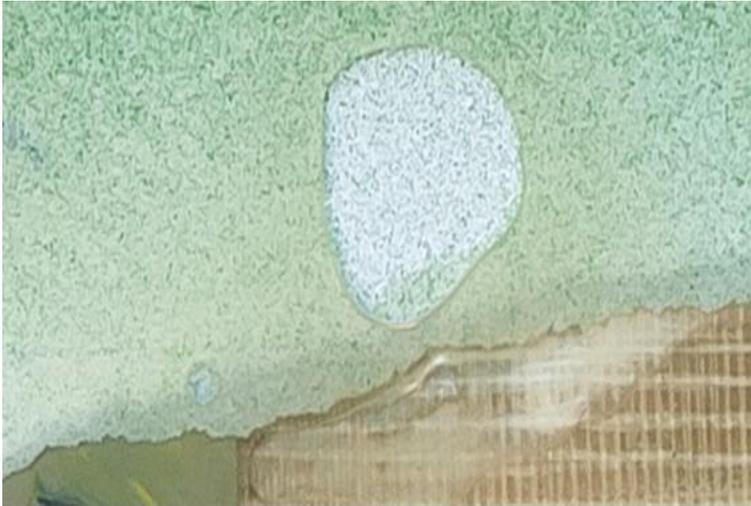


Imagen 256 - (Fragmento) – Otra burbuja por falta de resina. El papel impide una perfecta cubrición del molde.



Imagen 257 - (Fragmento) – Burbuja por falta de resina que se intentó paliar en positivo tras el proceso de desmoldeado.

Otro de los elementos comunes a la serie, que ya se ha descrito antes es el material con el que se realizan los bloques, la resina de poliéster y la fibra de vidrio. Este material es visible en todos los cuadros, pues no sólo aporta la rigidez y la

solidez que aglutinan cada elemento en una misma unidad, sino que también aporta una textura única y singular.

La textura del poliéster es brillante, similar al brillo del cristal, pero posee un color crudo, similar al color del lienzo sin tratar, al del lino, o al del papel que utilizaba Riancho para sus dibujos (Ver Imagen 197). El poliéster es una resina dura de propiedades similares al vidrio, por lo que necesita una fibra que le aporte resistencia y cree un entramado que sirva de tejido consistente ante la torsión, presión y sujeción para que no se rompa. En este caso, se ha empleado la fibra de vidrio. Además de aportarle estas cualidades, también aporta una textura impar, según sea la fibra.

Para la realización de estas obras se ha empleado tres tipos diferentes de fibra de vidrio. Por un lado, paño de fibra de vidrio, que consiste en una tela tupida, donde las fibras están entrelazadas de manera aleatoria y que aporta una textura como de si de pelos se tratase (Imagen 258). Por otro lado, se han empleado dos mallas de fibra de vidrio cuadradas, que se emplean en la construcción, por ejemplo, para sujetar las esquinas en el revoco, en las que la diferencia es el tamaño de la trama (Imagen 259 e Imagen 260):



Imagen 258 - En este fragmento se puede observar el hilo fino de la fibra de vidrio.



Imagen 259 - En este fragmento se puede observar el entramado pequeño de la fibra de vidrio.



Imagen 260 - Fragmento en el que se evidencia la trama más grande de las utilizadas.

Por tanto, partiendo de un mismo elemento y sus tres variantes, se consiguen infinidad de combinaciones y de variables que, según como se dispongan, la relación con los demás elementos del cuadro varía.

A continuación, se muestran los resultados de esta investigación, en los que se puede observar la experimentación realizada a partir de las constantes explicadas que, definidas previamente, sirven para homogeneizar la aleatoriedad de las posibilidades que el proceso creativo alberga:

3.4.2 Muestra de resultados



Imagen 261 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 262 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 263 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 264 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 265 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 266 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 267 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 268 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 269 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 270 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 271 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 272 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 273 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 274 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 275 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 276 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 277 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 278 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm



Imagen 279 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm

3.5 *La veduta ilustrada (2021-2022)*. Los resultados de los resultados.

De una manera posterior y consecutiva a los trabajos expuestos en los dos últimos apartados, *True Landscapes* y *Re(en)torno*, se concibe una nueva serie que surge de una hipótesis nacida de la contraposición de algunos de los resultados obtenidos anteriormente y del desarrollo de alguno de los conceptos estudiados.

Se ha expuesto que en *True Landscapes* la configuración de las obras nacía de una premisa consistente en la suma de elementos naturales que se contraponían de manera orgánica sobre el cuadro, donde se generan diálogos y confrontaciones no sólo dialécticas, sino, en ocasiones, matéricas. Es decir, los elementos estaban sobrepuestos, sin parcelar, configurando un todo interconectado e interdependiente. Por el contrario, la idea de *Re(en)torno* sería opuesta. Se pretendía evidenciar la entidad y respetar el carácter independiente de cada uno de los elementos naturales representados, y, por ello, cada cuadro contiene una única referencia. Pero ¿qué pasaría si, de una manera relacional, se uniesen estos dos conceptos?, ¿serían compatibles las dos ideas y, por tanto, podrían convivir en una obra? La serie que se expone a continuación

puede considerarse como los resultados obtenidos del desarrollo experimental de esta hipótesis.

En este sentido, con una propedéutica fijada, corresponde diseñar un método que permita aunar la idea de constructo colectivo de diferentes elementos tomada de *True Landscapes* y la idea de individuo como entidad independiente perteneciente a *Re(en)torno*.

Para ello interesa remitir al punto 2.1.1, donde se explica un hito fundamental en el desarrollo histórico del Paisaje, la invención del concepto ventana. Gracias a ello, pues, los elementos naturales adquirieron un mayor protagonismo debido a la génesis del concepto de “recorte selectivo de una vista” que se explicaba en el apartado 1.1.2. Toca recordar que, para Alain Roger (2007), la idea de enmarcar una vista dentro de una ventana es la que hace que se invente el Paisaje, y, en esta serie en concreto, la solución a la premisa propuesta:

Porque el suceso decisivo, que creo que los historiadores no han destacado lo suficiente, es la aparición de la ventana, esta “veduta” interior del cuadro, pero que lo abre al exterior. Este hallazgo es, sencillamente, la invención del paisaje occidental. La ventana es, efectivamente, ese marco que, aislándolo, encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje. Una

sustracción de este tipo -extraer el mundo profano de la escena sagrada- es, en realidad, una adición: el aje que se añade al país. (págs. 80-81)

Por tanto, la idea de “veduta” se presenta en esta serie como una solución a la problemática de aunar la independencia de cada elemento con la colectividad requerida. La ventana confiere a cada elemento una independencia literal y parcelada y permite, a su vez, establecer relaciones con los elementos que componen las demás ventanas. De este modo se establece como un condicionante compositivo en la experimentación la división de la obra en diferentes ventanas, que pueden ser distintas en tamaño, en función de los requerimientos del propio proceso creativo. Puede resultar una solución sencilla y cuestionada pero permite trasladar la problemática en su mayoría al ámbito experimental de la plástica y el Paisaje.

Cuando en el apartado 2.2.5.1 se habla de Hamish Fulton, se dice que el artista preveía la realización de fotografías y una exposición posterior antes de iniciar su marcha, por ello partió provisto de una cámara, pero en ningún momento supo qué fotografías iba a realizar. Esto se relaciona con el diseño metodológico propuesto pues el resultado nunca ha sido algo

proyectado. Lo que se diseña es un proceso metodológico con unos condicionantes fijos y otros variables, y los resultados son fruto del mismo devenir del proceso experimental seguido por Fulton.

En este sentido, del mismo modo que ocurre en *True Landscapes* (cfr. 3.3), cabe de nuevo referir a la idea expuesta de Maderuelo y Berque en el apartado 1.1, donde se concluye que el paisaje no existe hasta que no se inventa una palabra que lo designe. Es decir, es necesaria la existencia de un símbolo, significativo y literal que permita saber a qué se está haciendo referencia. De este modo, para hacer patente que los cuadros son Paisajes, es necesario incorporar cierta literalidad paisajística, esta vez mediante elementos figurativos que anclen el marco gnoseológico de las obras. En algunos casos son referencias al mar, en otros a las olas, a las nubes, o a dibujos de otros autores (ver Imagen 280).



*Imagen 280 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches
300 gr. 15 x 20 cm. 2022*

Entonces, mediante estos parámetros estratégicos, se depuran las ideas de confrontación que se intuían anteriormente, resultando otro paso más en el dilema entre lo racional y lo plástico que, paralelamente, supone esta investigación.

Otro dilema que se prevé es la elección de los elementos naturales elegidos y *recortados* que conformarán la obra final. Esta elección surgirá libremente, pues la concesión a la libre elección será el contrapeso de la rigidez estructural de la obra.

Se toman como motivos referenciales aquellos elementos naturales, o sus aspectos plásticos, que susciten tanto interés como para ser representados. Y, aunque se considere una elección *libre*, se sabe que existen otros condicionantes contextuales que ejercerán su poder circunstancial.

En este sentido, conviene retomar las palabras de Martínez de Pisón (2009) para establecer una relación entre el paisaje y la pintura que atañe a esta serie y a la idea de configuración que la sustenta para, a continuación, presentar los posibles intangibles que permiten dudar de la libertad plena de elección de los motivos referenciales:

El paisaje (...) un lugar y su imagen. Es a la vez una figuración y una configuración. Esta última se compone de elementos y partes, de objetos, de unidades de paisaje y de asociaciones de unidades que son objetivamente definibles y cartografiables. En consecuencia, el paisaje es la configuración de la realidad geográfica completa o, si se prefiere, la morfología de los hechos geográficos. (Martínez de Pisón, 2009, pág. 36)

Se recogía en apartados anteriores (cfr. 1.1.5, 1.1.5.1 y 1.2) las aportaciones de Sauer, Yi-Fu Tuan o Brinckerhoff, en las que hacen constar que no se puede desvincular el paisaje y el sentido de lugar. Es un hecho que la experiencia sensible

respecto a una geografía concreta, o hacia un *hecho geográfico*, tal y como apunta Martínez de Pisón (2009), resulta indispensable para lo que se entiende en y por un paisaje en primer lugar, y, en segundo lugar, para crear una obra artística de Paisaje.

Este aspecto se vincula directamente con cualquiera de los artistas estudiados en esta investigación, pues, su propia experiencia y vivencia con el territorio fueron condicionantes para sus posteriores creaciones. Desde los artistas que se han citado en el apartado dedicado a situar cronológicamente el desarrollo del género (cfr. 2.1), hasta los artistas más específicos del entorno cántabro (cfr. 2.2.3). De este modo, se puede entender que, desde una metodología tradicional, Riancho elegía en sus dibujos y composiciones aquellos elementos que eran significantes para él, tales como robles, hayas, etc., y artistas más recientes, con propuestas posmodernas, como Arancha Goyeneche, seleccionan y traducen a su lenguaje plástico también aquellos elementos del paisaje que le resultan inspiradores para su fin.

Esta idea se relaciona directamente con la forma de entender la percepción natural de Merleau-Ponty (2018 (1945)), descrita en un apartado anterior (cfr. 2.2.3.2), quien determina que los estudios de perspectiva de los artistas

descubrieron *que la perspectiva vivida, la de nuestra percepción, no es la perspectiva geométrica o fotográfica* (pág. 32).

De este modo, se entiende que cualquier elección en cuanto a recorte y selección para la posterior creación de una obra de arte es absolutamente subjetiva. Es decir, cualquier Paisaje es subjetivo y ello conlleva una inseparable categorización de iconografía emocional. Cabe recordar que en el apartado 1.2 se explica la relación emocional entre el paisaje y el individuo, el arraigo, donde se referenciaba a Carma Casulá, quien establece la idea de iconografía de las emociones y de los lugares que se admiran:

(...) un sentimiento de carácter muy personal y subjetivo de autorreconocimiento en un paisaje y en una cultura, y en sus gentes como "nosotros", que puede llevar a concebir una iconografía del deseo, de sus emociones, sus anhelos, sus carencias, de los lugares u objetos que admira o en los que se identifica y un lugar de posible retorno: del Arraigo. (2016, pág. 184)

Por tanto, la elección de los temas va ligado al deseo, a la cultura, a las emociones y al autorreconocimiento, configurando así la iconografía subjetiva que consiste en una variable del proceso. Así se reivindica la importancia de la

decisión seleccionadora del artista, quien escoge un paraje, o un fragmento, para representarlo, otorgándole, por tanto, una condición de subjetividad de la que el medio físico carece y, sin embargo, es intrínseca en cualquier representación: la elección de lo representado.

Según lo expuesto anteriormente en el apartado 1.2, el paisaje es entendido como inseparable de la acción social y humana. También, del mismo modo, el ser humano es influenciado por el territorio en varias facetas. Se explicaba en este apartado que como amalgama de agentes activos, la sociedad moldea un paisaje, configura la idea de paisaje y vive de manera dinámica ese paisaje en continuo cambio. Y la relación que se establece es bidireccional e inevitable.

Por tanto, la manera de concebir el paisaje, además de una percepción óptica y conceptual, como se ha desarrollado en 1.1, resulta de la suma de diferentes factores subjetivos, sociales y humanos, entre los que se encuentran el afecto a un lugar, la apropiación del lugar como hábitat propio y la configuración de una realidad diferenciadora e identitaria basada en el apego a un entorno, aspectos que se pueden congregar en el concepto del arraigo. En palabras de Carma Casulá:

(...) un sentimiento de carácter muy personal y subjetivo de autorreconocimiento en un paisaje y en una cultura, y en sus gentes como "nosotros", que puede llevar a concebir una iconografía del deseo, de sus emociones, sus anhelos, sus carencias, de los lugares u objetos que admira o en los que se identifica y un lugar de posible retorno: del Arraigo. (2016, pág. 184)

La doctora Casulá realiza una investigación acerca de la repercusión del arraigo en la representación fotográfica del paisaje y, a pesar de estar enfocado a la parcela fotográfica, se pueden extraer ciertas ideas en las que se apoya este estudio. Por un lado, resume en el párrafo anterior una cuestión que resulta de gran interés: la asociación del arraigo como una iconografía emocional, de la que forman parte el anhelo, la identificación con un lugar y la idea del posible retorno.

Por otro lado, evidencia que estos sentimientos ligados a la pertenencia a un lugar contribuyen a la creación de representaciones de Paisajes de un modo subjetivo. Este aspecto es compartido por autores ya citados, como Unamuno, García Guatas, Martín Seel, Jiménez Blanco, o Lazkano en el apartado 1.1.2., o Farinelli en el apartado 1.1.4, y otros por citar como Alain Roger, Kant o Burke (cfr. 1.3.1). El

sentimiento de pertenencia a un lugar, por su subjetividad, condiciona cualquier representación.

Otra variable es la elección y el uso de la técnica, o, mejor dicho, las técnicas. Cada una de las obras presentadas está realizada mediante distintas técnicas, eso sí, sobre un soporte común, el papel⁵⁶. En ellas se contraponen aspectos meramente gráficos con soluciones pictóricas más o menos figurativas. En algunos casos se emplea el dibujo con grafito, con tinta china, con rotulador acrílico o con bolígrafo; en otros casos, se emplean técnicas húmedas como acuarelas o acrílicos; y en otros, *collage* e incluso aerosoles de esmalte o laca en aerógrafo.

Esta ambivalencia técnica permite interactuar entre las categorías estéticas descritas en el apartado 1.3.1. Por un lado, muchos de los elementos representados podrían pertenecer, si fueran representados individualmente, a la categoría de lo bello, pues son aquellos relacionados con lo natural, con lo sosegado y con la vida: árboles, agua, campos de cultivo.... Objetos que son finitos por sí mismos. Sin embargo, el hecho de introducir variables plásticas, empezando por la abstracción y síntesis que requiere la

⁵⁶ Papel Arches de algodón de 300 gr.

representación y siguiendo por la impronta expresiva procesual, hace que la experiencia sosegada, previsible y armónica que pertenece a *lo bello* se desvirtúe.

Por otro lado, son de innegable referencia las alusiones a aquellas obras pertenecientes a la categoría de *lo sublime* descritas en dicho apartado. La geografía cántabra, como ya se ha descrito en el apartado 2.2.1, destaca por dos cuestiones, mar y montaña, a las que se podría añadir una tercera: la meteorología. Por tanto, no es de extrañar que gran parte de los elementos representados tengan que ver con estos tres aspectos significativos y que su forma de representarlos se pueda relacionar con las montañas pintadas por los artistas de *lo sublime*, como Friedrich y Turner en Imagen 14 e Imagen 15, o con las tan cotidianas nubes, muy parecidas a las pintadas por Dahl y Constable (Imagen 16 e Imagen 17). También tiene esa búsqueda dramática la representación de algunos elementos en blanco y negro, o, incluso, el cambio de escala de alguno de ellos. Este cambio de escalas se hace patente en las obras de esta serie, donde se cambia el tamaño de los elementos representados para jugar con su significado según la escala.



Imagen 281 - La veduta ilustrada. Acuarela, pastel, cera, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

Sin embargo, como se ha explicado, cada elemento representado tiene su *veduta*, su ventana propia e independiente, y la intención estética de ellas no siempre es la misma, sino que se busca en la obra en su totalidad, de facto, la contraposición y el diálogo entre ellas, donde se causa una sorpresa, una activación sensorial y dialéctica, y un interés prolongado propios de *lo pintoresco*.

Cabe recordar que *Lo pintoresco* se correspondía con una activación de la experiencia sensible desde una actitud que

busca el goce estético en situaciones comprendidas entre la bondad platónica de *lo bello* y la catástrofe extrema de *lo sublime*. Es decir, un estado de sorpresa que, de una manera sana y abarcable, causa curiosidad. *Lo pintoresco* busca un placer estético basado en experiencias bellas pero singulares en las que no existe riesgo o temor.

En el caso de esta serie, debido a la contraposición entre las imágenes, más o menos bellas y dramáticas, y singulares e imperfectas, y lo descrito anteriormente, podría situarse dentro de esta categoría de *lo pintoresco* en muchos de los casos. Sin embargo, no se pretende categorizar ni encerrar en una parcela estética una producción, sino evidenciar la diluida frontera entre las tres categorías y aprovechar el diálogo que produce su contraposición para usarlo como fuente creativa.

De este modo, se entiende el Paisaje como aglutinador de categorías estéticas, no sólo como un territorio observado y pintado, sino como una herramienta para generar recursos sensoriales, emocionales, conceptuales, y plásticos, y nuevas realidades.

3.5.1 Análisis de los resultados: La veduta ilustrada

Del mismo modo que en las series anteriores, cabe analizar y explicar de qué manera se parte de unos elementos comunes que configuran la dinámica de la serie. El primer elemento común es el soporte, pues todas las obras se realizan sobre una superficie plana, de papel de algodón de 250 gr., con unas dimensiones de 15 x 20 cm. Esta elección física hace que todas las obras sean del mismo tamaño, de similar apariencia y, por tanto, no existan diferencias a este respecto en el marco físico de la investigación.





Imagen 282 - La veduta ilustrada, 2021- 2022. Conjunto parcial.

Así se configura una metodología, con unos parámetros físicos comunes, que evita que la diferencia de soporte pueda suponer otra variable totalmente innecesaria, pues podría provocar una desviación de la dirección experimental perseguida y distraer así de aquellos aspectos que se buscan. También así, se permite mostrar y analizar los resultados de una manera homogénea, sin que la diferencia de escala suponga una dificultad en la lectura de las obras y se refuerza la idea de serie.

Otro aspecto que mantienen todas las obras es un bordeado blanco exterior de 1 cm., a modo de marco, que representa la primera ventana hacia la representación. La idea de ventana (“veduta”) se presenta en esta serie como una solución a la problemática que surge de la intención de aunar cada elemento con el resto, manteniendo su independencia, tal y como se puede observar en la Imagen 283.

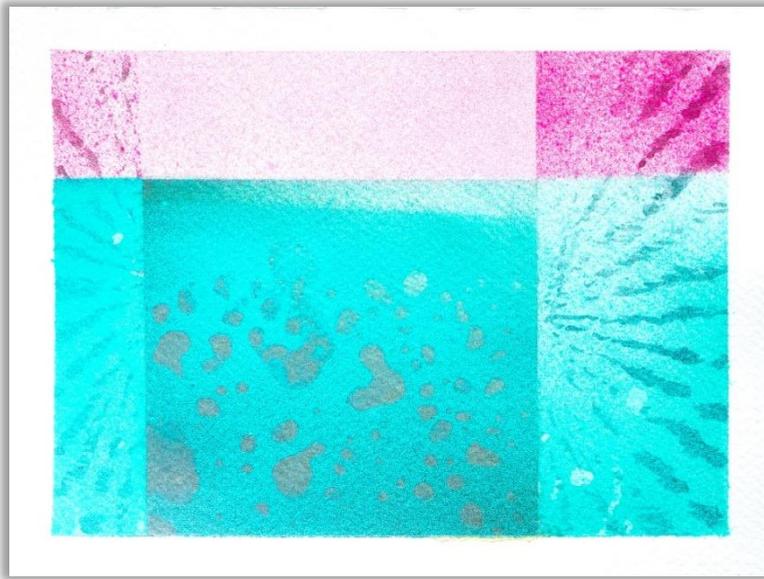


Imagen 283 - La veduta ilustrada. Esmalte y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

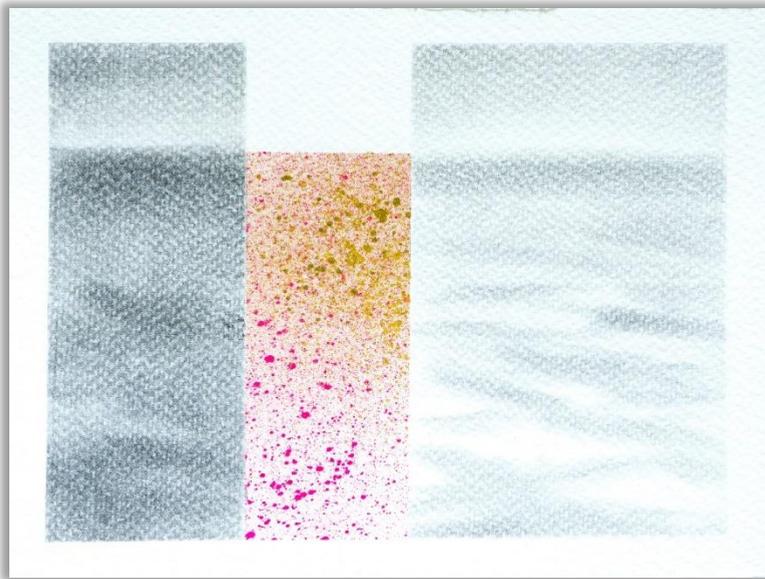
Se establece así porque cada parcela confiere a cada elemento una independencia literal y permite, a su vez, establecer relaciones con los elementos que componen las demás ventanas, aunque no coincidan en tratamiento o se superpongan, como es el caso de este cuadro.

En él, se confrontan dos elementos figurativos, dispuestos en las franjas laterales, que representan las perspectivas de campos de cultivo mediante dibujo de grafito y acuarela. Sin embargo, la división cromática mediante el magenta y el

turquesa tiene más que ver con un horizonte en el tercio superior, al igual que ocurría en las anteriores series, y no tanto con la representación descrita. Este guiño a las obras anteriores provoca una ruptura en la lectura lineal. Así, mediante la confrontación de capas de ventanas, surgen nuevas variables dentro de la metodología en la que se establece como condicionante experimental la división de la obra en diferentes ventanas, que pueden ser distintas en tamaño, en función de los requerimientos del propio proceso creativo que permite trasladar la problemática prevista al ámbito experimental de la plástica y el Paisaje.

Las fracciones del cuadro, por tanto, no son del mismo tamaño. Varían según las necesidades compositivas y dialécticas de cada obra. En la siguiente Imagen 284, se pueden observar tres ventanas diferentes en las que el horizonte se comparte. No siempre las ventanas se contraponen, sino que, en ocasiones, comparten elementos, pudiéndose entender como continuaciones de un mismo paisaje, a pesar de ser diferentes. En este caso, se puede observar cómo se comparte la división entre el cielo y las partes más terrenales, como pueden ser este tipo de hibridaciones entre el mar y la tierra que aparecen en la ventana de la izquierda, o representaciones más literales

como la tierra coloreada en la ventana central, que carece de cielo, o el mar dibujado en la última franja.



*Imagen 284 - La veduta ilustrada. Esmalte y grafito sobre papel Arches 300
gr. 15 x 20 cm. 2022*



Imagen 285 - La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

Otro ejemplo que evidencia la parcialidad de las ventanas es esta obra (Imagen 285). En ella se representan diferentes estampas del repertorio paisajístico cántabro mediante diferentes técnicas en porciones de distinto tamaño. No sólo se representan aspectos de común interés, si no que se indaga en cuestiones vinculadas al paisaje, como la textura de los elementos que lo componen. En este sentido, en la ventana situada más a la izquierda, se representa la rugosidad terrosa mediante un degradado matérico, que va desde una

saturación máxima en la parte superior a un difuminado en la parte inferior, mediante un spray acrílico dorado. Se juega también con la idea de contraste y ambivalencia representativa, como por ejemplo se puede ver en la ventana que representa unas morfologías parecidas a unas montañas o a unas olas, aspectos clave en la iconografía del paisaje montaños.

Esta pareja de elementos (mar y montaña) se representa en la mayoría de las composiciones, y es uno de los causantes de la segunda parte del nombre de la serie, lo referente a la Ilustración. Cabe recordar que las ideas estéticas cambiaron en el siglo XVIII, en la Edad de la Razón (Gombrich E. H., 1975, pág. 392), momento en el que nacieron los estilos pictóricos, entre ellos el Paisaje, provocado por el despertar de la sensibilidad estética y racional hacia la naturaleza, y que tanto mares como montañas empezaron a ser los elementos más representados en el género gracias a la Ilustración (Roger, 2007, pág. 96). Por tanto, se hace referencia a este momento y se aprovecha la dualidad del término “ilustrada”, que denomina también al carácter ilustrativo de los dibujos, estableciendo un paralelismo con otros dos elementos que pueden considerarse ambivalentes.

Esta ambivalencia iconológica se hace más presente en otras obras en las que se insiste en esta idea, como es el caso de la Imagen 286, en la que, mediante la técnica de la acuarela, se configura una sucesión de formas que se pierden en la profundidad y que, sin querer descifrar de un modo literal, no se sabe si se está hablando de las crestas de las olas o de las crestas de las montañas, o quizá, se esté hablando de la similitud morfológica que existe entre los diferentes entes que configuran la naturaleza, mientras se utiliza esta disputa analógica como pretexto.



Imagen 286 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

Esta idea de jugar con la escala de los elementos para cambiar su significado tiene mucho que ver con una idea mencionada anteriormente. En el capítulo 2.1.1 se hablaba sobre Cennino Cennini, quien dejó escrito un tratado que se considera el primer tratado técnico moderno, un libro muy diminuto, "*El libro del Arte*" (Cennini, 1988) y en su prólogo, Franco Brunello escribe que este manual sirvió como referente a los maestros de taller de diferentes gremios, entre los que se encontraba algún artista medieval. En este libro se pone en evidencia la relación de las escalas en la naturaleza, pues Cennini recomienda observar una piedra para representar una montaña, o una rama para representar un árbol (págs. 132-133).

A pesar de ser un elemento que se considera como un parámetro constante, la presencia de la ventana general sirve para generar variables, pues en cada obra se experimenta con una solución diferente. En muy contadas ocasiones dentro de la serie, las ventanas internas no se encuentran perfectamente definidas. O incluso son inexistentes. Esta libertad de acción permite incorporar nuevas variables dentro de la pauta marcada de fragmentar las composiciones. En este caso (Imagen 286), tan sólo se tiene la ventana general. En otro caso, el de la Imagen 288, el dibujo se compone de

diferentes fragmentos, pero no existe una división tan marcada ni tan fragmentada como en los demás, sino que se configuran los elementos naturales de modo más orgánico. Esta exploración dentro de los límites de la rigidez que aporta la ortogonalidad de las ventanas supone un cuestionamiento a los parámetros de la serie, y una posible nueva vía de investigación que tiene mucha relación con las obras de un artista estudiado en el apartado 2.2.4.4, Ángel Izquierdo. Se puede observar en la Imagen 287 cómo los límites de los elementos representados mantienen una parcela independiente y una fusión orgánica mediante transiciones en gran parte del cuadro. Las demás transiciones tienen la ortogonalidad de las ventanas. Esta manera de fusionar imágenes resulta interesante a la hora de organizar compositivamente una obra.



Imagen 287 - Ángel Izquierdo. Paisajes Transitados. 2015. Técnica mixta sobre lienzo. 120 x 160 cm. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria



Imagen 288 - La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, carboncillo y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

Esta obra, Imagen 288, además de servir como evidencia de un cierto ensayo alrededor de los límites metodológicos, también sirve como prueba de la experimentación con diferentes técnicas. A pesar de ser una obra monocroma, para su realización se utiliza tinta china, acuarela, grafito en polvo, barra conté, carboncillo y grafito en barra. En cuanto a las herramientas, se utiliza un difumino para impregnar de polvo de carboncillo en las partes más suaves. También se emplea un pincel duro para generar arrastrados con el polvo de grafito con forma de bucle y meter así el polvo dentro de los poros del papel (ver Imagen 289).



Imagen 289 - (Fragmento) La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, carboncillo y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022. En este fragmento se evidencia el frotado del polvo de grafito mediante un pincel duro para que penetre en la fibra de papel.

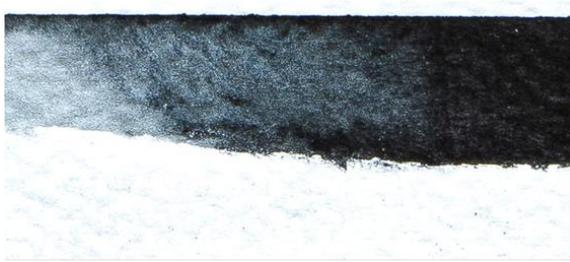


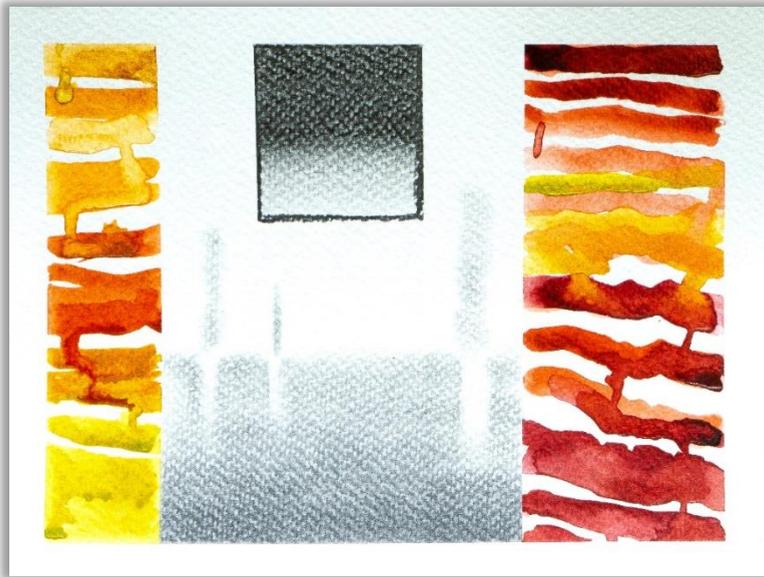
Imagen 290 - (Fragmento) La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, carboncillo y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022. Mezclar técnicas provoca lavados desiguales. En este caso la acuarela y la tinta, utilizadas a la vez, reaccionan de forma distinta.

La combinación de la acuarela y la tinta china provoca cambios en la disolución de la pintura en la transición de la esquina superior derecha, pues la tinta es bastante más opaca que la acuarela, y al diluirse en conjunto, se genera un ruido visual en el que se puede distinguir los puntos pertenecientes a la tinta, y otros puntos más suaves y azulados pertenecientes a la acuarela (ver Imagen 290). Como contraposición a este punteado, se adjunta este recorte (Imagen 291), perteneciente a la obra que ilustra la Imagen 292, en el que se observa una transición realizada únicamente en acuarela.



Imagen 291 - (Fragmento) La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022. Transición de acuarela.

A pesar de ser una transición entre varios colores, el resultado de la mezcla resulta mucho más homogéneo, a pesar de no haberse realizado mediante la técnica de húmedo sobre húmedo, en la que las aguadas de acuarela permiten degradados perfectos, al no existir diferencias de estado entre el soporte y los pigmentos y aglutinante.



*Imagen 292 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches
300 gr. 15 x 20 cm. 2022*

En esta obra, se puede observar una parcelación interna mayor que en las anteriores, donde aparece un recuadro, con una innegable forma de ventana, que se repetirán en otros cuadros que se mostrarán a continuación. Estas incorporaciones más literales de una ventana son un guiño directo a cuadros que se han estudiado en esta investigación. En concreto, el cuadro de Robert Campin, mostrado en el capítulo 2.1.2, donde se hablaba de la invención del paisaje gracias a la idea de ventana (ver Imagen 293), o incluso el de

Pietro Perrugino (Imagen 294), donde aparece al final de la escena un recuadro en el que se contiene un paisaje en la lejanía.



Imagen 293 - Robert Campin, Madonna con la pantalla de mimbre. (ca.1430); óleo al temple sobre tabla (63,4 x 48,5 cm); National Gallery. Derecha: detalle de la ventana.



Imagen 294 – Pietro Perugino. La visión de San Bernardo, h. 1489-1494, temple sobre madera, 173 x 170 cm, Alte Pinakothek, Múnich.

Se puede observar que, en el último cuadro expuesto (Imagen 292), la ventana es más opaca que el resto de la composición. Esto supone otra variable dentro de la idea de ventana que rompe con la literalidad que se utiliza en otras obras. Partiendo de esta idea de incorporar una ventana central hacia algún lugar más figurativo y literal, más paisajístico, tal y como realizaron Campin o Perugino, se adjuntan las siguientes obras, en las que se muestra una figuración mayor en enclave central del cuadro, incluso mediante el uso de fotografía en un par de casos.

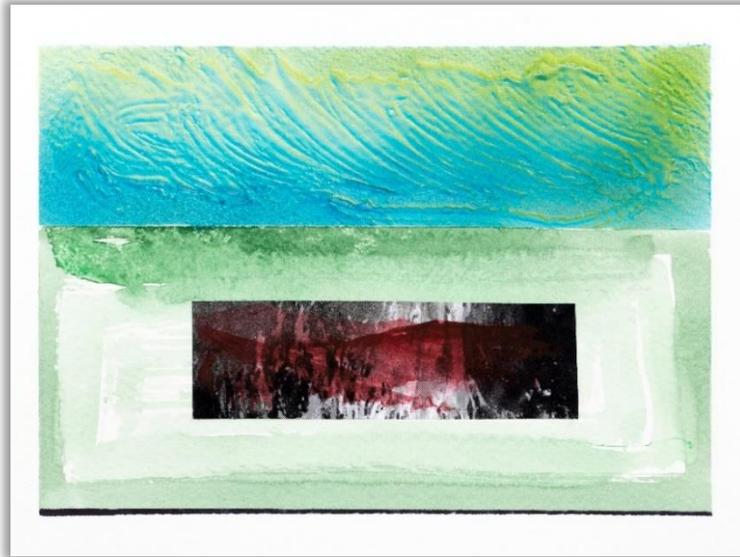


Imagen 295 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

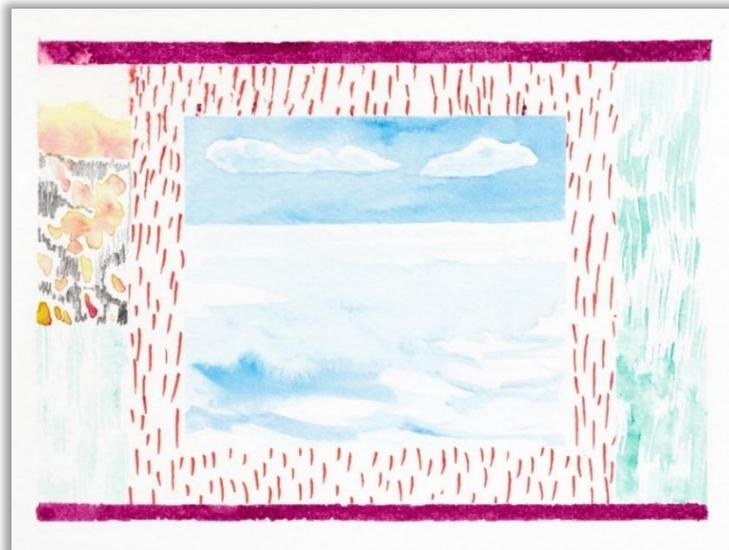
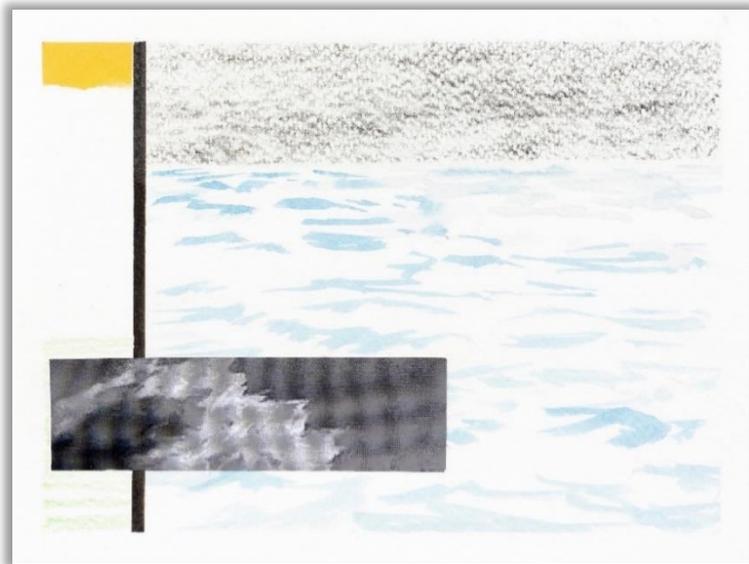


Imagen 296 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



*Imagen 297 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel
Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022*



*Imagen 298 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage y grafito sobre papel
Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022*

Estas cuatro obras permiten en su conjunto observar de nuevo el carácter experimental de la serie, pues cada una de ellas está realizada con una combinación de técnicas diferente. En la primera de ellas (Imagen 295), por empezar haciendo alusión al fragmento central más literal, se utiliza una fotocopia de tóner de un fragmento de espuma marina en la que se pinta encima, con acuarela, una secuencia de montañas (Imagen 300).

Por otro lado, se establece un contraste entre una parte inferior acuarelada y ligera con una parte superior aparentemente muy abultada, en la que se percibe una densa masa de color entre amarillo, verde y cian, que, lejos de la realidad, es una mancha plana, sin relieve (ver Imagen 299). Esto se consigue mediante la aplicación de una capa de látex peinada mediante pincel, donde se marcan los surcos que se ven, y en ella, aún húmeda, se le aplica desde diferentes direcciones, colores diferentes mediante un aerógrafo. Al secar el látex, queda absorbido en el papel y visualmente se crea la ilusión de una pincelada con mucha carga que realmente no existe.

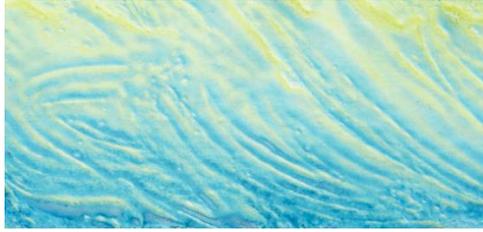


Imagen 299 - (Fragmento). A pesar de parecer tridimensional, al tacto es plano. Resulta interesante la idea de pintar pintura, es decir, crear la ilusión de un hecho pictórico inexistente a base de pintura.



Imagen 300 - (Fragmento). Esta combinación simbólica vuelve a tener relación directa con el logotipo de Caja Cantabria, que se expone en el punto 2.2, al ser un icono de la idea del Paisaje montaños.



Imagen 301 - (Fragmento). Acuarela de un paisaje marino con dos nubes y una ventana alrededor..

En la obra que le sigue (Imagen 296), la ventana central se crea mediante una acuarela (Imagen 301). En ella, de manera monocroma se dibuja un paisaje marino, en el que aparecen dos nubes. La nube es un fenómeno recurrente en la configuración simbólica de las obras de esta serie, pues, tras el estudio realizado, se llega a concluir como elemento necesario en la construcción histórica del Paisaje. Desde los primeros paisajistas estudiados hasta Hamish Fulton (2007), quien en su texto para la exposición “El sonido de las olas”, especifica su importancia: “Nubes, nubes, nubes. Lluvia, truenos y relámpagos” (pág. 5).

Otro elemento que a lo largo del trabajo se ha evidenciado como imprescindible en cualquier configuración paisajística es el árbol. Desde las primeras ideas estéticas, en las que *Lo bello* se relaciona con lo que nos permite sobrevivir, lo que permite preservarnos; con aquellos aspectos naturales como árboles frutales (ver Imagen 20 e Imagen 302), que resultaban bellos porque ofrecen alimento, hasta las representaciones de los dibujos de Riancho (ver Imagen 108, Imagen 109 e Imagen 303). Carlos de Haes ofrecía también un elogio a la importancia del árbol:

Los árboles son la verdadera figura del paisaje. Cada uno tiene su fisonomía, cada uno su lugar favorito donde despliega mejor su verdadero carácter. El artista que quiera pintarlos, debe conocer su expresión, y, por decirlo así, sus costumbres e inclinaciones, como el pintor de historia estudia el carácter y costumbres del hombre con relación a su genio y pasiones individuales. (Haes, 1872, pág. 27)



Imagen 302 - El Jardín. Casa de Livia. Siglo I a.C. Monte Palatino. Roma



Imagen 303 - Agustín Riancho. Torretera con pontón. 1900-1925. Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm.

Tampoco se puede olvidar que se tiene como antecedente una serie dedicada únicamente a la representación de un árbol (ver *Paisaje con Árbol*, en 3.2.1). De este modo, tiene sentido incorporar en la ventana más figurativa e intensa de algunas de las obras, algún fragmento de árboles. De este modo, se muestran a continuación algunos recortes de obras en las que se hacen guiños directos a esta cuestión, realizados siempre de manera distinta:

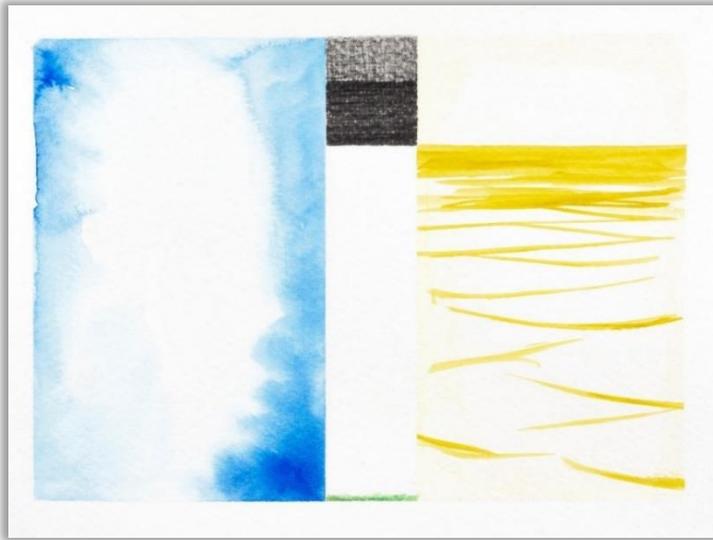




Imagen 304 - Los árboles son objeto ilimitado de interpretaciones y su representación supone una fuente inagotable de recursos plásticos que enriquecen el carácter semántico de la serie.

De estos fragmentos destacan dos de ellos (primero y antepenúltimo) por su parecido en el tratamiento a los dibujos de Riancho. No se puede negar la intención de tenerlo presente en la conclusión de esta investigación mediante su presencia, aunque sea sutil, en los resultados que se exponen a continuación.

3.5.2 Muestra de Resultados



*Imagen 305 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches
300 gr. 15 x 20 cm. 2022*

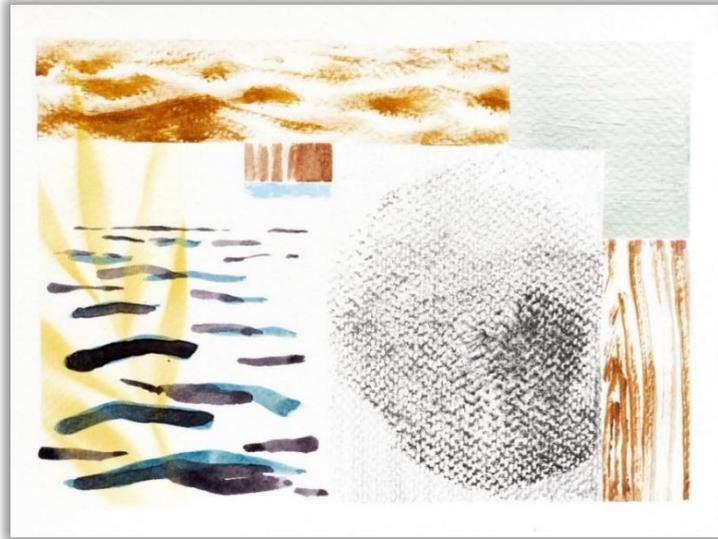


Imagen 306 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 307 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

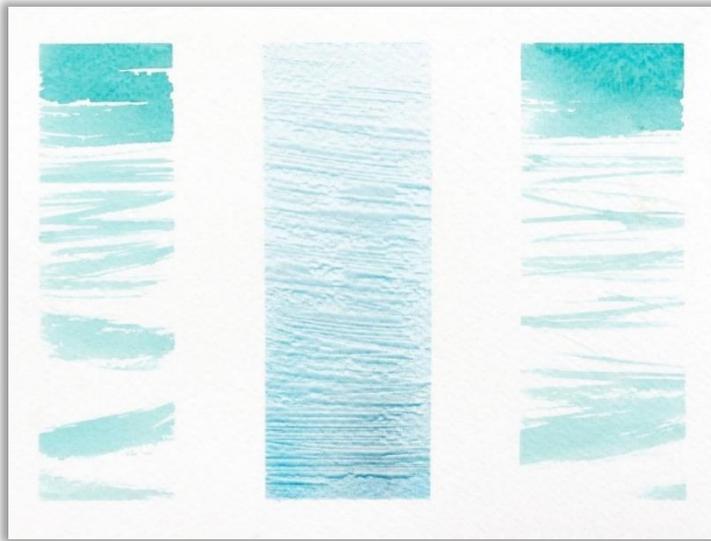


Imagen 308 - La veduta ilustrada. Acuarela y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 309 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 310 - La veduta ilustrada. Acrílico y acuarela sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

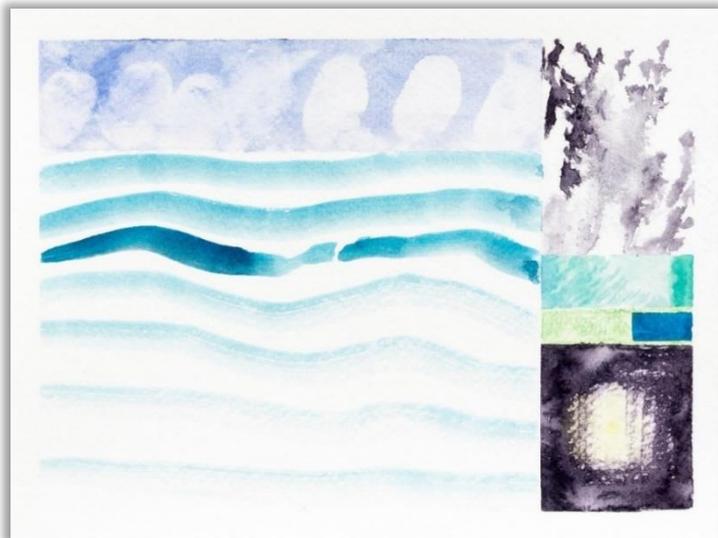


Imagen 311 - La veduta ilustrada. Acuarela y tinta china sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 312 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

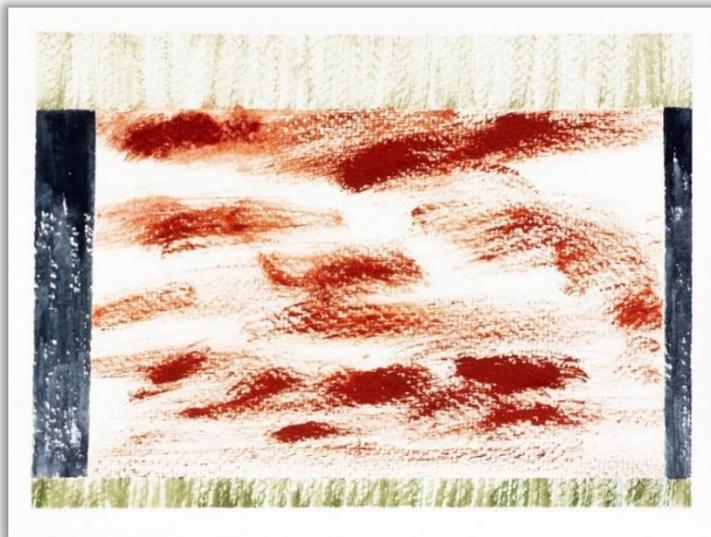


Imagen 313 - La veduta ilustrada. Acuarela y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 314 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 315 - La veduta ilustrada. Esmalte, acrílico, acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 316 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito en polvo sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

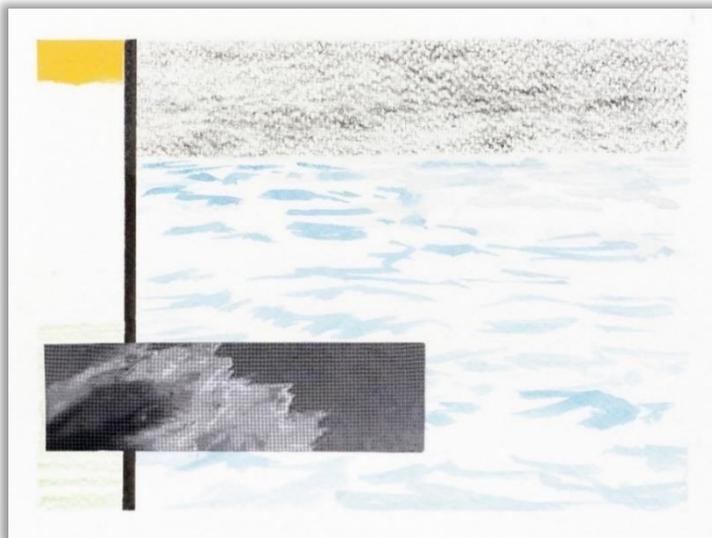


Imagen 317 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, grafito y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 318 - La veduta ilustrada. Collage, acrílico, acuarela y tinta sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

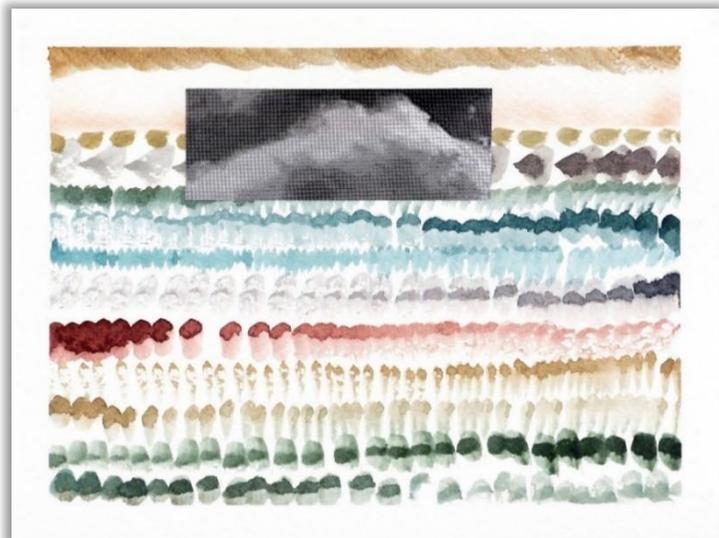
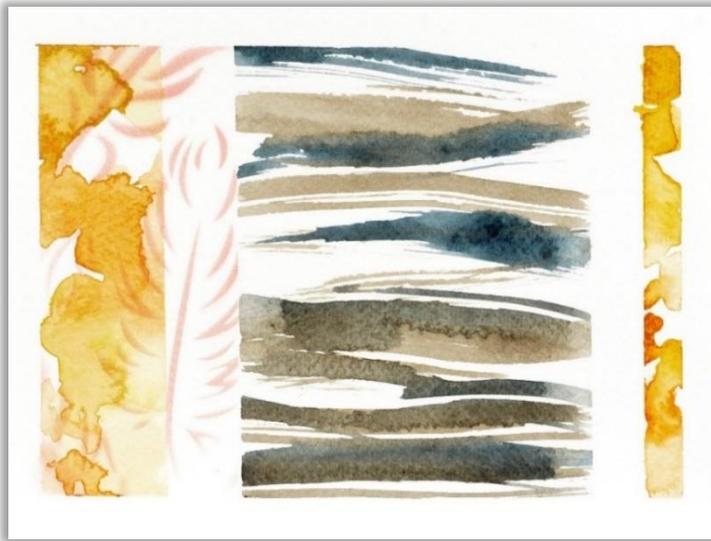
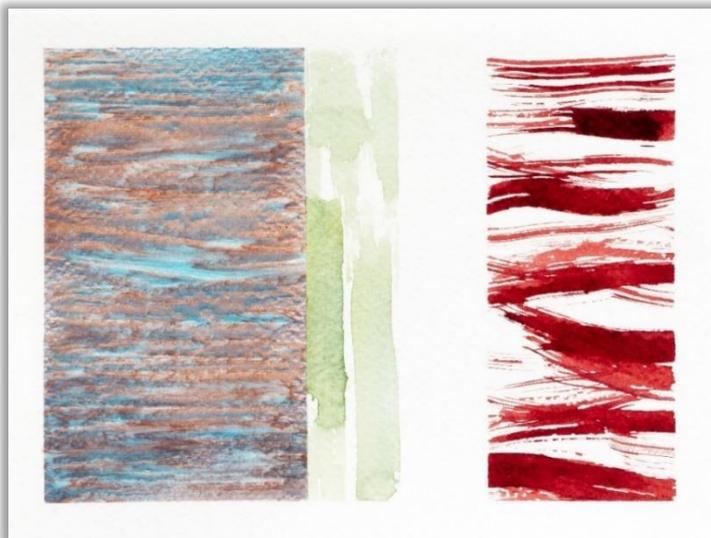


Imagen 319 - La veduta ilustrada. Acuarela y collage sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



*Imagen 320 - La veduta ilustrada. Acuarela y acrílico sobre papel Arches
300 gr. 15 x 20 cm. 2022*



*Imagen 321 - La veduta ilustrada. Acrílico y acuarela sobre papel Arches
300 gr. 15 x 20 cm. 2022*

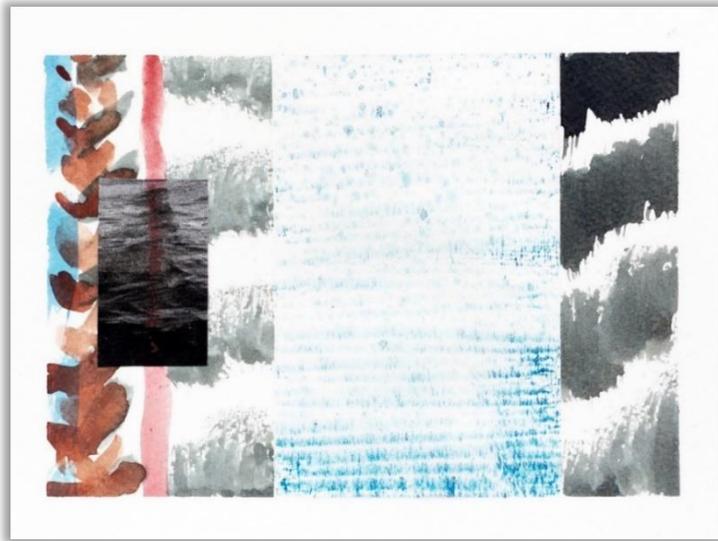


Imagen 322 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, tinta china y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 323 - La veduta ilustrada. Acrílico, acuarela, collage y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 324 - La veduta ilustrada. Carbón, acuarela, acrílico y tinta china sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

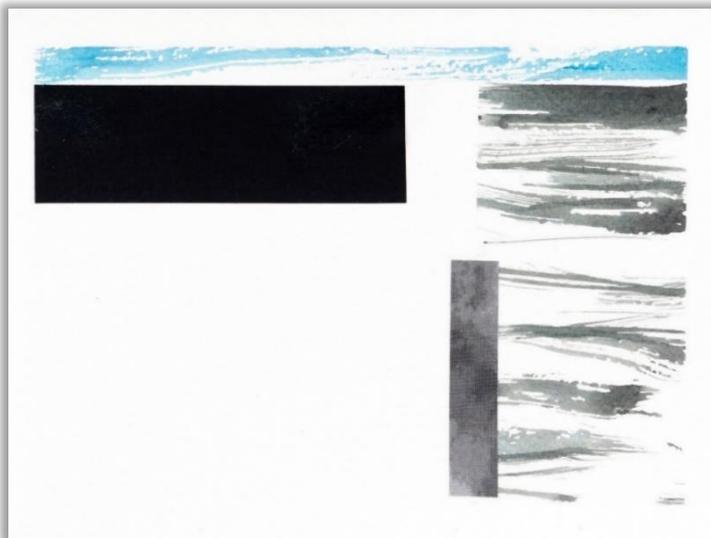


Imagen 325 - La veduta ilustrada. Collage, acuarela y tinta china sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

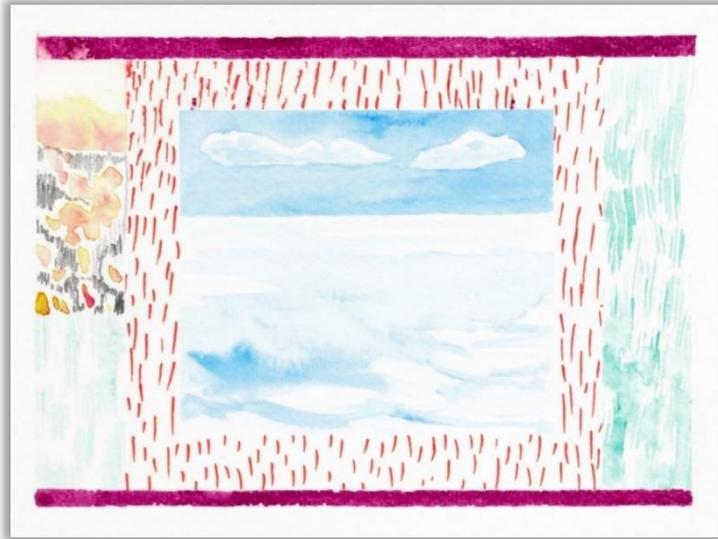


Imagen 326 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 327 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

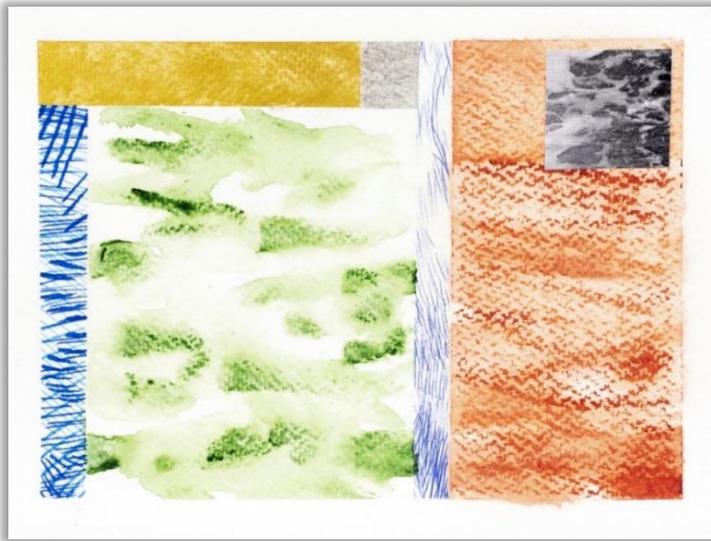


Imagen 328 - La veduta ilustrada. Tinta, acuarela, óleo en barra, acrílico, grafito y collage sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022



Imagen 329 - La veduta ilustrada. Cera, pastel, acrílico, grafito y acuarela sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022

Conclusiones

4 Conclusiones

Cuando se inició esta investigación, uno de los mayores retos que se planteaban era el de aunar diferentes ramas de conocimiento, como la historia del arte, la filosofía, la geografía o las bellas artes, en una metodología que imbricara las distintas perspectivas mediante las que se podía afrontar la hipótesis propuesta.

Una vez desarrollada la investigación mediante un sistema que ha pretendido, por un lado, realizar una demostración argumental y deductiva y, por otro lado, realizar una experimentación plástica con el fin de complementar de forma empírica la demostración, y de generar así una producción plástica original y razonada, se puede concluir que:

- Se ha demostrado que la geografía cántabra posee un carácter sensibilizante y especial que ha servido y sirve como elemento inspirador, propulsor y vertebrador de producción artística de relevancia desde la llegada del género del Paisaje en el siglo XIX.

Para afirmarlo, se tienen en cuenta los resultados obtenidos en el capítulo 3, que son una evidencia física de tal categorización, y una serie de relaciones establecidas entre los capítulos 1 y 2 que demuestran la hipótesis general, y resuelven unos objetivos específicos previstos que se sintetizan a continuación como conclusiones específicas que configuran posteriormente la conclusión general:

Se ha definido y conceptualizado el término paisaje. Gracias a los distintos enfoques desde las diferentes ramas de estudio expuestas, se ha evidenciado su transversalidad, e interdisciplinariedad, además de su vigencia como sujeto vertebrador de pensamiento y arte. Además, se ha evidenciado también que existe una simbiosis inseparable entre paisaje e individuo, que establece vínculos afectivos y configura culturas e identidades.

Se ha evidenciado también que el paisaje actúa como un activador sensorial y emocional que genera sensaciones estéticas categorizadas en tres conceptos elementales en el pensamiento moderno y que sirven de auténtica propedéutica al pensamiento contemporáneo: *lo bello*, *lo pintoresco*, y *lo sublime*.

Se ha explorado la génesis del género Paisaje en la cultura occidental, lo que ha servido para identificar a los pintores más importantes en su historia y explicar las aportaciones más relevantes en el desarrollo del género en los siglos XVI, XVII y XVIII, entre las que destacan el mar y la montaña, aspectos que se han relacionado con las antedichas categorías estéticas de *lo bello*, *lo sublime* y *lo pintoresco*.

Se han explicado las principales perspectivas y poéticas del Paisaje a principios del siglo XIX. Para conocer el estado del Paisaje en España en el siglo XIX, se ha tenido que entender la relevancia de Carlos de Haes en el género Paisaje y explicar su repercusión, así como el paralelismo que se encuentra entre Escuela de Guadarrama y *La Pintura Montañesa*.

Se ha contextualizado *La Montaña* y se ha explicado a qué se hace referencia con ese término. También se han identificado los aspectos geográficos más destacados, el mar y las montañas. Se ha estudiado el concepto de *La pintura montañesa* y se ha realizado una comparación entre la literatura existente al respecto. Del mismo modo, se ha estudiado el surgimiento del Paisaje en Cantabria, que se ha relacionado con José María de Pereda, y se ha realizado un estudio cronológico de los más significativos pintores paisajistas de Cantabria.

Se han identificado aquellas producciones artísticas inspiradas en el paisaje cántabro, como la de Hamish Fulton, *Sonido de las olas*, así como se han entendido los motivos por los que los pintores locales pintan Paisajes.

Por otro lado, se ha realizado un trabajo de campo consistente en una experimentación plástica donde se han relacionado los contenidos anteriormente estudiados. De ella, se han analizado y establecido los aspectos comunes y transversales, así como se han identificado unos antecedentes pictóricos con los que está relacionada. Esta producción artística ha servido para reflexionar acerca del uso de la pintura como un refugio analógico y, por tanto, se ha defendido el carácter profundamente humano de la experiencia háptica y plástica.

La producción artística presentada como resultados consiste en tres series, *True Landscapes*, *Re(en)torno* y *La veduta ilustrada*, que se han estudiado, entendido y se han relacionado con el resto de la investigación, estableciendo unas conexiones. Posteriormente, se ha realizado un análisis técnico riguroso acerca de la metodología seguida en todas las series y, al final, se ha realizado una muestra lineal de los resultados.

4.1 Síntesis conclusiva

El paisaje es un constructo cultural en constante evolución. La pintura es otro constructo social, histórico y dinámico que “artealiza” una geografía con la que se generan vínculos emocionales y significantes. El Paisaje no surge de repente, es fruto de un desarrollo cultural que imbrica necesariamente el progreso técnico en la capacidad representativa de la pintura y el desarrollo conceptual de la idea de paisaje como vista autónoma.

Las categorías estéticas vinculadas a la experiencia sensible con el paisaje, *lo bello*, *lo sublime* y *lo pintoresco* desarrollan su poética cuando el género del Paisaje está en su apogeo. Estas experiencias se sirven de aquellos elementos naturales que causan admiración, curiosidad, placer, e incluso miedo.

Entre estos elementos clave en la búsqueda paisajística, se encuentran muy destacadamente los mares, las montañas y los fenómenos meteorológicos, casualmente aquellos aspectos que mejor describen la geografía de *La Montaña*, nombre con el que se conocía a la región sita en el lugar que ocupa hoy Cantabria. No es casual, por tanto, que dicha geografía sirva de soporte temático para indagaciones

sensibles provocadas por la admiración, la curiosidad, el placer, el miedo, y vínculos identitarios -el arraigo-, tanto por parte de los pioneros en manifestar artísticamente tales cualidades, escritores como José María de Pereda o pintores como Agustín Riancho, como por los demás artistas que han continuado -y continuamos- tomando como fuente de inspiración a esta geografía y utilizando este paisaje como tema principal de sus obras.

Los artistas estudiados en el apartado 2.2, así como los resultados recogidos en el capítulo 3, le otorgan a esta geografía una condición de subjetividad de la que el medio físico carece y que amplía los horizontes del género Paisaje: desde la selección de un fragmento, *una ventana*, que se elige y se representa, hasta el hecho de construir una obra a raíz de la experiencia estética de caminar. Por tanto, se puede concluir en esta tesis que la geografía cántabra posee un carácter sensibilizante que ha servido y sirve como elemento inspirador, propulsor y vertebrador de producción artística de relevancia y vigencia desde la génesis del Paisaje en el siglo XIX hasta la actualidad.

Bibliografía

5 Bibliografía

- Acero Ramos, Á. (2008). *Agustín Riancho: los dibujos*. Santander: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
- Agenjo Bullón, X., & Suárez Cortina, M. (1998). *Santander Fin de Siglo*. Santander: Caja Cantabria.
- Alba Rodríguez, V. (2013). *Paisaje con Árbol. La repetición como evidencia del cambio (TFM)*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Alonso de Miguel, R. E. (1997). *Emilio González Sainz*. Santander: Galería Siboney.
- Alonso Laza, M. (1995). *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Santander: Ayuntamiento D.L.
- Alonso Laza, M. (1998). La pintura de Cantabria en el fin de siglo. En X. Agenjo Bullón, & M. Suarez Cortina, *Santander Fin de Siglo* (págs. 429-466). Santander: Caja Cantabria D.L.
- Alonso Laza, M. (2000). Tomás Campuzano y la pintura "plein-air". En L. Sazatornil Ruiz, M. Alonso Laza, P. Aullón de

Haro, & J. Carrete Parrondo, *Tomás Campuzano (1857-1934)* (págs. 51-65). Santander: Fundación Marcelino Botín.

Alonso Laza, M. (2001). La pintura de paisaje. En J. J. Polo Sánchez, & L. Sazatornil Ruiz, *Arte en Cantabria: itinerarios* (pág. 323). Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria: Conserjería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria.

Álvarez Caregaga, M. (1988). *Cien años de pintura en Cantabria (1815-1915) : fondos de la Diputación Regional de Cantabria*. Santander: Diputación Regional de Cantabria.

Álvarez Muñarriz, L. (2011). La categoría de Paisaje Cultural. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 57-80.

Amón, S. (1979). Estructura. En V. Aguilera Cerni, *Diccionario del arte moderno : conceptos-ideas-tendencias* (pág. 569). Valencia: Fernando Torres Editor.

Antich, X., Bernabeu, M., & Fulton, H. (2007). *El sonido de las olas*. Santander: Gobierno de Cantabria.

Aragó, D. (2000). *Relatos célebres sobre la pintura*. Barcelona: Altera.

- Aragon, L. (2001). *Los Colages*. Madrid: Síntesis.
- Aramburu, N. (2011). *Plein Air: el paisaje en la colección de pintura y fotografía de Kutxa*. San Sebastián: Fundación Kutxa.
- Argan, G. C. (1998). *El arte moderno : del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Argan, G. C. (2012). *Lo artístico y lo estético*. Madrid: Casimiro.
- Argan, G. C. (2012). *Relación Arte-Sociedad*. Madrid: Casimiro.
- Argullol, R. (1990). *El héroe y el único*. Barcelona: Destino.
- Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Acantilado.
- Arias Anglés, E. (1992). *Pintura Española del Siglo XIX*. Madrid: Cuadernos de Arte Español.
- Arias Angles, E. (2008). Paisajes Decimonónicos Españoles. *Archivo Español de Arte, Vol. LXXI*, 115-138.
- Arnaldo, J. (2000). *El movimiento romántico*. Madrid: Historia 16.
- Augé, M. (1995). *Los "no lugares", espacios del anonimato: una atropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

- Aullón de Haro, P. (2000). El problema de la relación entre artes y literatura: el paisaje. En F. M. Botín, *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)* (págs. 39-47). Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Azorín. (1975). *El paisaje de España visto por los Españoles*. Madrid: Espasa Calpe.
- Bachelard, G. (2010). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballesteros Arranz, E. (2013). *Pintura contemporánea española (1960-1992)*. Hiares Multimedia.
- Barasch, M. (1991). *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza.
- Barón, J. (2020). *Beruete/Regoyos y el paisaje: en las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral (Catálogo de exposición)*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Baudelaire, C. (2016). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopía*. Barcelona: Paidós.

- Berjman, S. (2006). *Diversas formas de mirar el paisaje*. Buenos Aires: Nobuko.
- Bernabeu, M., & Fulton, H. (2007). *Hamish Fulton: El sonido de las olas*. Valencia: La imprenta.
- Bernárdez, C. (1997). Catálogo. En F. Argentaria, *En torno al Paisaje: De Goya a Barceló* (págs. 57-160). Madrid: Lunwerg.
- Berque, A. (1997). El origen del paisaje. *Occidente*, vol. 89, 11-17.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Bisbal Grandal, I. (2016). *El estudio del paisaje por medio de la fotografía: Desarrollo de una metodología interpretativa (Tesis Doctoral)*. Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.
- Blanco Arroyo, M. A. (2017). Lo sublime en el paisaje antrópico a través de la fotografía actual. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. Vol. 193, 784.
- Bonet Solves, V. (1995). Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia. *Saitabi*, 1-10.

- Bonet Solves, V. E. (1995). Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia. *Saitabi*, 69-78.
- Bonet, J. M. (2007). Reflexiones ante una colección. En O. S. Cantabria, *Colección Caja Cantabria: Fondos de Artes Plásticas* (págs. 7-21). Santander: Obra Social de Caja Cantabria.
- Bonito Oliva, A. (2002). *Transavanguardia*. Florencia: Giunti.
- Bozal Fernández, V. (1997-1998). *Historia de las ideas estéticas*. Madrid: Historia 16.
- Burguera Arienza, B. (2006). *E.N.M.P., tomo VI*. Madrid: Museo del Prado.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Cabañas Bravo, M. (1991). Paisajistas españoles decimonónicos: Villaamil, Haes, Beruete. *Archivo Español de Arte. CSIC*, 121-122.
- Caja de Ahorros de Santander y Cantabria. Obra Social. (2007). *Colección Caja Cantabria: Fondos de Artes plásticas*. Santander: Obra Social de Caja Cantabria.

Caja de Ahorros de Santander y Cantabria. Obra Social. (2010). *Intuiciones : Colección Caja Cantabria : Fondos de Arte contemporáneo 2007-2010*. Santander: Obra Social Caja Cantabria.

Callejo, M. (2019). *Re(EN)Torno. Víctor Alba (Exp.)*. Arnuero: Colección de Arte Contemporáneo.

Calvo Serraller, F. (1990). *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*. Madrid: Alianza.

Calvo Serraller, F. (1993). *Poussin*. Madrid: Historia 16.

Calvo Serraller, F. (2005). *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus.

Calvo Serraller, F. (2011). Pintar al límite. En E. Gruber, *Eduardo Gruber. Mayer's Collection* (págs. 8-11). Miengo: Sala de Arte Robayera.

Carretero Rebés, S. (1991). Biografías y catálogo de la exposición. En M. M. Santander, *La pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y Vanguardia* (págs. 33-150). Santander: Museo Municipal de Bellas Artes de Santander.

Carretero Rebés, S. (1994). *Pintura en Cantabria (1875-1975): Selección de la colección del Museo de Bellas Artes de*

Santander. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.

Carretero Rebés, S. (2005). La transformación cosmopolita del artista cántabro en el siglo XX. En V.V.A.A., *Actas del II Encuentro de Historia de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria.

Carretero Rebés, S. (2018). *Diccionario Biográfico Electrónico*. Obtenido de Real Academia de la Historia: <https://dbe.rah.es/biografias/58505/donato-avendano-fernandez>

Carretero Rebés, S., & Bedia Casanueva, D. (1997). *Agustín de Riancho (1841-1929)*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.

Casado Alcalde, E. (1984). "Pintores españoles de la luz". *Archivo Español de Arte*, 226-260.

Casado, E. (1984). Exposición "Pintores españoles de la luz" - Crónica. *Archivo Español de Arte: Apr.1.* , 255-256.

Castro Flórez, F. (2008). Zonas de (sublime) incertidumbre. En *El Paisaje: La fotografía en la colección del IVAM* (pág. 147). Valencia: IVAM.

Cennini, C. (1988). *El libro del Arte*. Madrid: Akal.

- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Clarke, A. (1969). *Pereda, paisajista: El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Santander: Institución cultural de Cantabria.
- Colegio de geógrafos de Cantabria. (2020). *Paisajes de Cantabria: Un geógrafo, un paisaje*. Santander: Centro de Investigación del Medio Ambiente.
- Comas Blanco, A. (1890). *La Exposición Nacional de Bellas Artes*. Madrid.
- Corbin, A. (1993). *El territorio del vacío. Occidente y la construcción de la playa (1750-1840)*. Madrid: Mondadori.
- Crone, R., & Moos, D. (1991). *Juan Uslé. Ultramar*. Santander: UIMP.
- Da Vinci, L. (1980). *Tratado de pintura*. Madrid: Editora Nacional.
- De la Torre, B. (2019). *Arancha Goyeneche: Oasis y Desierto*. Valencia: Espai Rambleta.

De los Santos Auñón, M. J. (2004). *Neoexpresionismo Alemán*. San Sebastián: Nerea.

De San Eugenio Vela, J. (2009). Aproximaciones al estudio de la interacción individuo-paisaje a modo de evocación comunicativa intrapersonal. *Área Abierta nº24*, 1-14.

Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. Madrid: Júcar.

Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada.

Díez, J. L. (2004). Catálogo Razonado. En M. N. Prado, *Carlos de Haes en el Museo del Prado (1826-1898)* (págs. 9-13). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Eisenman, S. F. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Enguita, N. (2020). *Juan Uslé: Ojo y Paisaje*. Valencia: La Fábrica.

Español-Echaniz, I. (2010). Aesthetic experience of (Landscape) natura as means for environmental awareness. *Enrahonar 45*, 41-50.

- Farinelli, F. (2010). La finesse du paysage. *Projets de paysage*, vol. 4, 1-8.
- Fernández Montesinos, J. (1969). *Pereda o la novela idilio*. Madrid: Castalia.
- Freixa, C. (1998). *Paisajes de España: entre lo pintoresco y lo sublime / Edward Hawke Locker*. Barcelona: Serbal.
- Fundación Amigos del Museo del Prado. (1993). *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea.
- Galí - Izard, T. (2007). *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*. Buenos Aires: Cactus.
- García Codron, J. C. (1995). El Patrimonio Natural. En A. Moure Romanillo, & M. Suárez Cortina, *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma* (págs. 45-71). Santander: Universidad de Cantabria.
- García-German, J. (2002). Los diez paisajes de Robert Smithson. *Circo N°98*.
- Gilpin, W. (2004 (1792)). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada.
- Gombrich, E. H. (1975). *Historia del Arte*. Barcelona: Garriga.

- Gombrich, E. H. (1997). *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (2002). *La Historia del Arte*. Madrid: Debate.
- Gómez de la Cuesta, F. (2022). *Arancha Goyeneche. El Tiempo que hay primavera. Un acto de resistencia*. Santander: Gobierno Regional de Cantabria.
- González García, Á., Calvo Serraller, F., & Marchán Fiz, S. (1999). *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*. Madrid: Istmo.
- González Sáinz, E. (2001). *Los campos del pintor*. Santander: Galería Siboney.
- Goodbody, A. H. (2016). *Sense of place: transatlantic perspectives*. Madrid: Servicio de Publicaciones UAH.
- Grau García, I. (2015). *The Painter on the Road: De la pintura de Paisaje a pintar en el paisaje. La importancia del proceso y el recorrido en la extensión de la idea de monocromo (Tesis Doctoral)*. Universitat Politècnica de Valencia, Valencia.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura: ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.

- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Guasch, A. M. (2001). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guimarães, S. (2021). Introducción. En B. G. d'Art, *Juan Uslé: Ojo y Paisaje* (págs. 21-24). Valencia: Fundació Per Amor a l'Art.
- Gutiérrez Díaz, F. (2019). *El pintor cántabro Donato Avendaño. Datos biográficos y documentación*. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Gutiérrez Márquez, A. (2004). *Carlos de Haes en el Museo del Prado: 1826-1898*. Madrid: Museo del Prado.
- Haes, C. d. (1872). *De la pintura de paisaje antigua y moderna / discurso de Carlos de Haes*. Madrid: Imp. de Manuel Tello .
- Hawthorne, N. (2015). *El artista de lo bello*. Barcelona: Centellas.
- Hazlitt, W. (2010). *Ir de viaje*. Barcelona: Centellas.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino.

- Hontanilla, A. (2010). *El gusto de la razón: debates de arte y moral en el siglo XVIII español*. Madrid: Iberoamericana.
- Hoyos Sancho, N., Simón Cabarga, J., & Corral, S. (1978). *Tres Pintores Montañeses*. Santander: Banco Santander.
- Huici, F. (2014). Acerca del paisaje contemporáneo. *Arte y Parte vol.45*, 8-9.
- Hussey, C. (2013). *Lo pintoresco: estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Iriondo Aranguren, M. (2010). El paseo y la concepción del paisaje de Robert Walser. *Enrahonar 45*, 69-84.
- Jove, J. M. (1952). El impresionismo y los impresionistas españoles. *Arbor 22-77*, 24-45.
- Kant, I. (1961 (1790)). *Crítica del juicio (Traducción José Rovira Armengol)*. Buenos Aires: Losada.
- Kant, I. (1982 (1764)). *Lo bello y lo sublime: La paz perpetua*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos aires: Cactus.
- Krauss, R. E. (2009). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.

- Lafuente Ferrari, E. (1983). *Antología de maestros pintores de Cantabria*. Madrid: S.N.
- Lafuente Ferrari, E. (1987). *Breve historia de la pintura española II*. Madrid: Akal.
- Lawson, T. (2001). Última salida: la pintura. En B. Wallis, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación* (págs. 150 - 172). Tres cantos: Akal.
- Leguen, B. (2010). El paisaje en la literatura francesa a partir del siglo XIX y sus relaciones con la pintura. *Estudios Geográficos Vol. LXXI*, 545-573.
- León Alcaraz, M. J. (2010). Positive Aesthetics: claims and problems. *Enrahonar 45*, 15-25.
- Lipovetsky, G. (1990). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Litvak, L. (1991). *El tiempo de los trenes*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Litvak, L. (1992). El pasiaje en la obra de Pereda. *Ínsula N.547-548*, 15-16.

- Lladó, B. (2013). *Franco Farinelli: Del Mapa al Laberinto*. Barcelona: Icaria.
- Locke, E. H. (1998). *Paisajes de España: entre lo pintoresco y lo sublime*. Barcelona: Serbal.
- López Balza, L. (2016). *Lo sublime natural: retorno al paisaje en el siglo XVIII (TFG)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- López Chuchurra, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor.
- López Silvestre, F. (2010). Darwin y el sentido de la belleza. *Enrahonar* 45, 85-94.
- López Sobrado, E. (2012). *Pintura Cántabra en París (1900-1936) (Tesis Doctoral)*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- Lothe, A. (1985). *Tratado del paisaje*. Barcelona: Poseidón.
- Luna, T., & Valverde, I. (2017). Presentación: Afecto, sentido, sensibilidad: miradas transversales sobre paisaje y emoción. *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, 5.

- Luque Moya, G. (2012). El paisaje en la antropología de Unamuno. *Thémata nº 46*, 172-182.
- Lyotard, J.-F. (1997). El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica. En G. Picazo, & J. (. Ribalta, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (págs. 12-221). Barcelona: MACBA. Llibres de Recerca.
- Madariaga de la Campa, B. (1986). *Crónica del Regionalismo en Cantabria*. Santander: Tantín.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- Maderuelo, J. (1996). *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, J. (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, J. (2007). *Paisaje y Arte*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, J. (2008). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, J. (2009). *Paisaje e historia*. Madrid: Abada.

- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos* Vol. LXXXI, 269, 575-600.
- Maderuelo, J. (2012). *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*. Heras: La Bahía.
- MADERUELO, J. (2012). *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*. Heras: La Bahía.
- Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo : una historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada.
- Malpartida, D. (2003). *El placer de la repetición*. Buenos Aires, Santiago: Revista de Actualidad Psicológica.
- Mantecón, M. (2019). Tierra a pesar de todo. En S. Robayera, *Juan Manuel Puente. De tierra y silencios* (págs. 8-9). Miengo: Ayuntamiento de Miengo.
- Maqueda Cuenca, A. E. (2014). *Naturaleza y Paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra "La biblioteca del bosque" de Miguel Ángel Blanco (TESIS)*. Altea: Universidad Miguel Hernández.
- Marchán Fiz, S. (1988). *Del arte objetual al arte del concepto (1960 - 1974)*. Madrid: Akal.

- Marchán Fiz, S. (2006). Del último cuadro a la arquitectura sin posible retorno. *Arte y Parte*, 61, 18-35.
- Marchán Fiz, S. (2006). *Real-Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Martín Fernández, J. (2002). *La economía española y la articulación de su mercado (1890-1914)*. Madrid: Universidad Complutense.
- Martínez Cerezo, A. (1970). *Dibujos de Agustín Riancho*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- Martínez Cerezo, A. (1975). *La Pintura Montañesa*. Madrid: Ibérico Europeo de Ediciones.
- Martínez Cerezo, A. (1985). *Cinco pintores cántabros*. Santander: Museo Municipal de Santander.
- Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Martínez Gueyraud, A. (2000). Miquel Mont, el lugar de la pintura o la presencia de lo real. *Revista de crítica arquitectónica*, 4, 46-57.
- Martínez Moro, J. (1995). *Ilustrar lo sublime (Tesis Doctoral)*. Universidad del País Vasco, Bilbao.

- Martínez Moro, J. (1995). *Ilustrar lo sublime: El concepto de lo sublime y la temática del claroscuro en la ilustración del libro clásico: John Flaxman, Henry Fuseli y John Martin*. Leioa: Universidad del País Vasco.
- Martínez Moro, J. (2011). *Crítica de la razón plástica : método y materialidad en el arte moderno y contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Martínez Moro, J. (2015). *Arqueología del Arte Moderno: Cuerpo, objeto y lugar en un horizonte de extinción*. Santander: La Bahía.
- Mateu Bellés, J. F., & Nieto Salvatierra, M. (2008). *Retorno al paisaje: el saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*. Valencia: Evren.
- Medina, P. (2010). Paisajes habitables. *Enrahonar* 45, 95-106.
- Méndez, N. (2018). Territorio de Luz. En M. y. Altamira, *Arancha Goyeneche. Territorio de luz* (págs. 7-18). Santander: Museo y Centro Nacional de Investigación Altamira.
- Merleau-Ponty, M. (2018 (1945)). *La duda de Cézanne*. Madrid: Casimiro.
- Milani, R. (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Montes Serrano, C. (2007). Et in Arcadia ego': Panosfski en perspectiva. *RA. Revista de Arquitectura*, 29-42.
- Moser, G. (2014). *Psicología ambiental*. Bogotá: Ecoe Ediciones.
- Moure Romanillo, A., & Suárez Cortina, M. (1995). *De La Montaña a Cantabria: La construcción de una Comunidad Autónoma*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao. (2020). *Beruete / Regoyos: y el paisaje en las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Museo de Bellas Artes de Santander. (1991). *La pintura del siglo XX en Cantabria : tradición y vanguardia*. Santander: Museo Municipal de Bellas Artes.
- Museo de Bellas Artes de Santander. (1991). *La pintura del siglo XX en Cantabria: Tradición y Vanguardia*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.
- Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. (1994). *Pintura en Cantabria (1875-1975): selección dela colección del*

Museo de Bellas Artes de Santander. Santander: Museo de Bellas Artes.

Navarro, M. (2007). Victoria Civera. *Cuadernos del IVAM*, 65-69.

Nietzsche, F. (2013). *Ilusión y verdad en el arte*. Madrid: Casimiro.

Nogué, J. (2007). Cartografías de la emoción. *Cultural La Vanguardia*, 22-23.

Nogué, J. (2007). En los límites. *Cultural La Vanguardia*, 23.

Nogué, J. (2007). En medio. *Cultural La Vanguardia*, 22-23.

Nogué, J. (2008). El arte de Pasear. *Cultural La Vanguardia*, 22-23.

Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nogué, J. (2008). Lugares. *Cultural La Vanguardia*, 22-23.

Nogué, J. (2009). *Entre Paisajes*. Barcelona: Ambit.

Nogué, J. (2009). Geografías Emocionales. *Cultural La Vanguardia*, 22-23.

- Nogué, J. (2009). Paisajes de la memoria. *Cultural La Vanguardia*, 22-23.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar* 45, 123-136.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar* 45, 123-136.
- Nogué, J. (2017). Emoción, lugar y paisaje. *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, 9.
- Nogué, J., & Romero, J. (2012). *Las otras geografías*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Ochoa Bustinza, J. L. (2018). *Materia y trascendencia en la pintura: Una aproximación personal a experiencias radicales contemporáneas (Tesis Doctoral)*. Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Olivares, R., Ramirez, J. A., De Diego, E., & Olmo, S. B. (1994). *Los géneros de la pintura: una visión actual [Exposición]*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Ortega Cantero, N. (1998). El descubrimiento cultural de la sierra de Guadarrama. En E. M. (ed.), *Madrid y la sierra de Guadarrama* (págs. 74-99). Madrid: Museos Municipales.

Ortega Cantero, N. (1999). Romanticismo, paisaje y Geografía. Los relatos de viajes por España en la primera mitad de siglo XIX. *Ería*, 121-128.

Ortega Cantero, N. (2002). *Estudios sobre historia del paisaje español*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ortega Cantero, N. (2002). Los viajeros románticos extranjeros. *Revista de dialectología y tradiciones populares* 57-2, 225-244.

Ortega Cantero, N. (2002). Los viajeros románticos extranjeros y el descubrimiento del paisaje en España. *RDTP, LVII*, 2, 225-244.

Ortega Cantero, N. (2002). Paisaje e identidad Nacional en Azorín. *Boletín de la A.G.E. Vol.34*, 119-131.

Ortega Cantero, N. (2004). *Naturaleza y cultura del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ortega Cantero, N. (2006). *Imágenes del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ortega Cantero, N. (2012). Naturaleza, cultura y símbolo: la imagen de la montaña de Peñalara en el paisajismo español. *Cuadernos Geográficos, núm. 51*, 96-113.

- Ortega Cantero, N. (2012). Naturaleza, cultura y símbolo: la imagen de la montaña Peñalara en el paisajismo español moderno. *Cuadernos geográficos*, núm. 51, 96-113.
- Ortega Cantero, N. (2018). Paisaje de montaña e identidad nacional: la Sierra de Guadarrama. *Ería: Revista cuatrimestral de geografía* 38-2, 161-182.
- Ortega Valcárcel, J. (1995). Cantabria como región. En A. Moure Romanillo, & M. Suárez Cortina, *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma* (págs. 21-43). Santander: Universidad de Cantabria.
- Ortega y Gasset, J. (1996). *El espectador III*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Ortiz Sal, J. (1993). *La Escuela de Artes y Oficios de Torrelavega*. Torrelavega: Ayuntamiento de Torrelavega.
- Pacheco, F. (1990 (1649)). *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, E. (1991). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

- Pena, C. (1997). Paisaje y Modernidad en la pintura española. En F. Argenteria, *En torno al paisaje: de Goya a Barceló* (págs. 21-33). Madrid: Lunwerg.
- Pena, C. (2010). Paisajismo e identidad. *Arte Español. Estudios Geográficos Vol. LXXXI, 269*, 505-543.
- Pena, M. d. (1983). *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus.
- Pereda, J. M. (1895 (ed. 1983)). *Tipos Trashumantes*. Santander: Ediciones Librería Estvdio.
- Pereda, J. M. (1965). *Pedro Sánchez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pérez Viejo, T. (2012). Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX. *Espacio, tiempo y forma. Serie V. Historia Contemporánea. T. 24*, 25-48.
- Pérez Viejo, T. (2012). Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX. *Espacio, tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 25-48.
- Petrarca, F. (2019). *La ascensión al Mont Ventoux*. (I. R. Arzalluz, Trad.) Madrid: La línea del horizonte.

- Pillet Capdepón, F. (2016). Viajeros por los paisajes de España: del siglo XVII a la actualidad. *Cuadernos de Turismo*, 361-383.
- Pilqueman Vera, M. (2013). Nuevos Horizontes para el turismo de Balneario en España y sus implicaciones para el mundo rural. *Gran Tour: Revista de Investigaciones Turísticas nº8*, 42-61.
- Pleynet, M. (1978). *La enseñanza de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gilí.
- Polo Sánchez, J. J. (1995). El patrimonio artístico. En A. Moure Romanillo, & M. Suárez Cortina, *De La Montaña a Cantabria* (págs. 95-125). Santander: Universidad de Cantabria.
- Polo Sánchez, J. J., & Sazatornil Ruiz, L. (2001). *Arte en Cantabria: itinerarios*. Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria.
- Poole Quintana, B., & Portilla Arroyo, I. (2005). Arancha Goyeneche: pintar sin pintar. En M. d. Santander, *Arancha Goyeneche. Pintar la impresión* (págs. 9-18). Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.

- Portús, J. (2006). Maestros del Guadarrama. En O. S. Madrid, *Visiones del Guadarrama: Miguel Ángel Blanco y los artistas pioneros de la sierra* (págs. 23-61). Madrid: La Casa Encendida.
- Proshansky, H. (1978). *Psicología Ambiental: el hombre y su entorno físico*. México: Trillas.
- Puig y Perucho, B. (1948). *La pintura de paisaje*. Barcelona: Meseguer.
- Quijano, C. (2019). En la intimidad de un paisaje. Maneras de crear mundos. En M. d. Cantabria, *Juan Manuel Puente. El peso de la materia* (págs. 13-20). Santander: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española (23a ed.)* (23 ed.). Real Academia Española. Recuperado el 12 de Abril de 2018, de <https://dle.rae.es>
- Rico, F. (1964). El "secretum" de Petrarca: composición y cronología. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 105-130.

- Rincón Villanueva, F. A. (2020). Identidad social y paisaje cultural en la comunidad indígena Embera Chamí de la vereda San Cayetano del municipio de Supía, Caldas, Colombia. *Novum*, 1, 10, 100-123.
- Rivera Linares, J. (2017). Regreso a la Montaña. Hacia una nueva identidad del Paisaje. *En Blanco*. Vol. 23.
- Rocamora, C. (1998). La generación del 98 en la pintura española. *Arbor*, 269-277.
- Rodríguez Alcalde, L. (1991). La Pintura de Cantabria. En M. d. Santander, *La pintura del siglo XX en Cantabria: Tradición y Vanguardia* (págs. 17-33). Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.
- Rodríguez Bote, M. T. (2014). La visión estética del paisaje en la baja edad media. *Medievalismo*, 371-397.
- Rodríguez Ruiz, D. (1997). El paisaje perfecto. En *En torno al paisaje. de Goya a Barceló. Paisajes de la Colección Argentaria*. Madrid: Fundación Argentaria.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Roger, A. (2008). Vida y muerte de los paisajes: valores estéticos, valores ecológicos. En J. Nogué i Font, *El*

paisaje en la cultura contemporánea (págs. 67-86).

Madrid: Biblioteca Nueva.

Rojas, S. (2009). Sobre Gombrich y el arte contemporáneo.

Aisthesis Vol.46, 203-212.

Rossenblum, R. (1997). Apuntes sobre la pintura paisajística

española. En *En torno al paisaje. De Goya a Barceló*.

Paisajes de la Colección Argentaria. Madrid: Fundación Argentaria.

Rössler, M. (2002). Los paisajes culturales y la convención del

patrimonio mundial cultural y natural: resultados de

reuniones temáticas previas. En *Paisaje culturales en los andes* (págs. 49-57). San Borja: Unesco.

Rovira, J. C. (2017). Rubén Darío y Santiago Rusiñol: otro

ejemplo de la pintura como escritura. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 117-130.

Rubio Marco, S. (2010). Mirar el arte como miramos la

naturaleza. *Enrahonar*, 45, 137-154.

Rueda Andrés, J. M. (1989). *El paisaje como principio de*

posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico.

(*Tesis doctoral*). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- Russell, B. (2004). *Misticismo y lógica*. Barcelona: Edhasa.
- Russo, A. (2012). Caminando sobre la tierra, de nuevo desconocida, toda cambiada. *Terra Brasilis*, 7-9.
- Sabaté Bel, J. (2007). Paisajes culturales y desarrollo local: ¿Alta costura o prêt a porter? *Labor & Engenho*, v.1, 51-76.
- Sabaté Bel, J. (2010). De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje: intervenciones en paisajes culturales. *Labor & Engenho* v.4, 10-25.
- Salcines, L. A. (1977). *El arte como comunicación. Conversaciones con artistas montañeses*. Santander: Luis Alberto Salcines.
- Salcines, L. A. (2016). *Ángel Izquierdo. Lugares Transitados*. Santander: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander.
- Salcines, L. A., & Carretero Rebés, S. (2010). *Martín Sáez: El jardín de las delicias*. Santander: Museo de Bellas Artes de Santander.
- San Martín, F. J. (2007). *Marzo: Exposición de Emilio González Sainz*. Santander: Galería Siboney.

Sandler, I. (1978). *The New York School*. New York: Harper and Row.

Santa María Gabancho, L. (2001). El regionalismo Montañés. En L. (. Sazatornil Ruiz, & J. J. Polo Sánchez, *Arte en Cantabria: Itinerarios* (págs. 177-184). Santander: Universidad de Cantabria.

Santiago Martín de Madrid, P. (2009). *Visiones del Entorno: Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales (Tesis Doctoral)*. Universitat Politècnica de Valencia, Valencia.

Santiañez, N. (2006). La poetica del horizonte. Espacio, escritura y campo literario en las novelas de Jose Maria de Pereda. *Olívar*, 83-116.

Sazatornil Ruiz, L. (2000). Del Cantábrico. En L. Sazatornil Ruiz, Alonso Laza, Manuela, P. Aullón de Haro, & J. Carrete Parrondo, *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)* (págs. 15-35). Santander: Fundación Marcelino Botín.

Sazatornil Ruiz, L. (1999). Entre la nostalgia y el progreso. La sociedad burguesa y las artes. En M. (. Suárez Cortina, *La cultura española en la Restauración* (págs. 223-262). Santander: Universidad de Cantabria.

- Sazatornil Ruiz, L. (2000). Santander. La ciudad burguesa y las artes en torno a fin de siglo. En M. (. Suárez Cortina, *Santander hace un siglo* (págs. 172-184). Santander: Universidad de Cantabria.
- Sazatornil Ruiz, L. (2007). Indianos, artistas y mecenas entre el cantábrico y América. En L. (. Sazatornil Ruiz, *Arte y mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe* (págs. 21-68). Gijón: Trea.
- Sazatornil Ruiz, L. (2013). La arquitectura regionalista montañesa: vestir con el ropaje antiguo las necesidades modernas. En A. Villar Movellán, *Arquitectura y Regionalismo*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Sazatornil Ruiz, L., & de la Madrid Álvarez, V. (2019). *Imago Urbis: las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón: Trea.
- Sazatornil, L. (2001). *Joaquín Martínez Cano*. Santander: Galería Siboney.
- Shwabsky, B. (2010). La pintura de modo interrogatorio. En T. Abts, *Vitamin P: New Perspectives in painting* (pág. 351). London: Phaidon.

Simón Cabarga, J. (1978). *Tres Pintores Montañeses*.

Santander: Banco de Santander.

Soto Caba, M. Á. (2011). Agua, salud y sociedad en la sierra de Guadarrama, 1890 - 1936. El manantial de aguas minero-medicinales de la porqueriza y el balnearismo en Guadarrama. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VI, Nueva Época, Geografía, nº 4 y 5*, 177-194.

Stevenson, R. L. (2010). *Excursiones a pie*. Barcelona: Centellas.

Suárez Cortina, M. (1993). *El perfil de "La Montaña": economía, sociedad y política en la Cantabria contemporánea*. Santander: Calima.

Sutton, P. C. (1994). *El Siglo de Oro del Paisaje Holandés*. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza.

Tafalla, M. (2010). ¿Nos enseña el arte de Richard Long a apreciar estéticamente la naturaleza? *Enrahonar* 45, 155-172.

Tafalla, M. (2017). Paisaje y sensorialidad. *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, 19.

- Tatarkiewicz, W. (1995). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Tiberghien, G. A. (2014). El paisaje y el arte como una experiencia de la naturaleza. *Arte y Parte Vol. 112*, 10-23.
- Torrente Ballester, G. (1961). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Tusell, J., & Martínez-Novillo, Á. (1997). *Paisaje y Figura del 98*. Madrid: Fundación Central Hispano.
- Urrea, J. (1985). *Pintores de Valladolid (1890-1940)*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- Valverde, I. (2017). Le mal du pays(age): nostalgia, paisaje, modernidad. *Teoría y paisaje II: Paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*, 18.
- Van Gogh, V. (2004). *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós.
- Vega, J. (2000). Aguafuerte y auafortista: un nuevo arte, un nuevo artista. En L. Sazatornil Ruiz, M. Alonso Laza, P. Aullón de Haro, & J. Carrete Parrondo, *Tomás*

- Campuzano y Aguirre (1857-1934)* (págs. 67-73).
Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Vidal Oliveras, J. (2004). El Orden Oculto del Caos o La Belleza Moderna. En A. Goyeneche, *El mar de la tranquilidad* (págs. 6-11). Santander: Galería Siboney.
- Vozmediano, E. (2014). Tantos ojos sobre el paisaje. *Arte y Parte Vol.112*, 68-95.
- Wedewer, R. (1973). *El concepto de cuadro*. Barcelona: Labor.
- Wolfflin, E. (1979). *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Yarza, J. (1997). *Arte y Arquitectura en España 500 - 1250*. Madrid: Cátedra.
- Yau, J. (2021). El artista solo en su estudio. En J. Uslé, *Ojo y Paisaje* (pág. 202). Madrid: La Fábrica.
- Zamanillo, F. (1981). *Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander: Ediciones Librería Estvdio.
- Zamanillo, F. (2019). De una tranquila perseverancia. En M. d. Cantabria, *Juan Manuel Puente. El peso de la materia* (págs. 7-12). Santander: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.

Zubelzu, N. (2014). *Trashumancias*. Santander: Sala de Arte
Robayera.

Índice de imágenes

6 Índice de imágenes

Imagen 1 - Giorgio Barbarelli, Giorgione. Paisaje con tres filósofos, 1508.	
Óleo sobre lienzo. 121 x 142 cm.	57
Imagen 2 - Víctor Alba. True Landscapes, 20 x 30. Técnica mixta sobre	
tabla, 2020	71
Imagen 3 - Jesús Mari Lazkano. Bastante más que infinito. 2001. Acrílico	
sobre lienzo, 130 x 225 cms. Museo Guggenheim Bilbao	74
Imagen 4 - Andy Goldsworthy. Rivers Tides And The Void. Instalación.	
2007	77
Imagen 5 - Nils Udo. Clemson Clay. Instalación. 2005. Universidad de	
Clemson (Carolina del Sur, EEUU)	78
Imagen 6 - Agustín Riancho y Mora. Paisaje con presilla, campesina y	
ganado, 1881. Óleo sobre lienzo, 72 x 102 cm.	81
Imagen 7 - Hamish Fulton. Pista hacia la Sierra de Peña Labra. 2006	81
Imagen 8 - Robert Smithson. Jetty spiral. 2007. Desierto de Utah (EEUU)	
	83
Imagen 9 - Mapa de Florencia del siglo XV. "Carta della Catena". 1470.	
Escuela italiana. Museo Historia y Topografía de Florencia.	95
Imagen 10 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina	
de poliéster y fibra de vidrio.	102
Imagen 11 - Thomas Girtin. The White House at Chelsea. 1800. Acuarela	
en papel. 29, 8 x 51,4 cm.	121
Imagen 12 - Friedrich. Fog in the Elbe Valley. 1821. Canvas. 33 x 42.5 cm.	
Nationalgalerie. Berlín.	128

- Imagen 13 - Joseph Mallord William Turner. Llanberis. 1799-1800. Óleo sobre tela. 55.3 x 77.2 cm. The Tate Gallery. Londres 129**
- Imagen 14 - Johan Christian Clausen Dahl. Cloud Study with Horizon. 1832. Board. 25 x 28 cm. Nationalgalerie. Berlín. Alemania. 129**
- Imagen 15 - John Constable. Cloud study. 1822. Oil on paper. 11,4 x 17,8 cm. Victoria and Albert Museum. London. Inglaterra 130**
- Imagen 16 - Claude Gellée (Le Lorrain). El Puerto de la Bahía con Apolo y la Sibila de Cumas. 1650. Óleo sobre lienzo. 99,5 x 125 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. Rusia. 133**
- Imagen 17 - Gaspard Dughet. Landscape. 1650. Óleo sobre lienzo. 48,5 x 63,5 cm. Museum of Fine Arts. Budapest 133**
- Imagen 18 - Jacob Philipp Hackert. Paisaje con el palacio de Caserta y el Vesubio. 1793. Óleo sobre lienzo. 93 x 130 cm. Museo Thyssen-Bornemisza 134**
- Imagen 19 - El Jardín. Casa de Livia. Siglo I a.C. Monte Palatino. Roma150**
- Imagen 20 - Fresco de la Domus de Marco Lucrecio Frontón. 35-45 d.C. 152**
- Imagen 21 - Pintura Bizantina: La anunciación. Autor Desconocido. S. XI. Archicofradía de la purificación. Livorno 153**
- Imagen 22 - Anónimo. Laura et Petrarca. S XV. Biblioteca Marciana. Venecia. Italia. A modo ilustrativo, en esta imagen de un cancionero de Petrarca, aparece Petrarca con Laura, a quien dedicó el cancionero. Al fondo, observando la escena y un poco desapercibido, el icónico Mont Ventoux. 157**
- Imagen 23 - Guo Xi. Primavera reciente. 1072. Tinta sobre seda. 158,3 x 108,1 cm., Museo Nacional del Palacio. Taipéi 161**
- Imagen 24 - John Constable. Estudio de marina con nube de lluvia. 1827. Óleo. 22,2 x 31,1 cm. Royal Academy of Arts, Londres 161**

- Imagen 25 - Giotto, (1302-1305), La Huida a Egipto, 200 x 185 cm. Fresco.
Capilla de los Scrovegni. Padua 165**
- Imagen 26 - Duccio, 1308-1311, La Maestá - El entierro de la Virgen, 40,8
x 54 cm., temple sobre tabla, Museo de la ópera del Duomo. Siena
166**
- Imagen 27 - Ambroggio Lorenzetti, 1332. Sin título, 30 x 21 cm. Museo del
Louvre. Paris 174**
- Imagen 28 - Hermanos Limbourg. Très riches heures de Duc de Berry,
1405-1407. 176**
- Imagen 29 - Jan Van Eyck, 1434-35, La virgen del Canciller Rolin. 66 x 62
cm., oleo sobre tabla. Museo del Louvre. París 177**
- Imagen 30 - Paolo Ucello. 1424. Frescos de El diluvio, La creación de Eva y
El pecado original en Santa María Novella (Florencia). 182**
- Imagen 31 - Masaccio. El pago del tributo. 1424-1427. Fresco. 255 x 598
cm. Santa María del Carmine. Florencia 182**
- Imagen 32 – Giovanni Bellini. Cristo en el Huerto de los Olivos, 1459. 81 x
127 cm. National Gallery, Londres 183**
- Imagen 33 - Andrea Mantegna. Cristo en el Monte de los Olivos. 1460. 63 x
80 cm. National Gallery Londres. 183**
- Imagen 34 - Piero della Francesca. Doble retrato de Federico da
Montefeltro y su esposa Battista Sforza, h. 1465-1472. 47 x 33 cm.
Galería Uffizi, Florencia, Italia. 184**
- Imagen 35 – Pietro Perugino. Entrega de las llaves a San Pedro, h. 1482,
fresco, 335 x 550 cm, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano. 184**
- Imagen 36 – Pietro Perugino. La visión de San Bernardo, h. 1489-1494,
temple sobre madera, 173 x 170 cm, Alte Pinakothek, Múnich.185**
- Imagen 37 - La pesca milagrosa. Konrad Witz. 1444. Temple sobre tabla.
132 x 154 cm. 186**

Imagen 38 - Robert Campin, Madonna con la pantalla de mimbre. (ca.1430); óleo al temple sobre tabla (63,4 x 48,5 cm); National Gallery. Derecha: detalle de la ventana.	191
Imagen 39 - Joachim Patinir. Paisaje con San Jerónimo. 1516/17. Óleo sobre tabla. 74 x 91 cm. Museo del Prado. Madrid	193
Imagen 40 - Albrecht Dürer. Insbruck von Norden. 1495. Albertina Museum (Wien).	195
Imagen 41 - Albrecht Dürer. Die Brennerstrasse im Eisacktal. 1495. Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial	195
Imagen 42 - Agustín Riancho. Bañándose en el río. 1866. 85 x 132,5 cm. Óleo sobre Lienzo.	198
Imagen 43 - Tiziano. Virgen con el Niño y Santa Catalina. 1530. 71 x 85. Museo del Louvre. París	200
Imagen 44 - Albrecht Altdolfer. La batalla de Alejandro en Issos. 1529. Alte Pinakothek, München	205
Imagen 45 - Jan Van Goyen. Vista de Emmerich. 1645. Cleveland Museum of Art	207
Imagen 46 – Claude Le Lorrain. El vado. 1644. Museo del Prado. Madrid	207
Imagen 47 - Jacob Isaacksz van Ruisdael. Paisaje con salto de Agua. 1668. Rijksmuseum. Amsterdam	209
Imagen 48 - Johannes Vermeer. Vista de Delft. 1660-61. Mauritshuis, La Haya.	210
Imagen 49 - Alexander Cozens. Lansdscape with Lake and Mountain. 1735-36. 22,5 x 30,5 cm. Grafito sobre papel. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. EEUU.	213
Imagen 50 - La veduta ilustrada. Grafito, acuarela, acrílico y cera sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	218

- Imagen 51 - William Gilpin. Landscape, a River between Hills. 1792. 8,3 x 16,4 cm. 224**
- Imagen 52 - William Gilpin. Landscape, Cliffs and Trees. 1792. 9,3 x 17,5 cm. 224**
- Imagen 53 - Thomas Girtin. View os St. Cloud and Mount Cavarly, taken from Pont de Seve. 1800. 18,3 x 53,4 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco. California 226**
- Imagen 54 - Thomas Girtin. View of Belle Vue and Pont Seve from the terrace near Pont de St. Cloud. 17,6 x 54 cm. Museo de Bellas Artes de San Francisco. California 226**
- Imagen 55 - John Constable. Dedham Vale. 1802. 43,5 x 34,4 cm. Victoria and Albert Museum. Londres 228**
- Imagen 56 - John Constable. Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds. 1823. 87,6 x 111,8 cm. Victoria and Albert Museum. London. Inglaterra. 229**
- Imagen 57 - John Constable. Salisbury Cathedral from the Meadows. 1831. 151,8 x 189,9 cm. Collection Lord Ashton of Hyde 230**
- Imagen 58 - William Turner. El muelle de Calais. 1803. 172 x 240 cm. The National Gallery. Londres 233**
- Imagen 59 - William Turner. El puente del Diablo de San Gotardo. 1804. 98,5 x 68,5 cm. Kunsthalle. Zurich 234**
- Imagen 60 - William Turner. Frosty Morning. 1813. 174,5 x 113,5 cm. Tate Gallery. Londres 235**
- Imagen 61 - William Turner. El puente de los Suspiros, el Palacio Ducal y la Aduana de Venecia. 1833. Londres. Tate Gallery 235**
- Imagen 62 - William Turner. The Piazzetta. 1839-1840. 236**
- Imagen 63 - William Turner. Escena Veneciana. 1840-45. 79,5 x 79,5 cm. Tate Gallery. Londres 236**

Imagen 64 - David Roberts. View of the Island of Philae with Isis Temple and Trajan's Kiosk, in the Nile, Nubia. 1838.	238
Imagen 65 - Friedrich. Paisaje de Bohemia. 1810. 70 x 104 cm. Staatsgalerie. Stuttgart	239
Imagen 66 – Caspar David Friedrich. Prados cerca de Greifswald. 1820-22. 35 x 48,9 cm. Kunsthalle. Hamburg	240
Imagen 67 – Caspar David Friedrich. Grosse Gehege. 1832. 73,5 x 103 cm. Staatliche Kusntammlungen Dresden	240
Imagen 68 – Caspar David Friedrich. Paisaje con pared derrumbada. 1837-40. 12,2 x 18,5 cm. Hamburger Kunsthalle. Hamburg.	241
Imagen 69 - Gustave Courbet. La vendimia en Ornans. 1849. 71,5 x 97,5 cm. Colección Oskar Reinhart. Suecia	242
Imagen 70 - Jean Baptiste Camille Corot. El valle. 1855-1860. Museo del Louvre. París	243
Imagen 71 - Millet. La primavera. 1868. 86 x 111 cm. Museo de Orsay. París	243
Imagen 72 - Jean Pierre François Lamorinière. Fugres conversing beside a river. 1852. Bonhams. Londres	246
Imagen 73 - Joseph Quinaux. Un gué sur la Lesse à Walzin. 1860-1865. Musée de l'Hermitage. Saint-Petersburg	246
Imagen 74 - Joseph Quineaux. On the river Lesse. 1883. Art Gallery of New South Wales	247
Imagen 75 - Diego de Velázquez. Vista de los jardines de Villa Medici. 1630. Museo del Prado	252
Imagen 76 - David Roberts. La Torre del Oro. 1833. 40 x 48 cm. Museo del Prado	253

- Imagen 77 - Jenaro Pérez Villaamil. Vista general de Toledo desde la Cruz de los Canónigos. 1836. 90 x 110 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao 255**
- Imagen 78 - Martín Rico. La Riva degli Schiavoni en Venecia. 1873. 42 x 72 cm. Museo del Prado 256**
- Imagen 79 - Ramón Martí Alsina. Paisaje rural con figuras. 1894. 18,5 x 26,5 cm. Biblioteca Museu Victor Balaguer 257**
- Imagen 80 - Carlos de Haes. Un paisaje. Recuerdos de Andalucía, costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos. 1860. 114 x 165 cm. Museo del Prado 257**
- Imagen 81 - Carlos de Haes, 1874. Picos de Europa. Óleo sobre papel pegado en lienzo. 32 x 42 cm. Museo de Arte Moderno 264**
- Imagen 82 - Carlos de Haes, 1874. Picos de Europa. Óleo sobre papel pegado en lienzo. 33 x 41 cm. Museo de Arte Moderno 264**
- Imagen 83 - Carlos de Haes, 1874. Cumbres en los Picos de Europa. Óleo sobre lienzo pegado en lienzo. 32 x 41 cm. Museo de Arte Moderno 265**
- Imagen 84 - Carlos de Haes, 1874. Picos de Europa. Óleo sobre lienzo pegado en lienzo. 34,5 x 45,5 cm. Museo de Arte Moderno 265**
- Imagen 85 - Carlos de Haes, 1870. Valle en la sierra del Guadarrama. Óleo sobre papel pegado en lienzo. 29 x 40 cm. Museo de Arte Moderno 269**
- Imagen 86 - Carlos de Haes, 1872. Ermita de San Vicente de la Barquera. óleo sobre papel pegado en lienzo. 32 x 42 cm. Museo de Arte Moderno 270**
- Imagen 87 - Casimiro Sáinz. El río y la sierra del Guadarrama. 1879-1880. Óleo sobre lienzo. 15 x 30 cm. Colección Particular 276**

Imagen 88 - Agustín Riancho. La Maliciosa (Guadarrama). 1860. Colección Particular	276
Imagen 89 - Aureliano de Beruete. Vista de la Sierra de Guadarrama desde El Plantío. 1901. Óleo sobre lienzo. 48,7 x 78 cm. Museo Carmen Thyssen (Málaga).	278
Imagen 90 - Aureliano de Beruete. Vista de la Sierra de Guadarrama desde El Plantío de los Infantes. 1910. Óleo sobre lienzo. 67 x 101 cm. Museo Nacional del Prado.	279
Imagen 91 - Miguel Ángel Blanco. La Biblioteca del Bosque. Imagen del artista	284
Imagen 92 - Miguel Ángel Blanco. 1203. 2020. Sombra luminosa gemela. Micas blancas y obsidiana. Imagen del artista	284
Imagen 93 - José Luis Ochoa, 2021. Aura. 181 x 160 cm. Técnica mixta sobre lienzo. Sala concepción Arenal	293
Imagen 94 - Laura López Balza, 2014. El escondite. 46 x 33 cm. Acrílico sobre tabla.	293
Imagen 95 - Logotipo de Caja Cantabria. Autor desconocido	298
Imagen 96- Donato Avendaño, 1884. 88 x 60 cm. Vista del palacio Real de Madrid. Colección privada	335
Imagen 97 - Donato Avendaño. 1884. Palacio de Oriente. 65,4 x 53,3. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander	337
Imagen 98 - Agustín de Riancho. Pico La Maliciosa (Guadarrama). 1860. Óleo sobre lienzo. Colección Particular. Santander	340
Imagen 99 - Agustín de Riancho. Paseo en el río. 1870. Colección particular. Escocia	342
Imagen 100 - Agustín Riancho. Paisaje. 1988. Óleo sobre lienzo. 164 x 117,5 cm. Diputación Regional de Cantabria	346

Imagen 101- Agustín Riancho. Paisaje. 1890-1900. Óleo sobre lienzo. 72 x 125 cm. Museo del Prado	347
Imagen 102 - Agustín Riancho. Paisaje Nevado. 1888. 165 x 117 cm. Diputación Regional de Cantabria	348
Imagen 103 - Agustín Riancho. Aserradores. 1901. Óleo sobre lienzo. Colección Particular	351
Imagen 104 - Agustín Riancho. Torrentera y árboles. 1925-28. Aguatinta y Gouache sobre papel. 35 x 25 cm. Colección Particular	353
Imagen 105 - Agustín Riancho. Árbol. 1929. 96 x 66 cm. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado	355
Imagen 106 - Agustín Riancho. Últimas pinceladas. 1929. Óleo sobre lienzo. 96 x 66 cm. Colección Ontaneda	356
Imagen 107 - Agustín Riancho. Torrentera y árboles. 1900-1925. Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm	358
Imagen 108 - Agustín Riancho. Torrentera con pontón. 1900-1925. Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm	358
Imagen 109 - Casimiro Sainz y Sainz, 1884. Alrededores de un convento. Óleo sobre lienzo. 35,6 x 55,5 cm. Museo del Prado	366
Imagen 110 - La Hermida. Acuarela sobre papel. 40 x 20 cm. Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. Santander. España.	371
Imagen 111 - Tomás Campuzano y Aguirre. Cantabria. 20 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Colección particular	372
Imagen 112 - Tomás Campuzano y Aguirre. Picos de Europa. Recogiendo leña en el río. 12 x 17,5 cm. Óleo sobre tabla. Colección particular. Madrid	372
Imagen 113 - Tomás Campuzano y Aguirre. La Requejada. 42 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular. Santander	374

Imagen 114 - La Señal. Fernando Pérez del Camino. Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm. 1892. Museo del Prado	376
Imagen 115 - Manuel Salces. Paisaje con pueblo. 20 x 27 cm. Óleo sobre cartón. Galería Ansorena	378
Imagen 116- Manuel Salces. La Turbonada, 1922. Óleo sobre lienzo, 58 x 77 cm. Museo del Prado	381
Imagen 117 - Manuel Salces. Paisaje con pueblo y ovejas. 1900. 23,7 x 16x8 cm. Óleo sobre tabla. Colección Particular	382
Imagen 118 - Manuel Salces. La Peña Recanil en los Altos del Híjar.1901. Óleo sobre Lienzo. 31 x 58 cm.	385
Imagen 119 - Gerardo de Alvear. Paisaje de Escalante. 1929. 75 x 105 cm. Óleo sobre tabla. MAS	390
Imagen 120 - Luis Quintanilla. Ruinas. 1943. 51 x 39,7 cm. Obra sobre papel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	391
Imagen 121 - Pancho Cossío. Paisaje con ninfas y faunos. 1923. 65,4 x 150,3 cm. Óleo sobre lienzo. MAS	393
Imagen 122 - Pancho Cossío. Acantilados. 1953. 80 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Bilbao	394
Imagen 123 - Pancho Cossío. Marina. 1960. 74 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Fundación Santillana	395
Imagen 124 - Ciriaco Párraga. Remolcador en Zorroza. 1963. 54 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. MAS	396
Imagen 125 - Antonio Quirós. Perro ladrando a la luna. 1935. 82 x 69 cm. Óleo sobre lienzo. MAS	398
Imagen 126 - Julio de Pablo, 1978. Snipes Regattas. 38 x 46 cm. Acrílico sorrílico sobre lienzo	400
Imagen 127 - Martín Sáez. Belortos. 1973. 90 x 180 cm. Óleo sobre lienzo. MAS	401

Imagen 128 - Eduardo Sanz. Cumpleaños de novios católicos. 1976. 142 x 128 cm. Acrílico sobre lienzo. MAS	403
Imagen 129 - Eduardo Sanz. Isla de Mouro. 2003. 35 x 23 cm. Serigrafía. Colección particular. Santander	404
Imagen 130 - Manuel Raba. Serie Extraños Parajes: S/T. 1967. 132 x 104 cm. Técnica mixta, madera. MAS	405
Imagen 131 - Esteban de la Foz. Another Great. 23.5 x 17 cm. Óleo sobre tabla. Colección Particular	406
Imagen 132 - Enrique Gran. S/T. 1964. Óleo sobre tabla. 61 x 113 cm. Fundación Enrique Gran	408
Imagen 133 - Enrique Gran. Gallejones. 1986. 54 x 74 cm. Óleo sobre lienzo. Fundación Enrique Gran	408
Imagen 134 - Agustín de Celis. Restos de la marea. 1970. 24 x 33 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular	410
Imagen 135 - Gloria Torner. Ventana al mar. 1982. 100 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Particular	411
Imagen 136 - Juan Navarro Baldeweg. S/T. 1963. Acrílico sobre lienzo. 208 x 298 cm. Colección Navarro-Ríos. Madrid	413
Imagen 137 - Juan Navarro Baldeweg. Paisaje del aire cuadrado. 1991. Óleo sobre lienzo. 54 x 80 cm. Colección José Merino Vellisco. Madrid	414
Imagen 138 - Juan Navarro Baldeweg. Paisaje. 1993. Óleo sobre lienzo. 190 x 200 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	415
Imagen 139 - Ángel Izquierdo. Paisajes Transitados. 2015. Técnica mixta sobre lienzo. 120 x 160 cm. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria	418
Imagen 140 - Pilar Cossío. Acrobat Pause. 2013. Fotomontaje sobre papel baritado. 115 x 65 cm. Galería Juan Silió	418

- Imagen 141 - Juan Manuel Puente. Noja I. 2006. Acrílico sobre lienzo. 130 x 162 cm. Colección Sianoja 422**
- Imagen 142 - Juan Manuel Puente. Horizonte. 2011. Óleo sobre lienzo. 24 x 33. Colección personal. 423**
- Imagen 143 - Juan Manuel Puente. Sin Título, 2019. Vinilo y pigmentos sobre lienzo. 24 x 41 cm. 423**
- Imagen 144 - Joaquín Martínez Cano. derivas 16. 2016. Técnica mixta sobre papel. 50 x 50 cm. Colección particular 425**
- Imagen 145 - Juan Uslé. Entre dos lunas. 1987-88. Óleo, vinílico y pigmentos sobre lienzo. 112 x 198 cm. Colección José Luis López-Quesada. Madrid 431**
- Imagen 146 - Juan Uslé. Casita del Norte II. 1998. Óleo, vinílico y pigmentos sobre lienzo. 244 x 244 cm. Colección particular. Madrid 432**
- Imagen 147 - Juan Uslé. Earthy Dream. 1997. Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo. 198 x 112 cm. Colección Fundación "la Caixa". Barcelona 433**
- Imagen 148 - Juan Uslé. Soñé que Revelabas. 2007. Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo. 274 x 203 cm. Colección Saatchi. Londres 434**
- Imagen 149 - Joaquín Cano Quintana. Resaca en Ris. 2021. 57 x 57 cm. Colección personal del artista 437**
- Imagen 150 - Juan M. Moro. 3 Doubled Landscapes (Equipment for a highlander). 2000. 35 x 52 cm. Impresión por chorro de tinta 438**
- Imagen 151 - Emilio González Sáinz. Paisaje de Invierno. 2021. Óleo sobre cobre. 23 x 37,5 cm. Galería Lumbreras. Bilbao 439**
- Imagen 152 - Manuel Fernández Saro. Guerrero perdido II. 1993. Mixta sobre lienzo. 100 x 200 cm. Colección Caja Cantabria 440**

Imagen 153 - José Luis Mazarío. Casa sobre el acantilado. 1999. Óleo sobre tabla. 40 x 50 cm. Colección Álvaro Villacieros	441
Imagen 154 - Nacho Zubelzu. Movimientos Nómadas II. 2019. Papel. 60 x 86 cm.	443
Imagen 155 - Arancha Goyeneche. Juegos de Fantasía. 31 x 29,5 cm. Vinilo adhesivo y fotografía. Galería Gema Llamazares	445
Imagen 156 - Arancha Goyeneche. Landscapes. 2010. PVC y vinilo adhesivo. 300 x 400 cm.	446
Imagen 157 - Arancha Goyeneche. Territorio de luz (fragmento). Fotografía de Gelo Bustamante. Museo de Altamira	448
Imagen 158 - Arancha Goyeneche. Oasis y desierto, 2019. Espai Rambleta. VI Beca Rambleta	451
Imagen 159 - Arancha Goyeneche. 28 rayas. 2018. Vinilo adhesivo sobre pvc, 84 X 110 cm. Museo de Altamira	451
Imagen 160 - Arancha Goyeneche. Diente de león entre la hierba. Detalle del catálogo de “El año que hay primavera”. 2022. Museo de la Naturaleza de Cantabria	452
Imagen 161 - Darío de Regoyos. El Chaparrón. Lluvia en la bahía de Santoña. 1900. Óleo sobre lienzo. 75 x 90,5 cm. Museu Nacional de Catalunya	454
Imagen 162 - Hamish Fulton. Mapa de su travesía. El artista realiza anotaciones para planificar su viaje y durante el transcurso de su andadura	458
Imagen 163 - Hamish Fulton. Picos de Europa. 2007.	463
Imagen 164 - Carlos de Haes. Paisaje de los Picos de Europa (Canal de Mancorbo). 1876. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado	464
Imagen 165 - Agustín Riancho. Paisaje montaños, 1884-1890. 23 x 45 cm	478

Imagen 166 - Casimiro Sáinz y Sáinz, 1879-80. Huerto. 20,5 x 28,5 cm. Museu d Nacional de Catalunya	478
Imagen 167 - Arancha Goyeneche. Juegos de Fantasía 29. Vinilo adhesivo y fotografía. 31 x 29,5.	480
Imagen 168 - Paisaje con árbol, 2015. 60 x 60. Silicona, óleo y encáustica sobre tabla	486
Imagen 169 - Rauschemberg, Robert. Factum I. 1957. 156 x 91 cm. Mix Media. Museum of Contemporary Art, Los Ángeles	489
Imagen 170 - Rauschemberg, Robert. Factum II. 1957. 156 x 91 cm. Mix Media. Museum of Modern Art. New York	489
Imagen 171 – Paisaje con árbol. Diferentes obras mediante las que se evidencia visualmente la repetición de un mismo esquema compositivo y distintas soluciones.	492
Imagen 172 - Sin título, 2012. Encáustica, óleo y tóner sobre tabla. 20 x 30 cms.	496
Imagen 173 - Sin título, 2012. Óleo sobre tabla. 20 x 30 cm.	498
Imagen 174 - Sin título, 2012. Óleo sobre tabla. 20 x 30 cms.	498
Imagen 175 - Sin título, 2012. Óleo y encáustica sobre tabla. 20 x 30 cms.	499
Imagen 176 - Sin título, 2012. Óleo y encáustica sobre tabla. 20 x 30 cms.	499
Imagen 177 - Sin título, 2012. Óleo y encáustica sobre tabla. 20 x 30 cms.	500
Imagen 178 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte. 20 x 30 cm.	501
Imagen 179 - True Landscapes, 2021. Óleo y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	503

Imagen 180 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cms	506
Imagen 181 - El Jardín. Casa de Livia. Siglo I a.C. Monte Palatino. Roma	507
Imagen 182 - True Landscapes, 2018. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm	510
Imagen 183 - True Landscapes, 2021. (Detalle)	515
Imagen 184 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	517
Imagen 185 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm	520
Imagen 186 - John Constable. Estudio de marina con nube de lluvia. 1827. Óleo. 22,2 x 31,1 cms. Royal Academy of Arts, Londres	522
Imagen 187 - (recorte) True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.	523
Imagen 188 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.	524
Imagen 189 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.	525
Imagen 190 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Óleo, collage, tóner y esmalte. 20 x 30 cm.	525
Imagen 191 - (Recorte). El óleo azul cobalto está engordado con pigmento del mismo color, lo que le hace resultar más grueso, más denso, más tosco y, por qué no, más pictórico en el sentido matérico y sensorial del término.	527
Imagen 192 - (Recorte). El uso de materiales no mezclables debido a diferente solubilidad, como el óleo (liposoluble) y la pintura acrílica	

(hidrosoluble) hace que se rechacen, y esto genera distintos efectos.	527
Imagen 193 - (Recorte) Los fragmentos azules correspondían a una pincelada de óleo aplicada sobre una base de cera (encáustica). Al aplicar calor con una pistola decapante, la encáustica se disuelve y rompe el óleo de la superficie	528
Imagen 194 - (Recortes). Fragmentos que contienen una fotografía o fotocopia pegada que sirve de elemento disruptivo en el medio de la pintura abstracta.	530
Imagen 195 - Recortes de transferencias realizadas en los cuadros. Se puede ver cómo no comparten nitidez debido a las diferencias procedimentales entre ellas.	532
Imagen 196 - Agustín Riancho. Torrentera con pontón. 1900-1925. Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm	533
Imagen 197 - True Landscapes, 2017. Encáustica, esmalte, óleo y transferencia sobre tabla. 20 x 30 cm.	534
Imagen 198 - (Fragmento) True Landscapes, 2017. Encáustica, esmalte, óleo y transferencia sobre tabla. 20 x 30 cm.	535
Imagen 199 - True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm.	536
Imagen 200 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm.	537
Imagen 201 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm.	537
Imagen 202 - True Landscapes, 2021. Encáustica, esmalte, óleo, collage y pigmento dorado sobre tabla. 20 x 30 cm.	539
Imagen 203 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Encáustica, esmalte, óleo, collage y pigmento dorado sobre tabla. 20 x 30 cm. Los puntos	

- negros son los residuos de un intento de transferencia mediante la técnica del disolvente que, al realizarse sobre una superficie impermeable de pintura acrílica, resbala y no se fija. 540
- Imagen 204 - (Recorte) True Landscapes, 2021. Encáustica, esmalte, óleo, collage y pigmento dorado sobre tabla. 20 x 30 cm. En este caso, se realizó la transferencia mediante la técnica del disolvente sobre una pincelada de óleo amarilla, que se advierte más clara en este recorte y si admite esta técnica. Sin embargo, el óleo estaba aún fresco y, por ello, la transferencia no quedó entera. 540
- Imagen 205 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm. En esta imagen, se observa un collage como carga figurativa máxima, acompañado de una transferencia en la parte derecha, de correcta ejecución, en la que se puede ver unas crestas de olas. 541
- Imagen 206 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm. Por el contrario, en este cuadro la transferencia no se realizó bajo los parámetros debidos y la carga figurativa desapareció. No supone ningún problema, pues se generan ritmos gráficos que resultan interesantes en el proceso y se respetan en la imagen final. 542
- Imagen 207 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y collage sobre madera. 20 x 30 cm. 543
- Imagen 208 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y cera sobre madera. 20 x 30 cm. 543
- Imagen 209 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm. 544
- Imagen 210 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 40 x 60 cm. 544

Imagen 211 - True Landscapes, 2021. Óleo, transferencia de tóner, encáustica y esmalte sobre madera. 90 x 60 cm.	545
Imagen 212 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	545
Imagen 213 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	546
Imagen 214 - True Landscapes, 2015. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	546
Imagen 215 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	547
Imagen 216 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y transferencia sobre madera. 20 x 30 cm.	547
Imagen 217 - True Landscapes, 2015. Óleo, transferencia de tóner, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	548
Imagen 218 - True Landscapes, 2015. Óleo, collage y transferencia sobre madera. 20 x 30 cm.	548
Imagen 219 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	549
Imagen 220 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	549
Imagen 221 - True Landscapes, 2015. Óleo, collage, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	550
Imagen 222 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	550
Imagen 223 - True Landscapes, 2015. Óleo, transferencia de tóner y esmalte sobre madera. 40 x 60 cm.	551
Imagen 224 - True Landscapes, 2021. Óleo, encáustica, collage y carbón sobre madera. 40 x 60 cm.	551

Imagen 225 - True Landscapes, 2021. Técnica mixta sobre tabla. 20 x 30 cm.	552
Imagen 226 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, transferencia y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	552
Imagen 227 - True Landscapes, 2021. Óleo, collage y esmalte sobre madera. 20 x 30 cm.	553
Imagen 228 - True Landscapes, 2021. Óleo, encáustica, transferencia, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm.	553
Imagen 229 - True Landscapes, 2021. Óleo, encáustica, transferencia, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm	554
Imagen 230 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, transferencia, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm.	554
Imagen 231 - True Landscapes, 2015. Óleo, esmalte, collage y silicona sobre lienzo. 116 x 162 cm.	555
Imagen 232 - True Landscapes, 2015. Óleo, encáustica, alquitrán, collage y esmalte sobre madera. 60 x 90 cm.	555
Imagen 233 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm.	560
Imagen 234 - Allan McCollum. Each and Every One of You, 2004.	564
Imagen 235 - Fotografía de la exposición Re(en)torno, en el Observatorio del Arte de Arnüero. 2019	565
Imagen 236 - Fotografía de la exposición Re(en)torno, en el Observatorio del Arte de Arnüero. 2019	566
Imagen 237 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	568
Imagen 238 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	568

Imagen 239 - Borde trasero del cuadro. En él se ve la consistencia del objeto y que pertenece todo a un único ente.	570
Imagen 240 - Borde lateral del cuadro. Con él se evidencia la idea de bloque. También se puede observar el hilo de la fibra de vidrio que conforma y da solidez a la resina de poliéster.	571
Imagen 241 - Re(en)torno. Varios cuadros expuestos. En ellos se evidencia la idea de serie debido a su homogeneidad.	573
Imagen 242 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	575
Imagen 243 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	575
Imagen 244 - (Fragmento) – En esta ocasión se introduce como variante la aplicación superficial de pintura de poliéster junto con pigmento blanco por medio de rodillo.	577
Imagen 245 - (Fragmento) – En esta imagen se pueden ver las “vejigas” que aparecen debido a la diferencia de densidad del poliéster crudo y el poliéster con pigmento.	577
Imagen 246 - (Fragmento) – El polvo de pigmento depositado por el spray es más volátil que la capa superficial, de ahí el punteado irregular.	579
Imagen 247 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	580
Imagen 248 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	580
Imagen 249 - (Fragmento) – Al igual que ocurre en la Imagen 245, la diferencia de densidad provoca mezclas irregulares en la aplicación.	581

Imagen 250 - (Fragmento) - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	582
Imagen 251 - Víctor Alba. Serie Re(en)torno, 2019. S/T. 25 x 34 cm. Resina de poliéster y fibra de vidrio.	583
Imagen 252 - (Fragmento) – Se puede observar un dibujo totalmente aleatorio surgido de un error de aplicación	584
Imagen 253 - (Fragmento) – En esta imagen se muestra un fallo de cubrición de resina a la hora de rellenar el molde debido a la presencia del fragmento de papel.	585
Imagen 254 - (Fragmento) – En ocasiones, el desmoldeante se acumula en las esquinas del molde, provocando estas formas.	585
Imagen 255 - (Fragmento) – Otra burbuja por falta de resina. El papel impide una perfecta cubrición del molde.	586
Imagen 256 - (Fragmento) – Burbuja por falta de resina que se intentó paliar en positivo tras el proceso de desmoldeado.	586
Imagen 257 - En este fragmento se puede observar el hilo fino de la fibra de vidrio.	588
Imagen 258 - En este fragmento se puede observar el entramado pequeño de la fibra de vidrio.	588
Imagen 259 - Fragmento en el que se evidencia la trama más grande de las utilizadas.	588
Imagen 260 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	590
Imagen 261 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	590
Imagen 262 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	591

Imagen 263 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	591
Imagen 264 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	592
Imagen 265 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	592
Imagen 266 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	593
Imagen 267 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	593
Imagen 268 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	594
Imagen 269 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	594
Imagen 270 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	595
Imagen 271 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	595
Imagen 272 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	596
Imagen 273 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	596
Imagen 274 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	597
Imagen 275 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	597
Imagen 276 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm	598

- Imagen 277 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm 598**
- Imagen 278 - Re(en)torno, 2019. Resina de poliéster, fibra de vidrio y acrílico. 28 x 37 cm 599**
- Imagen 279 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022 604**
- Imagen 280 - La veduta ilustrada. Acuarela, pastel, cera, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022 612**
- Imagen 281 - La veduta ilustrada, 2021- 2022. Conjunto parcial. 615**
- Imagen 282 - La veduta ilustrada. Esmalte y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022 616**
- Imagen 283 - La veduta ilustrada. Esmalte y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022 618**
- Imagen 284 - La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022 619**
- Imagen 285 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022 621**
- Imagen 286 - Ángel Izquierdo. Paisajes Transitados. 2015. Técnica mixta sobre lienzo. 120 x 160 cm. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria 624**
- Imagen 287 - La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, carboncillo y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022 624**
- Imagen 288 - (Fragmento) La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, carboncillo y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022. En este fragmento se evidencia el frotado del polvo de grafito mediante un pincel duro para que penetre en la fibra de papel. 625**
- Imagen 289 - (Fragmento) La veduta ilustrada. Acuarela, tinta china, carboncillo y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022.**

- Mezclar técnicas provoca lavados desiguales. En este caso la acuarela y la tinta, utilizadas a la vez, reaccionan de forma distinta.**
626
- Imagen 290 - (Fragmento) La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022. Transición de acuarela.**627
- Imagen 291 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022** 628
- Imagen 292 - Robert Campin, Madonna con la pantalla de mimbre. (ca.1430); óleo al temple sobre tabla (63,4 x 48,5 cm); National Gallery. Derecha: detalle de la ventana.** 629
- Imagen 293 – Pietro Perugino. La visión de San Bernardo, h. 1489-1494, temple sobre madera, 173 x 170 cm, Alte Pinakothek, Múnich.**630
- Imagen 294 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022** 631
- Imagen 295 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022** 631
- Imagen 296 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022** 632
- Imagen 297 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022** 632
- Imagen 298 - (Fragmento). A pesar de parecer tridimensional, al tacto es plano. Resulta interesante la idea de pintar pintura, es decir, crear la ilusión de un hecho pictórico inexistente a base de pintura.**634
- Imagen 299 - (Fragmento). Esta combinación simbólica vuelve a tener relación directa con el logotipo de Caja Cantabria, que se expone en el punto 2.2, al ser un icono de la idea del Paisaje montaños.**634
- Imagen 300 - (Fragmento). Acuarela de un paisaje marino con dos nubes y una ventana alrededor..** 634

Imagen 301 - El Jardín. Casa de Livia. Siglo I a.C. Monte Palatino. Roma	636
Imagen 302 - Agustín Riancho. Torrentera con pontón. 1900-1925.	
Aguatinta sobre papel. 35 x 25 cm.	637
Imagen 303 - Los árboles son objeto ilimitado de interpretaciones y su representación supone una fuente inagotable de recursos plásticos que enriquecen el carácter semántico de la serie.	639
Imagen 304 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	640
Imagen 305 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	641
Imagen 306 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	641
Imagen 307 - La veduta ilustrada. Acuarela y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	642
Imagen 308 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	642
Imagen 309 - La veduta ilustrada. Acrílico y acuarela sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	643
Imagen 310 - La veduta ilustrada. Acuarela y tinta china sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	643
Imagen 311 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	644
Imagen 312 - La veduta ilustrada. Acuarela y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	644
Imagen 313 - La veduta ilustrada. Acuarela, acrílico y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	645

Imagen 314 - La veduta ilustrada. Esmalte, acrílico, acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	645
Imagen 315 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito en polvo sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	646
Imagen 316 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, grafito y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	646
Imagen 317 - La veduta ilustrada. Collage, acrílico, acuarela y tinta sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	647
Imagen 318 - La veduta ilustrada. Acuarela y collage sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	647
Imagen 319 - La veduta ilustrada. Acuarela y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	648
Imagen 320 - La veduta ilustrada. Acrílico y acuarela sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	648
Imagen 321 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage, tinta china y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	649
Imagen 322 - La veduta ilustrada. Acrílico, acuarela, collage y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	649
Imagen 323 - La veduta ilustrada. Carbón, acuarela, acrílico y tinta china sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	650
Imagen 324 - La veduta ilustrada. Collage, acuarela y tinta china sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	650
Imagen 325 - La veduta ilustrada. Acuarela y grafito sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	651
Imagen 326 - La veduta ilustrada. Acuarela, collage y acrílico sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	651
Imagen 327 - La veduta ilustrada. Tinta, acuarela, óleo en barra, acrílico, grafito y collage sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022	652

**Imagen 328 - La veduta ilustrada. Cera, pastel, acrílico, grafito y acuarela
sobre papel Arches 300 gr. 15 x 20 cm. 2022** **652**

