

# El viaje, el paisaje y la pintura española del siglo XIX\*

Jesús Gutiérrez Burón

*“El paisaje tiene hoy más aficionados que ningún otro género de pintura, si preguntáis por qué, os responderán que por ser el más personal, el más subjetivo, el más libre. Yo, aquí en confianza, os diré que, sobre todas las razones filosóficas, hallo una muy práctica para explicar el caso: el paisaje es el género en que con menos trabajo se puede llegar a la medianía”.*\*\*

## LA IMPORTANCIA DEL VIAJE

Picón está resaltando esas continuas **salidas al campo** que Haes practicaba con sus discípulos y defendiera ya en su mencionado discurso de ingreso en la Academia: *«Para el paisajista, la vida sencilla del campo ha de ser como una necesidad. El pintor de paisaje debe en cierto modo identificarse con la naturaleza campestre. ¿Quién no ha sentido henchirse su pecho de un placer indefinible a los primeros albores del sol de Mayo? Entonces el estudio entre cuatro paredes se hace insostenible; descuélganse las cajas, y empiezan los aprestos para una vida de fatigas sanas y de afanosos trabajos. Entonces renace en él, intérprete y admirador de las bellezas naturales, una segunda existencia; y solo, ante el maravilloso espectáculo de la creación, se arroja en esa música del alma que ningún poeta acertará jamás a expresar»* (1).

Método que contrastaba significativamente con el de sus predecesores si nos atenemos a los recuerdos de otro gran paisajista, Martín Rico: *«Al final de curso salimos con Villaamil al campo, pero dos o tres veces solamente, para hacer dibujos o acuarelas del natural, explicándonos la perspectiva y la manera de proceder y luego, durante el verano, cada uno*

*hacia lo que podía»* (2).

Los **viajes** preconizados por Haes se vieron favorecidos por dos hechos significativos: los avances en el campo de las comunicaciones y la mejora en los atalajes de los artistas. Lo primero ya ha sido destacado anteriormente y su importancia es tan obvia que hace innecesaria cualquier explicación. Lo segundo es también significativo aunque, por lo general, siempre se le ha prestado menos atención, quizá porque se ha dado por supuesto. Pero no lo debía ser tanto en la época, de lo contrario, no se explicarían noticias como ésta aparecida en la prensa contemporánea: *«Hemos visto unos sencillos y elegantes caballetes y cajas para colores, sumamente cómodas para el campo, las que han hallado gran aceptación entre nuestros artistas»* (3). Lógicamente esta aludida comodidad facilitaba el traslado de los artistas al campo, haciendo habituales figuras como la de *¡Buenos días, Sr. Coubert!* (4), y con ello una mayor aceptación del realismo y la pintura al aire libre.

Entre los muchos viajes de Haes, solo o en compañía de algún discípulo, cabe destacar los del Monasterio de Piedra (1856), Elche (1861),

\* Segunda parte de la ponencia presentada por el autor del texto en el curso «Arte y Pensamiento: Ciudades, viajeros y paraísos», organizado por la Fundación Universidad de Verano en La Gomera, del 24 al 28 de julio de 2000, dirigido por Antonio González Rodríguez. La primera parte fue publicada en el número 2 de esta misma revista, *Catharum*, de julio/diciembre de 2000.

\*\* Federico Balart, «Exposición de Bellas Artes», *El Imparcial*, Madrid 07-01-1893.

Asturias, Cantabria y Vizcaya (1872), Jaraba de Aragón (1879), Asturias, País Vasco y Navarra (1874), Navarra (1875) y Mallorca (1878), amén de los que realizó por el extranjero, especialmente a la tierra de sus antepasados, Holanda, aprovechando su dominio del holandés, el flamenco, el francés, el inglés, y los conocimientos del italiano y del alemán. Viajes en los que aparte de realizar muchos estudios —empleaba en cada uno aproximadamente unas dos horas, aprovechándolos luego en el invierno para las composiciones ejecutadas en el taller—, recogía plantas y flores silvestres, transportándolas cuidadosamente para transplantarlas en su estudio y facilitar así una mayor exactitud en la recreación de los detalles de sus cuadros.

Un buen ejemplo de este proceder lo tenemos en su cuadro *Picos de Europa. La canal de Mancorbo* (1876), fruto del viaje a Asturias en compañía de Beruete. En él, con un formato vertical, más apropiado a este tipo de paisajes que el modelo apaisado adecuado a las visiones panorámicas de la llanura, se representa un lugar típico de los Picos de Europa a base de:

- una pincelada quebrada y empastada de recuerdo barbizoniano.
- unas tonalidades sensiblemente más claras que las de sus dos primeras obras duras y

tabacosas, en palabras de Beruete, con una gradación de tonos desde los verdes luminosos del primer término, el plano más oscuro, hasta los tonos azulados, propios de la luz de alta montaña, del último término, el plano más claro.

De esta forma Haes no solo representa objetivamente la orografía del lugar sino que logra también captar su atmósfera tan particular como apuntaba ya un crítico contemporáneo al destacar «*aquellas montañas del Norte envueltas casi constantemente en densa niebla y perdidos sus picos entre nubes, cuando por rara casualidad se levantan las nubes. Y se rasga la niebla, la influencia de estos dos elementos no desaparece de la atmósfera, y a una distancia de una legua ya no se percibe nada, y los objetos más cercanos se ven a través de un prisma atmosférico tan empañado, que la perspectiva aérea resulta exageradísima*» (5). Precisamente esta representación tan objetiva, aparte de responder al método de trabajo de Haes, marca claramente las diferencias con Pérez Villaamil en cuyas obras de título similar como *Los Picos de Europa* (1847), brilla todo, desde la pincelada turneriana a la exaltación romántica, menos la exactitud (6).

Con todo, en la obra de Haes late todavía el espíritu romántico, el deseo de buscar lo singular, lo extraordinario (7), aunque no tanto con

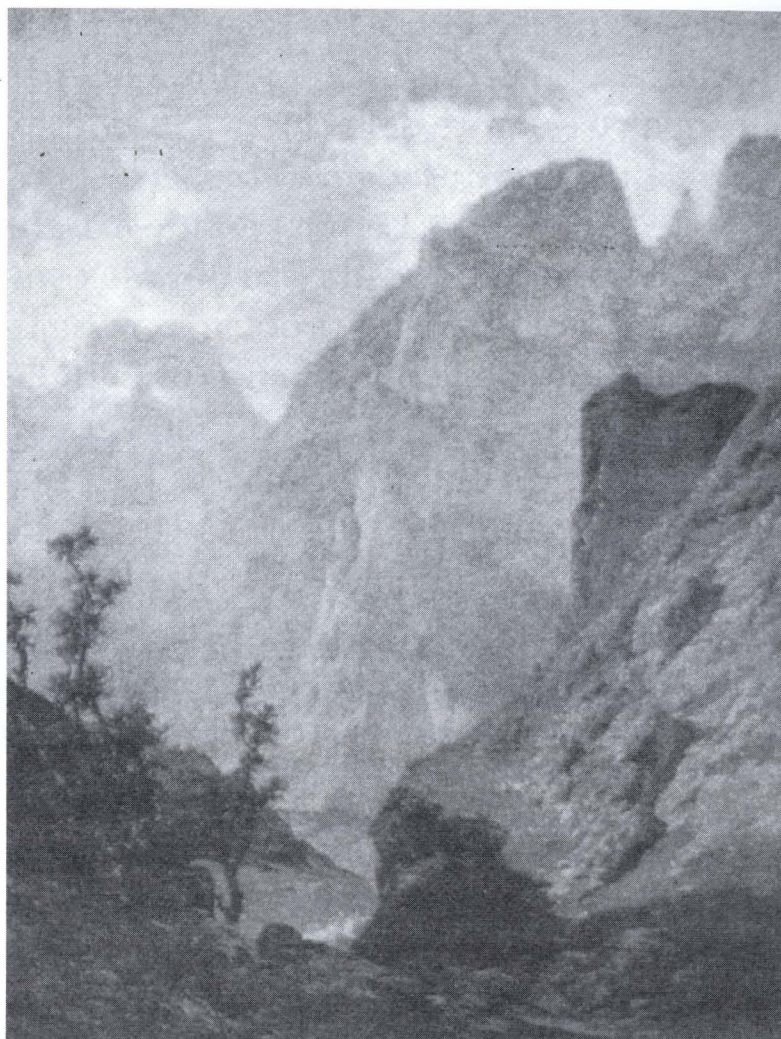


Jenaro Pérez Villaamil:  
*El castillo de Gaucín*,  
1848, Madrid, Museo  
del Prado, Casón del  
Buen Retiro.

una dimensión espiritual sino más bien moral, como buscando y recreando las señales de autenticidad y hasta de identidad nacional. Es la realidad que descubre Marcelo, el protagonista de *Peñas Arriba* (1895), en el **viaje** desde Madrid a Tablanca. Cuando después de dejar la estación de Reinosa —el último vestigio urbano— se topa con la **Naturaleza**, con las montañas: «*Pocos pasos antes de llegar yo al punto en que me aguardaba el espolique, volvióse éste hacia mi; y tendiendo el brazo derecho en dirección opuesta, me dijo con cierta solemnidad que entonaba muy bien con lo señalado por su mano*»:

– “El Puertu”.

*Subí lo que me faltaba; púseme junto a Chisco y miré... Tenía razón el espolique: era mucha la tierra que había que pisar por aquel lado. ¡Pero qué tierra, divino Dios! A mi izquierda, y en primer término, dos altísimos conos unidos por sus bases, de Norte a Sur, como dos gemelos de una estirpe de gigantes; enfrente de ellos, a mi derecha, las cumbres de Palombera dominadas por el **Cuerno de Peña Sagra** que extendía sus lomos colosales hacia el Oeste; y allá en el fondo, pero muy lejos, cerrando el espacio abierto entre Peña Sagra y los dos conos, las enormes Peñas de Europa, coronadas ya de nieve, surgiendo desde las orillas del Cantábrico y elevándose majestuosas entre blanquecinas voladuras de gasa transparente, hasta tocar las espesas nubes del cielo con su ondulante y gallarda crestería. Por el lado en que me encontraba yo, descendía la sierra blandamente hasta la base del primer cono, de la cual arrancaba hacia la derecha un cerro de acceso fácil, que resultaría montaña desde el fondo de la barranca en que terminaba bruscamente. Lo que había entre la loma de este cerro y el espacio limitado por las Peñas de Europa, no era posible descubrirlo, porque lo bajo quedaba oculto por el cerro, y lo alto me lo tapaba una neblina que andaba cerniéndose en jirones, de quebrada en quebrada y de boquete en boquete. Sin aquel obstáculo pertinaz, hubiera visto, al decir del espolique, maravillas de pueblos y comarcas, y hasta el mar por el boquete*



Carlos de Haes: *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, 1876, Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro.

*de Peña Sagra. Hacía más imponente el cuadro el contraste de la luz del sol iluminando gran parte de los altísimos peñascos más próximos y reluciendo a lo lejos sobre las voladuras de los Pirineos, con la tétrica penumbra del fondo de aquel brocal enorme, cuyo lado más bajo me servía de observatorio» (8).*

Ganado por esas montañas Marcelo va a experimentar su conversión renunciando al tipo de vida urbano para perpetuar el patriarcalismo de su tío Don Celso. Uno de los momentos decisivos de este proceso tiene lugar a lo largo del capítulo XII, la descripción de una caminata que le lleva a contemplar las montañas no ya desde abajo sino desde la cima, y no con Chisco, el espolique de antes, sino con Don Sabas, el cura de Tablanca, con el que tiene este aleccionador diálogo que cierra la jornada:

– *¿Se ha visto todo bien? – me preguntó volviendo en sí de repente.*

*A todo mi sabor – le respondí.*

*Pues hacerse cuenta de que ya se ha visto algo de las grandes obras de Dios que tenemos por acá.*

– *¡Grande es, en efecto, y hermoso y admirable este espectáculo! – repliqué.*

– *¿Grande? – repitió el Cura; y volvió a contemplarle en todas direcciones con los brazos extendidos, como si quisiera darme de aquel modo la medida de su magnitud.*

*Después descubrió la cabeza, cuyos cabellos grises flotaron en el aire; elevó al cielo la mirada y la mano con sombrero y todo, y exclamó con voz solemne y varonil que vibraba con extraño son en el silencio imponente de aquellas alturas majestuosas:*

– *Excelsus super omnes gentes, Damínus, et super coelos... gloria ejus.*

*Sería por el estado excepcional de mi espíritu o por obra de un agente externo cualquiera; pero es lo cierto que a mi me pareció que aquella nota final estampada en el cuadro por el Cura de Tablanca, rayaba en lo sublime» (9).*

Para plasmar esta descripción, romántica hasta en los términos empleados, no podemos remitirnos a Haes, –aunque en su ya mencionado varias veces discurso de ingreso en la Academia dejara clara su predilección por el paisaje «misterioso, grandioso, gigantesco y sombrío ... (que) eleva el pensamiento a las regiones del infinito– sino que debemos retrotraernos a Friedrich, a su *Caminante sobre un mar de nubes* (1813-1815), y a esta descripción de Carus: «*De pie, en lo alto de la montaña contempla las largas hileras de las colinas, observa el curso de los ríos y todas las maravillas que se ofrecen a tus ojos: ¿qué sentimiento te invade? Es un rezo sosegado, te pierdes en el espacio infinito, todo tu ser experimenta una clarificación y una purificación, desaparece tu yo, no eres nada, Dios lo es todo. El hombre al contemplar la magnífica unidad de un paisaje tomó con-*

*ciencia de su propia insignificancia y comprendiendo que todo es cosa de Dios, el mismo se pierde en este infinito, renunciando a cualquier forma de existencia individual. Perderse de esta forma no es perderse, es ganar, ya que lo que normalmente no se puede ver de otra forma que por el espíritu se hace accesible incluso al ojo físico, ya que se convence de la unidad del universo- (10).*

La contemplación de este cuadro y la lectura del diálogo de Pereda parece una invitación a recitar la última estrofa de la *Oda de la Alegría* (1785) de Friedrich Schiller, retomado por Beethoven para el cuarto tiempo de su *novena sinfonía* (1824):

*«¡Abrazaos, millones de criaturas!  
¡Que ese beso envuelva al mundo entero!  
¡Hermanos! Sobre la bóveda estrellada  
ha de habitar un Padre amoroso.  
¿Os prosternais, millones de criaturas?  
¿No vislumbra, mundo, a tu Creador?  
¡Búscalos por encima de la bóveda estrellada!  
Sobre las estrellas ha de habitar».*

Estrofa significativa por sí misma y porque refleja una reacción muy distinta de la experimentada por Petrarca cuando, después de ascender al Mont-Ventoux y de «abandonarse» a la contemplación de la Naturaleza, hace esta reflexión movida por la lectura de *Las Confesiones* de San Agustín: «*Quedé confundido y pidiéndole a mi hermano (que quería oír misa) que no me molestara, cerré el libro, furioso conmigo mismo por estar todavía admirando cosas terrestres, cuando hubiera podido aprender, desde hacía mucho tiempo, hasta de los filósofos paganos, que no hay nada admirable salvo el alma, que, cuando es grande, no encuentra nada grande fuera de sí misma. Entonces, en verdad, me convencí de que ya había pasado bastante rato mirando a la montaña; volví hacia mi mismo mi mirada interior, y a partir de aquel momento no salió una sola sílaba de mi boca hasta que llegamos de nuevo al pie de la montaña».* Son claramente las secuelas del olvido de la Naturaleza durante la Edad Media apuntada en la presentación.

Jenaro Pérez Villaamil: **Sevilla en tiempo de los árabes**, 1848, Patrimonio Nacional Madrid, Palacio de El Pardo (foto Oronoz).



## BUSCANDO REFUGIO

El magisterio de Haes y sus repetidos triunfos en las exposiciones, acompañados del reconocimiento oficial y de la aceptación de sus obras en el mercado artístico, tiene una clara repercusión en la proliferación de los **viajes de los artistas** que en su deseo de llegar a los lugares más recónditos —en la creencia de que ello les proporcionaría el éxito tal como apuntara Martín Rico— mantenían el máximo secreto posible sobre los lugares de destino (11). Precisamente esta condición juega un papel importante en uno de los mejores cuentos de Clarín, Doña Berta, ya desde el inicio: «Hay un lugar en el Norte de España adonde no llegaron nunca ni los romanos ni los moros; y si doña Berta de Rondaliego, propietaria de este escondite verde y silencioso, supiera algo más de historia, juraría que jamás Agripa, ni Augusto, ni Muza, ni Tarik habían puesto la osada planta sobre el suelo, mullido siempre con tupida hierba fresca, jugosa, oscura, aterciopelado y reluciente, de aquel rincón suyo, todo suyo, sordo, como ella, a los rumores del mundo, empaquetado en verdura espesa de árboles infinitos y de lozanos prados, como ella lo está en franela amarilla, por culpa de sus achaques» (12).

En ese **retiro**, Doña Berta —a la que Clarín

describe magistralmente con tres colores: «cera, tabaco y ceniza. Cera la piel, ceniza la cabeza, tabaco los ojos y el vestido» (13)— se encuentra fortuitamente con “un pintor ilustre, que mientras dejaba en Madrid su última obra maestra colgada donde la estaba admirando media España, y dejaba a la crítica ocupada en cantar las alabanzas de su paleta, él buía del incienso y del estrépito, y a solas con su musa, la soledad, recorría los valles y vericuetos asturianos, sus amores del estío, en busca de efectos de luz, de matices del verde de la tierra y de los grises del cielo. Palmo a palmo conocía todos los secretos de belleza natural de aquellos repliegues de la **marina**; y por fin, más audaz o afortunado que **romanos y moros**, había llegado, rompiendo por malezas y toda clase de espesuras, al mismísimo bosque de Zaornin y al monte mismísimo de Susacasa, que era como llegar al riñón del riñón del misterio” (14).

El encuentro resultará decisivo para Doña Berta que abandona su retiro para trasladarse a Madrid en busca de un cuadro del pintor, no precisamente un paisaje sino un retrato de un capitán muerto en acción heroica, en el que ella espera reconocer al hijo, fruto de unos amores desgraciados, que, para castigo y oprobio suyo, nunca conoció. El viaje le sirve a ella para conocer Madrid y a nosotros para entender la fuga

de los pintores: «Había querido pasear por las afueras..., ¡pero estaban tan lejos! ¡Las piernas tuyas eran tan flacas, y los coches tan caros y tan peligrosos!... Por fin, una, dos veces llegó a los límites de aquel caserío que se le antojaba inacabable...; pero renunció a tales descubrimientos, porque el **campo** no era el campo, era un desierto; ¡todo pardo! ¡todo seco! Se le apretaba el corazón, y se tenía una lástima infinita. «¡Yo debía haberme muerto sin ver esto, sin saber que había esta desolación en el mundo; para una pobre vieja de Susacasa, aquel rincón de la verde alegría, es demasiada pena estar tan lejos del verdadero mundo, de la verdadera tierra, y estar separada de la frescura, de la hierba, de las ramas, por estas leguas y leguas de piedra y polvo.» Mirando las tristes lontananzas, sentía la impresión de mascar polvo y manosear tierra seca, y se le crispaban las manos. Se sentía tan extraña a todo lo que la rodeaba, que a veces, en mitad del arroyo, tenía que contenerse para no pedir socorro, para no pedir que por caridad la llevaran a su Posadorio» (15).

A ese Posadorio al que había llegado el susodicho pintor, de nombre Valencia, que no parece descabellado identificar con Casto Plasencia, natural de Cañizares (Guadalajara), que pese a alcanzar los máximos honores, una primera medalla en la Exposición de 1870 con un monumental cuadro de historia, Orígenes

de la República de Roma, jugó un papel muy importante en la difusión de la **pintura al aire libre**, con el establecimiento de una **colonia de artistas** en Muros del Nalón en 1884, como una continuación de sus clases invernales en Madrid, en el Círculo de Bellas Artes. Por allí pasaron regularmente pintores como Lhardy, Campuzano o Plá y, muy especialmente, el asturiano Tomás García Sampedro. Ocasionalmente también la tomaron como base para sus excursiones por el Principado otros artistas tan significados como Sorolla o Muñoz Degraín.

Un lugar más cercano que atraía también la atención de los pintores era la Sierra de Guadarrama, con la particularidad de que allí confluían los intereses científicos y los artísticos. Impulsada por la Institución Libre de Enseñanza se constituye en 1886 la **Sociedad para estudios del Guadarrama** con los F. Giner de los Ríos, Macpherson, RíaMo, Cossío y Beruete. Interesa destacar especialmente al primero y al último. Este porque con sus cuadros desde *Paisaje de Torrelodones (1891)* a *El Guadarrama desde el Plantío de los Infantes (1910-12)* no sólo recoge múltiples aspectos de la sierra sino que refleja también su cosmopolitismo, emancipándose de la tutela de Haes para acercarse a



Carlos de Haes: *Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo*, 1857, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Aureliano de Beruete:  
*Vista de la Vega desde el  
Cambrón*, 1895, Toledo,  
Museo de Arte Con-  
temporáneo.



las corrientes contemporáneas que tenían cabida en París. Aquel porque con artículos como *Paisaje* (1885) no sólo es el mentor de la valoración de la sierra madrileña sino que acierta a describir como pocos la modernidad de Beruete —«Jamás podré olvidar una puesta de sol, allá en el otoño último, vi con mis compañeros y alumnos de la Institución Libre desde estos cerros de las Guadarramillas. Castilla la Nueva nos aparecía de color de rosa; el sol, de púrpura, detrás de Siete Picos, cuya masa fundida por igual con la de los cerros de Riofrío en el más puro tono violeta, bajo una delicada veladura blanquecina, dejaba en sombra el valle de Segovia, enteramente plano, obscuro, amarotado, como si todavía la bañase el lago que lo cubriera en época lejana. No recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa— y hasta adelantar el **espíritu del 98**: «En ambos, se refiere a la llanura y la montaña, se revela una fuerza interior tan robusta, una grandeza tan severa, aún en sitios más pintorescos y risueños, una nobleza y dignidad, un señorío, como los que se advierten en el Greco o Velázquez, los pintores que mejor representan este carácter y modo de ser poético de lo que pudiera llamarse espina dorsal de España» (16).

La alusión al Greco y a Velázquez es muy significativa porque serán precisamente miem-

bros de la Institución Libre de Enseñanza. Beruete y Cossío, los primeros españoles empeñados en el estudio, revalorización y acotamiento de la obra de ambos artistas. Es más, el recuerdo del pintor sevillano late claramente en el poema del poeta del 98, Antonio Machado: «¿Eres tú Guadarrama, viejo amigo / la sierra gris y blanca / la sierra de mis tardes madrileñas / que yo veía en el azul pintada?» (17).

La Sierra de Guadarrama va a ser también el argumento preferente de las obras con las que el vallisoletano Francisco Fernández de la Oliva participa en los certámenes de 1876 a 1881. Sin embargo su academicismo de receta ya resultaba por entonces un poco anacrónico, por lo que obras como el *Valle de Villalba* (1875) pasan completamente inadvertidas a pesar de algunos destellos originales en el color de los fondos.

Caso diferente es el del discípulo predilecto de Haes, el ilerdense Jaime Morera que subyugado por el Guadarrama —«llegó a constituir en mi cerebro una obsesión inevitable. Durante muchos años acaricié el proyecto de internarme en la Sierra para admirarla en todo su esplendor y tratar de robarle sus secretos— la recorre repetidamente desde 1895, recogiendo sus recuerdos en un libro que publicaría posteriormente en 1927. En sus reco-

rridos, acompañado por el lugareño Anselmo, retratado en el cuadro *El pintor y su guía*, mantendría todavía una actitud romántica —«*Durante las largas caminatas, monologaba sobre las cosas pasadas y presentes, sobre recuerdos de hechos y personas; pues, cuando se está solo y contemplando la obra de Dios, se aguza el pensamiento, se afinan los sentidos, las ideas se agrandan y ennoblecen, y se producen emociones que fortifican el carácter, amoldándolo y preparándolo para hacernos más llevaderas las luchas de la vida*» (18). Sus obras, sin embargo, destacan por la solidez de planos y por una característica limitada gama cromática que acusan el recuerdo de los Macchiaioli, visible ya en uno de los trabajos enviado durante su estancia de pensionado en Roma: *Orilla nevada del Lago Trasimeno* (1875).

Influencia francesa, no italiana, van a reflejar las obras de los hermanos Joaquim y Mariá Vayreda, descubridores de la belleza de la comarca gerundense de La Garrotxa, en cuya capital y a la vez ciudad natal suya, Olot, fundarán una escuela, la llamada **Escuela de Olot**, en 1868. Una escuela en la que palpita el espíritu de Barbizon, aunque formalmente estén más cercanos de Corot —*obras como el Paisaje otoñal* (h. 1880) parecen un calco de la célebre iglesia de *Maríssel* del francés, con su atmósfera envolvente cual una neblina, y una naturaleza marcada por los árboles y el río con las figuras humanas como simple complemento» (19)— para

reproducir en sus cuadros no sólo la Naturaleza de una comarca tan admirada por ellos sino su **ideal de vida**: el triunfo de lo rural aunando su tradicionalismo y conservadurismo político —los Vayreda eran declaradamente carlistas— con una interpretación paternalista de la religión complementada con una activa presencia de una tradición literaria que se mueve entre lo bucólico y lo folclórico. En definitiva, la suya es una pintura que propone un acercamiento a la Naturaleza con una mirada melancólica capaz de seducir a sus contemporáneos, como apunta este comentario que acompañaba la reproducción de *El invierno, paisaje de Cataluña* de Joaquim, premiado con la 3ª medalla en la Exposición de 1878: «*Se ha dicho por algunos críticos que el paisaje no se presta a las creaciones del artista, viéndose reducido éste a copiar fielmente la naturaleza, y si faltasen pruebas para justificar lo infundado de tal juicio, el cuadro cuyo dibujo damos en la página 37 bastaría para demostrar su inexactitud. En él está sorprendido ese indefinible encanto que los prados y bosques ofrecen, y trasladado al lienzo por virtud del misterioso e inexplicable poder del genio, que sabe elevarse de lo puramente terreno y material a las siempre fecundas regiones del idealismo. Aquella dulcísima y delicada vaguedad de términos; aquellas suaves ondulaciones del agua; aquellos árboles, con tanta verdad y tanta poesía agrupados; aquellas aves acuáticas que, estando tan solas, parece como que pueblan todo el paisaje, tie-*



Joaquim Vayreda:  
*Recança*, 1876, Barcelona, Museu d'Art Modern.



nen tal encanto, producen tal dulce impresión en el que las contempla, que se siente identificado su espíritu con el del artista, y no acierta a separarse del lienzo, como no acertaría a separarse del delicioso paisaje en él reproducido» (20).

Comportamiento muy distinto va a ser el del valenciano Antonio Muñoz Degrain quien, lejos de circunscribirse a una comarca, como los Vayreda, recorre distintas regiones de España e incluso llega a la entonces remota Palestina. Ya en su primera aparición en las Exposiciones Nacionales, en 1862, demuestra esta tendencia con obras como *Paisaje de los Pirineos*. No será, sin embargo, hasta el certamen de 1866 cuando obtiene su primer gran éxito al alcanzar una segunda medalla por su *Paisaje del Pardo al disiparse la niebla*. Obra que nos permite ver alguna de sus características más notables —una



Marià Vayreda: *El viático*, 1887, Barcelona, Museu d'Art Modern.

estudiada composición resuelta con una precisión casi verista en las formas y los objetos envueltos por una atmósfera brillante y húmeda como consecuencia del aguacero—, y, a la vez, diferenciarle claramente de su contemporáneo Martín Rico que en su trabajo de oposición para pensionado de paisaje, *La Casa de Campo (vista de la Sierra al fondo)* (1861), con una estructura muy similar responde, en cambio, a unos principios más académicos en los que, pese al realismo de los detalles, todavía quedan recuerdos de su maestro Villaamil.

Dos obras de Muñoz Degrain que tienen por tema a Granada —*Chubasco en Granada. Recuerdo de Granada* (h. 1880) y *Vista del Alhambra* (1914)— dan buena muestra de la originalidad y evolución de este pintor que, pese a ser más conocido por sus cuadros de historia, *Los Amantes de Teruel*, por ejemplo, llegó a ser catedrático de paisaje, sucediendo tras una polémica oposición al propio Haes (21). En la primera, compuesto como si fuera el decorado de un teatro, alcanza una de las visiones más alucinantes de Granada al aunar la referencia literaria del lugar con la inquietante atmósfera propia de la tormenta que se cierne amenazante. Se puede decir que, sin faltar un ápice a la realidad, ha plasmado una ciudad de leyenda.

En la segunda, la fantasía está más ligada a los efectos cromáticos, sorprendentes tanto por su fuerza como por su brillantez. Un colorido que, sin duda, recuerda las obras del **viaje a Palestina**, —motivado por el deseo de representar las escenas bíblicas con el mayor realismo posible, al igual que ocurriera con otros pintores como H. Hunt o Simonet— y se debe relacionar además con el **movimiento simbolista**. En su originalidad, los colores parecen más propios de una imagen visionaria que reflejo de la realidad, como si Muñoz Degrain pretendiera dejar en entredicho a Doña Emilia Pardo Bazán, que, para describir una extraordinaria puesta de sol, dice que es una «de esas que dejan quedar mal a los pintores cuando se les mete en la cabeza copiarlas» (22).

## ESCENAS Y LUGARES TÍPICOS

En sus viajes los artistas buscaban lugares apartados e inaccesibles como si hubiera un acuerdo tácito entre artistas y diletanes para valorar los paisajes por el simple hecho de reproducir una orografía extraordinaria. Pero, a veces, no eran los **escenarios** sino las **escenas** las que captaban su atención. Así, Gabriel, el protagonista de la reflexión anterior de Pardo Bazán, mientras está admirando la puesta de sol se ve sorprendido por «Un tañido lento y lejano, una gota, por decirlo así, de música apacible, resignada, admirablemente poética en semejante lugar, sobre todo por lo bien que se armonizaba con los **saudosos** «¡ay... lé... lé!...» que segadoras y majadores entonaban desde los campos y las eras, se dejó oír repetidas veces, a intervalos iguales... El comandante se paró, y una especie de escalofrío recorrió su cuerpo. Se le arrastraron en lágrimas los ojos, lágrimas de esas que no corren, que vuelven al punto a sumirse. ¡Cuántas veces había oído hablar de la poesía del *Ángelus*! Y sin conocerla, se la imaginaba desflorada por tanta rima de coplero chirle, por tanto artículo sentimental... Fue esto mismo lo que aumentó la fuerza de la impresión, e hizo más inefable el misterioso tañido».

Parece obligado ilustrar este párrafo con la

conocida obra de Millet, *El Ángelus* (1855-57). Reproducida con frecuencia en la prensa contemporánea, había merecido comentarios como éste: «¡Cuánta sencillez en la concepción...! ¡cuánta sobriedad! y, sin embargo, ¡cuánta poesía! ¡cuánta sublimidad en ese preciso cuadro!» (23). Palabras que responden al deseo de valorar la vida en el campo y reivindicar la sinceridad y autenticidad del **mundo rural** frente a la degradación moral y humana en que se movían habitualmente los protagonistas de las obras de Zola (24). En consecuencia, no resulta extraño que en las escenas rurales, cual *La siega* (h. 1881) de J. Vayreda o *Rezo del Ángelus* en el campo del alavés Ignacio Díaz Olano —conocido también por el seudónimo, “GALOP”, con el que firmaba sus colaboraciones gráficas en el semanario vitoriano *El Danzarín*—, tanto los campesinos como las campesinas responden a una cierta idealidad.

La misma idealidad que en el capítulo XIV de Peñas Arriba impregna al Señor de Provedaño, modelo de la honrada nobleza montañesa, que, sorprendido por Marcelo en plena faena agrícola, metiendo hierba, lejos de avergonzarse, argumenta sin perder un ápice de su compostura: —No le pido a usted perdón por los hábitos y ocupaciones en que me encuentra, porque si tu-



Joaquín Vayreda: *La siega*, c. 1881, Barcelona, Museu d'Art Modern.

Martín Rico: *Lavanderas de la Varenne*, c. 1865, Madrid, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro.



*viera a mengua emplearme tan a menudo como me empleo en estas rudas labores, no me empleara. No me dan ellas todo el pan que me nutre el cuerpo, pero me ayudan a conservarle; y como a la par que convenientes, me son muy agradables y las tengo por honrosas, ¿a qué acusarme de ellas como de un pecado contra los timbres de mi linaje?» (25).*

La vinculación entre **escenarios** y **escenas** hace que, a menudo, las obras se puedan considerar indistintamente como **paisajes** o **escenas costumbristas**. En este sentido pocos temas se prestan tanto a la confusión como los cuadros de **lavanderas** ya que, por un lado, la necesaria presencia de los ríos obliga a representar uno de los elementos más reproducidos en la historia de los paisajes, mientras que, por otro, las lavanderas con sus variadas posturas y actitudes permiten un rico y colorista tratamiento anecdótico. Ejemplo claro es el cuadro de Pérez Villaamil, *Las lavanderas del Manzanares* (1835), en el que con su habitual capricho y artificio construye un paisaje fantástico, difícilmente identificable con Madrid si no fuera por la masa arquitectónica del Palacio Real y San Francisco el Grande que se vislumbra en la lejanía.

Esta vista de los alrededores de Madrid responde claramente a la forma de trabajar de Pérez Villaamil, para el que no parece que fuera muy necesaria la contemplación o examen

del escenario escogido, pese a que, según los Recuerdos de Martín Rico, allí llevaba a sus discípulos. Este hecho alcanza todavía más valor si se considera que el cuadro en cuestión es resultado de la **prueba de pensado** que le pone la Academia en 1834 para ingresar en dicha institución: La vista de alguno de los muchos puntos que ofrecen los alrededores de Madrid. Prueba para la que, por cierto, se le rechazó el primer proyecto, Interior del patio y *tabona de la Soledad*, por caprichoso y fantástico.

Una vista parecida, aunque sin lavanderas, *Paisaje de la Ribera del Manzanares* (1857-1860) de Haes, realizada también con un motivo oficial —la 3ª prueba de las **oposiciones a la cátedra de paisaje** para cuya ejecución tenía 40 días— constata palmariamente la diferente concepción que del paisaje tenían uno y otro catedráticos del ramo de la Academia: frente al capricho y artificio de Villaamil la rigurosidad y precisión de los detalles de Haes. Si bien, es cierto, todavía resulta un paisaje de composición dada la imposibilidad de ubicarlo en un sitio concreto, parece fruto de una observación directa. Con todo, la brillantez de la luz, el destello de las formas bajo un límpido cielo zarco resaltado por el contraste de pequeñas nubecitas blancas era lo más sorprendente para sus contemporáneos, hasta el punto de que, recordaría años después Beruete hijo, «los procedimientos de

que se servía eran tan diferentes de los conocidos, tan otra la brillantez de los colores que usaba, que en cierta ocasión hubieron de descerrajar la caja de su uso con el fin de sorprender algo que buscaban como causa secreta de lo que no era otra cosa que el fruto de una enseñanza sabia, basada en el estudio del natural...» (26).

Las lavanderas estarán presentes también en los cuadros de los Vayreda, *Las bugaderes*, y de Martín Rico, *Lavanderas de la Varenne*, que reflejan su particular forma de interpretar las enseñanzas de la Escuela de Barbizon y de Corot. Es decir, estamos de nuevo ante la **influencia del viaje**, que en el caso concreto de Rico es consecuencia de su etapa de pensionado en París. Precisamente este hecho va a ser muy significativo ya que el cuadro, pese a ser premiado con la 2º medalla en la Exposición Nacional de 1866, va a despertar las **reticencias nacionalistas** de la mayor parte de la crítica. Algunos, como Federico Balart, enmascaran su comentario: «Lo que principalmente pudiera echárselas en cara (si cara tuvieran los países) es... ¿cómo diré yo?... cierta vaguedad de expresión, cierta indeterminación de sentimiento, cierta falta de carácter, que en ocasiones deja indiferente al espectador...» (27). Otros, como José Benedicto y Gregorio Cruzado Villaamil, no se andaban con tapujos y directamente le aconsejaban desandar el camino emprendido: «Si quiere ser paisajista, apostilla el último en su prestigiosa revista *El Arte en España*, vuelva a España, figúrese que nada ha pintado, recuerde únicamente como erudición aprovechable, tan solo como ejemplo digno de admiración, pero no como guía, las obras de los paisajistas que ha imitado, y sólo consigo mismo y con el talento que nos complacemos en reconocer en él, imite a la naturaleza tal y como el mismo la siente» (28).

Estas críticas, significativas por lo que encierran, parecen añorar obras anteriores de Rico, cual *Orillas del Azañón (Aragón)*, muy alabada por su medalla de 3ª clase en la Exposición de 1860. Un paisaje más cercano a obras de Haes –*Alrededores del Monasterio de Piedra*– (29) o de Martí i Alsina –*Paisaje de Cataluña (1860)*– por su con-

cepción académica, aunque en el caso del último esté disimulada por su mayor vigorosidad y su sentido agreste que parece acercarle a una visión más directa del natural. Una postura, en definitiva, la de los críticos que denuncia el conservadurismo en el que se movía el mundo del arte en España, que en el caso que nos ocupa, el **paisaje**, les llevaba a valorar unos modelos descalificados ya sutilmente por anacrónicos y antinaturales por Baudelaire en 1855 al comentar la Exposición Universal de París: «En cuanto al paisaje histórico, del que yo quiero decir algunas palabras a manera de oficio de difuntos, no es ni la libre fantasía, ni el admirable servilismo de los naturalistas: es la moral trasladada a la naturaleza. ¡Qué contradicción y qué monstruosidad! La naturaleza no tiene otra moral que el hecho. Porque ella misma es la moral; y sin embargo, se trata de reconstruirla y ordenarla según reglas más sanas y más puras, reglas que no se encuentran en el puro entusiasmo del ideal, sino en códigos extraños que los adeptos no muestran a nadie» (30).

Los pintores españoles estaban más cerca de Baudelaire que de los críticos nacionales. Por eso no tardaron en imponerse las representaciones de los distintos lugares a los que llegaban en sus viajes. En estas obras, como apuntábamos ya antes, el agua y los ríos juegan un papel fundamental. En ellas, lógicamente, como el tratamiento varía, podemos encontrar prácticamente todas las tipologías del paisaje español. Así, aparte de los vistos anteriormente, nos podemos encontrar con el intimismo corotiano no exento de un marcado componente nacionalista de J. Vayreda –*Cercanía del estanque (1883-1886)*–, que aderezado con la influencia prerrafaelista, de tanta importancia en Cataluña, llega a producir obras claramente simbolistas como *Ensueño de Brull*, premiada con la 2ª medalla en 1899.

Mientras, Casimiro Sainz, en un estilo muy particular donde se mezclan el magisterio de Haes y la pincelada entrecortado de Barbizon, representa repetidamente un lugar tan significativo como *El nacimiento del Ebro*. En algunos casos su delicado lirismo adelanta la pintura del

Agustín Riancho: *La Cagigona*, 1905, Santander, Museo de Bellas Artes.



que será el gran paisajista cántabro, Agustín Riancho. Obras suyas como *La Cagigona* (1901), pese a seguir cauces tradicionales en cuanto a composición y anecdotismo del tema, gracias a su ejecución a base de pinceladas deshechas como una mancha continua de infinitos matices verdes, se han convertido en la mejor representación de la montaña cántabra. El mismo autor parece consciente de este papel cuando la escoge para donarla al Museo de Bellas Artes de Santander en 1909 «*aún cuando no sea grande su mérito, si como prueba del íntimo y leal amor que siento por la Montaña y de la profunda y sincera admiración que en mi despiertan sus paisajes, espectáculos siempre superiores al arte humano*» (31).

Significativamente también se alcanzan los momentos de mayor modernidad con las representaciones de ríos, como en las distintas versiones del *Manzanares* o del *Tajo*, en las que Beruete se muestra en la línea del impresionismo. Más claro es todavía el caso de Darío Regoyos, tan incomprendido por su osadía, para el gusto de los contemporáneos, que sus envíos a las Exposiciones Nacionales casi siempre **estaban condenados a ocupar la sala del crimen**. Nótese en ambos casos que sus

**viajes al extranjero** y su conocimiento de los movimientos de París y Bruselas explican se desmarque de la pintura habitual en España. Los dos, Beruete y Regoyos, insisten una y otra vez en la representación de lugares típicos y hasta tópicos en la pintura de paisaje española. Valga como ejemplo *El Guadarrama* (1885) de Regoyos en el que la acostumbrada representación de unas lavanderas en primer término pierde todo su sentido anecdótico al quedar reducido a un fuerte contraste de manchas de color blanco frente a la masa azul amenazante del Guadarrama que se alza al fondo. Quizá Regoyos no hace otra cosa que responder a la profunda y dramática impresión que le causara la sierra madrileña, acusada expresamente en el Viaje a la *España negra*: «*Aún después de haber visto Navarra, Aragón y Castilla donde los extremos de sequedad e inundación enrojece la tierra y horada en los montes masas como templos indios con ilusiones de monstruos encogidos o elefantes alineados como colosales cariátides; aún después de todo esto se queda uno asombrado ante aquel Guadarrama, sobre todo por la tarde. Enormes grupos de cuatro o cinco cantos amontonados parecen túmulos de tiempos prehistóricos. No se puede creer que la casualidad los haya colocado de*



Darío de Regoyos: *Mañana de Viernes Santo en Orduña*, 1903, Barcelona, Museu d'Art Modern.

*aquella manera extraña; otras veces forman bolas terribles o grandes mesas de granito. Se buscan los epitafios, pero nada; es la muerte inmensa, pero anónima» (32).*

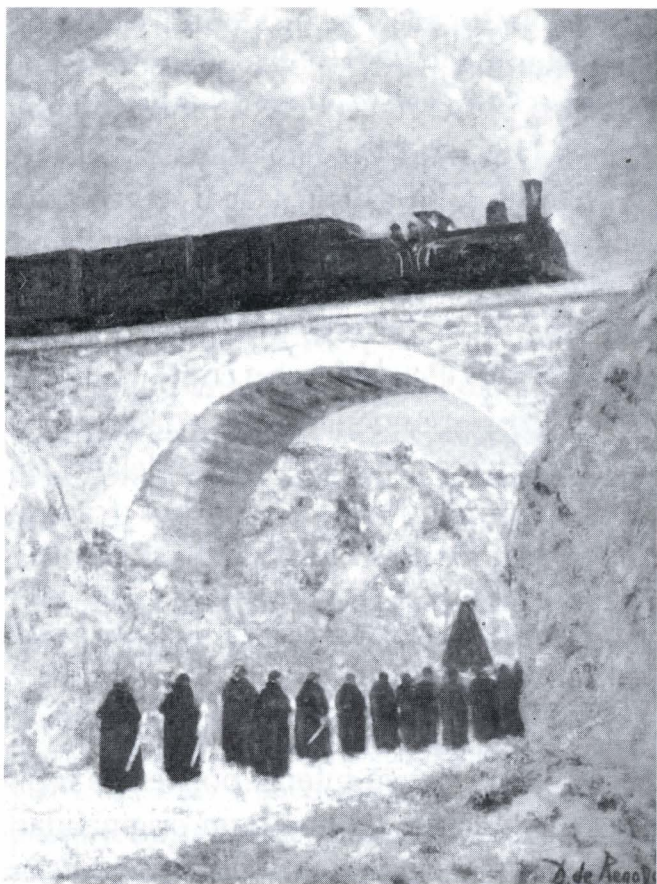
Darío Regoyos es también, quizá por su modernidad, el pintor que más veces incorpora al tren como un elemento más de sus paisajes. Este es un hecho importante porque, como ya apuntábamos al principio, el ferrocarril no es sólo un elemento significativo del progreso sino que influye decisivamente en el desarrollo del género del paisaje al facilitar los desplazamientos de los artistas (33). Sin embargo, ahora nos interesa en cuanto es un elemento más de las composiciones y, además, en tanto en cuanto se trate de **cuadros de paisajes**. Es decir, no basta con que aparezcan trenes como en la representación monetiana de *La Estación de Francia de Barcelona* (1911) de J. Colom, o ese **muestro social** que es *Cazadores en la Estación del*

*Norte de Bilbao* de Adolfo Guiard.

El cuadro de Jenaro Pérez Villaamil, *Inauguración del ferrocarril de Langreo por la Reina: Entrada del tren en Gijón* (1852), se puede considerar como el pionero de las obras que nos interesan aquí. En él, Villaamil, obligado sin duda por el **sentido documental** de la representación, se muestra menos fantasioso de lo habitual, aunque sin perder por ello su peculiar tratamiento de luz y colorantes aludido. También aparece, si bien en contadas ocasiones, en las Exposiciones Nacionales e incluso en envíos de pensionados como *La pavera* de H. Estevan Fernando. Firmado en Roma en 1883 representa una visión panorámica de la campiña romana resuelta con pinceladas pastosas y toques sueltos para reflejar la calidad de los elementos y la variedad del colorido, con un tren que irrumpe deslizándose por la línea del horizonte. En principio su presencia puede ser tan anecdótico como la de los pavos del primer término, pero, si nos fijamos en la muchacha que se desentiende de su cometido —la vigilancia de la pavada— para fijar su atención en el paso del tren, podemos interpretarlo también como una alusión al progreso, a ese futuro hacia el que probablemente esté viajando también la mente de la pavera.

No parece ofrecer dudas, en este sentido, la interpretación del cuadro de Darío Regoyos, *Viernes Santo en Castilla* (1904), en el que **el ayer** —la procesión con sus imágenes penitentes, cirios— se ve rebasado por **el presente** —el progreso, representado por el ferrocarril—, contrastando, además, la lentitud con la que el negro cortejo procesional camina por una árida e inhóspito Castilla, dando la espalda al futuro, a la modernidad, que, en cambio, busca raudo el tren.

Ciertamente Regoyos tiene también una serie de obras en las que el ferrocarril actúa como un elemento poético más, contribuyendo a aumentar la magia idílica de lugares privilegiados como el pueblo de Pancorbo y su entorno. Es el caso de su cuadro *Pancorbo. El tren que pasa,*



Darío de Regoyos: *Viernes Santo en Castilla*, 1904, Bilbao, Museo de Bellas Artes.

en el que la presencia del ingenio moderno, saludado alborozosamente por una pareja de niños, pone una nota de vida nueva en el paisaje, mientras los penachos de vapor se diluyen en su intento de competir con las nubes.

El cuadro de Regoyos parece la plasmación del **prao** donde transcurre la acción del cuento *Adiós Cordera* de Clarín: «**El prao Somonte** era un recorte triangular de terciopelo verde tendido, como una colgadura, cuesta abajo por la loma. Uno de sus ángulos, el inferior, lo despuntaba el camino de hierro de Oviedo a Gijón. Un palo de telégrafo, plantado allí como pendón de conquista, con sus **jícaras** blancas y sus alambres paralelos, a derecha e izquierda, representaba para Rosa y Pinín el ancho mundo desconocido, misterioso, temible, eternamente ignorado» (34). Pero, desgraciadamente, el conocimiento de ese mundo, o, en otras palabras, la pérdida de su inocencia, va a representar también el final del mundo idílico de Rosa y Pinín, porque el tren

se llevará, primero, a Cordera —«*La llevan al matadero... Carne de vaca, para comer los señores, los curas,... los indianos*», —grita Pinín— (35), y más tarde también al propio Pinín «... *carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas*».

*Entre confusiones de dolor y de ideas, pensaba así la pobre hermana viendo el tren perderse a lo lejos, silbando triste, con silbidos que repercutían los castaños, las vegas y los peñascos...*

*¡Qué sola se quedaba! Ahora sí, ahora sí que era un desierto el prao Somonte.*

— *¡Adiós, Pinín! ¡Adiós, Cordera!*

*Con qué odio miraba Rosa la vía manchada de carbones apagados; con qué ira los alambres del telégrafo. ¡Oh!, bien hacía la Cordera en no acercarse. Aquello era el mundo, lo desconocido, que se lo llevaba todo. Y sin pensarlo, Rosa apoyó la cabeza sobre el palo clavado como un pendón en la punta del Somonte. El viento cantaba en las entrañas del pino seco su canción metálica. Ahora ya lo comprendía Rosa. Era canción de lágrimas, de abandono, de soledad, de muerte.*

*En las vibraciones rápidas, como quejidos, creía oír, muy lejana, la voz que sollozaba por la vía adelante:*

— *¡Adiós, Rosa! ¡Adiós, Cordera!*» (36)

El tren ya no se ve, pues, como el símbolo del progreso. No es más el artilugio mecánico que favorece el acercamiento a la Naturaleza sino su **profanación**, como apuntaba Félix Escalas: «*la gran cabellera blanca de aquel monstruo de hierro llegó hasta las verdes hojas y las bañó con el rocío del progreso, y las hojas, marchitas súbitamente, cayeron, quemadas y muertas, mientras la máquina huía majestuosamente del bosque profanado. Al mismo tiempo, en la ciudad lejana quemaban los árboles arrancados del viejo bosque para devolver el calor perdido a los ciudadanos de cara pálida y brazos sin fuerza*» (37). Esas ciudades en las que tenían cabida toda una serie de dolorosas secuelas sociales como las recreadas por Sorolla en *¡Otra margarita!* (1892) y *Trata de blancas* (1896) que, no por casualidad, se desarrollan en un **vagón de ferrocarril**, un vagón de tercera clase, símbolo y motor de la ruptura con el mundo rural, el ambiente natural de los protagonistas.

## NOTAS

- 1 HAES, C. ob. cit. pp. 295-296.
- 2 RICO, M. *Recuerdos de mi vida*. Madrid, s. a. (1909), p. 13
- 3 *La Gaceta Universal*, nº 23, Barcelona, 5-VI-1864, p. 183.
- 4 El cuadro de Coubert, conocido en principio como *El encuentro*, se convirtió en uno de los cuadros más llamativos de la Exposición Universal de París de 1855, donde recibiría la denominación actual. Por cierto, en España entonces las figuras de los artistas en el campo no debían ser tan habituales como lo prueba la anécdota contada por Martín Rico sobre los peligros que tuvo que arrostrar en sus viajes al Guadarrama al confundirle los madereros, con un inspector que iba a contar los pinos para impedir sus ilícitas ganancias.
- 5 MINGOREVULGO. «La Exposición de Bellas Artes». *El Cronista*. Madrid, 16-IV-1876.
- 6 El método de trabajo de Pérez Villaamil queda perfectamente reflejado en una anécdota que recuerda, una vez más, Martín Rico: «Una vez los discípulos le regalamos una caja de colores a la «guache» y él, en agradecimiento, nos pintó un cuadro a cada uno en hoja de lata preparada que entonces se usaba mucho. Cada mañana nos pintaba uno en un par de horas, ponía primera cuatro manchas con un cuchillo y después de pensar un rato en aquellas manchas salían unas montañas, o bien una cascada, un bosque o una cueva de ladrones». (*Recuerdos de mi vida*, p. 11). Se explica así el resultado: caprichos, en los que dominaba la fantasía, y el título es simplemente anecdótico.
- 7 Nuevamente en sus Recuerdos.... Martín Rico refleja este sentimiento: «Entonces creíamos los jóvenes que cuanto más lejos se iba y más alto se subía eran mejor los paisajes, error que el tiempo se ha encargado de desvanecer. No hay necesidad de ir tan lejos; sin salir de Madrid, y quizás en sus mismas calles, se pueden hacer cuadritos interesantes; esto es una verdad que ahora sabe todo el mundo, pero han pasado más de cuarenta años para averiguarlo» (pág.23).
- 8 PEREDA, J. M<sup>a</sup>. Peñas Arriba. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas) 1995, pp. 146-147.
- 9 Idem, pp. 262-263. La exclamación en latín corresponde al salmo 113 «*Exaltado sobre todos los pueblos, Señor, y por encima de los cielos... su gloria*».
- 10 El espíritu romántico de Carus queda también presente en este párrafo de su II Carta sobre el paisaje: «*Sube a la cumbre de la montaña, mira las largas hileras de las colinas, contempla el discurrir de los ríos y toda la magnificencia que se abre a tu mirada, ¿y qué sentimiento se apodera de tí? Es un tranquilo recogimiento, te pierdes a tí mismo en espacios ilimitados y todo tu ser se aclara y se purifica apaciblemente, tu yo se esfuma, tú no eras nada, Dios es todo*» (*Cartas y anotativas sobre la pintura de paisaje* (Ed. De Javier Arnaldo). Madrid. Visor (La Balsa de la Medusa), 1992, p. 71. Las palabras de Carus, en un fiel reflejo del espíritu de la época, parecen responder al poema de Goethe, «*Por encima de las cumbres siempre hay sosiego*», o a los versos del Himno antes del amanecer en el valle de Chamonix de Colridge: «*¡Oh monte terrible y silencioso! Te miré / hasta que, aún presente el corporal sentido, / del pensamiento te desvaneciste: en oración / absorto, adoro sólo lo Invisible!*».
- 11 Rafael DOMENECH recoge una anécdota que refleja claramente este ambiente: «*Hace años, al comenzar el verano, le pregunté a uno de nuestros pintores más eminentes —muerto ya— que en dónde veranearía, y me contestó: “si me promete el secreto se lo diré. Soy de la comarca norteña X... El año anterior, al viajar por allí, vi paisajes preciosos y quiero pintarlos. Pero no lo divulgue usted, porque irían otros pintores, siempre dispuestos a la caza del asunto, y quitaría a mis cuadros el encanto de la novedad”. Como el artista hace años que ha muerto, divulgo el secreto... pero, en memoria suya, lo hago sólo a medias*». (*El nacionalismo en Arte*. Madrid, Ed. Páez, s/a h. 1930, p. 80).
- 12 CLARIN. *Doña Berta* (1892). Barcelona, Planeta, 1983, p.7.
- 13 Idem. P. 23.
- 14 Idem. P. 22.
- 15 Idem. pp. 42-43. La descripción de la vida en Madrid resalta la paz idílica Posadorio, de la Naturaleza: «*Temía a la multitud..., pero sobre todo temía el ser atropellada, pisada, triturada por caballos, por ruedas. Cada coche, cada carro, era una fiera suelta*



que se le echaba encima. Se arrojaba a atravesar la Puerta del Sol como una mártir cristiana podía entrar en la arena del circo. El tranvía le parecía un monstruo cauteloso, una serpiente insidiosa. La guillotina se la figuraba como una cosa semejante a las ruedas escondidas resbalando como una cuchilla sobre las dos líneas de hierro. El rumor de ruedas, pasos, campanas, silbatos y trompetas llegaba a su cerebro confuso, formidable, en su misteriosa penumbra del sonido. Cuando el tranvía llegaba por detrás y ella advertía su proximidad por señales que casi eran adivinaciones, por una serie de reflejo del peligro próximo en los demás transeuntes, por un temblor suyo, por el indeciso rumor, se apartaba doña Berta con ligereza nerviosa, que parecía imposible en una anciana; dejaba paso a la fiera, volviéndole la cara, y también sonreía al tranvía, y hasta le hacía una involuntaria reverencia; pura adulación, porque en el fondo del alma lo aborrece, sobre todo por traidor y alévoso. ¡Cómo se echaba encima! ¡Qué bárbara y refinada crueldad!».

16 GINER DE LOS RÍOS, F. «Paisaje» (1885). Recogido en *Lecturas*, VI, 1915.

17 Recogido por DE MIGUEL, P. Ob. Cit. p. 137.

18 MORERA, J. *En la Sierra del Guadarrama. Divagaciones sobre el recuerdo de un año en las nieves*. Madrid, 1927, p. 14.

19 La cercanía entre Corot y J. Vayreda permite que se puedan aplicar a este último comentario que Ch. Baudelaire dirigía al primero, viendo en sus paisajes «un hábito ingenuo, una gracia de espíritu natural»... «Corot es más bien un armonista que un colorista; y sus composiciones siempre libres de pedantería, tienen un aspecto seductor por la misma simplicidad del color». (*Del paisaje*, ob. Cit.).

20 La Academia. T. IV; nº 3; 23-VIII-1878, p. 43. Números más tarde la misma revista reproducía otra obra de Joaquim Vayreda del mismo ciclo de las estaciones, en este caso *El verano*, acompañado de un comentario igualmente elogioso que termina significando a Vayreda como *Un artista en toda la extensión de la palabra. Siente la naturaleza y sabe trasladar al lienzo lo que siente* (nº 22; 15-XII-1878, pp. 340 y 350).

21 El elegido por la Academia había sido Jaime Morera que desempeñaba interinamente el cargo,

pero la Administración hizo valer los mayores méritos de Muñoz Degrain, concretamente más primeras medallas en las Exposiciones Nacionales, para concederle definitivamente la plaza. Para más detalles ver GUTIÉRREZ BURÓN, J. *Las Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el s. XIX*. Madrid, Universidad Complutense, 1987. Capítulo, Premios.

22 PARDO BAZAN, E. *La madre naturaleza* (1887). Madrid, Alianza, 1982. pp. 243-4. El párrafo completo dice así: «Contribuía a ello el acercarse ya el instante de calma suprema, la hora religiosa, el anochecer. De la sombra que iba envolviendo el suelo emergían las copas de los árboles, coronadas aún por una pirámide de claridad: al Oeste, los arboles se extendían en franjas inflamadas como el cráter de un volcán; el contraste del incendio, pues hasta forma de llama tenían las nubes, hacía verdear el azul celeste, y unas cuantas nubecillas dispersas hacia el Poniente, parecían gigantescas rosas y bolas de oro desparramadas por el cielo. Una puesta de sol inverosímil, de esas que dejan quedar mal a los pintores cuando se les mete en la cabeza copiarlas».

23 *La Ilustración Española y Americana*. T. VIII, nº 396; Madrid, 26-VII-1889.

24 Fernando ARAUJO criticaba duramente a Zola en *La Ilustración Artística* (7/4/88) porque en su novela *La Tierra* traslada al mundo rural todo el vicio propio del mundo obrero y urbano, porque «No existe, escribe, aldea ninguna en ninguna parte del globo en que vivan tan sólo esos monstruosos campesinos... Arranquemos pues a Zola y su escuela el inmerecido título de realismo con que han bautizado sus concepciones» (cit. por LITUAK, L.). *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona, Serbal, 1991, p. 56).

25 *Peñas Arriba*, ob. cit., p. 297.

26 BERUETE, A. *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. (1903). La edición es póstuma, de 1926, p. 379.

27 BALART, F. «Exposición de Bellas Artes. II». GIL BLAS, Año IV, nº 36. Madrid, 3-II-1867, p.2.

- 28 CRUZADA VILLAAMIL, G. «La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866». *El Arte en España*. T. VI. Madrid 1867, pp. 35-36. El comentario empezaba así: «Adrede hemos dejado para cerrar el juicio crítico de los paisajistas, ocuparnos de D. Martín Rico, porque este pintor merece particular estudio. Partió de España el Sr. Rico para estudiar el paisaje en el extranjero, llevando de aquí grandes disposiciones para el género. Pero pasando a ser paisajista, trocando los buriles de grabador en madera por la paleta y los pinceles, dotado de la rara cualidad de modestia, y desconfiando demasiado de sus propias fuerzas, de su natural inspiración y gusto, al pisar el suelo extranjero, al admirar el carácter y estilo de las obras de los reyes del paisaje, el Sr. Rico, lo mismo que la mujer coqueta, prodigó su amor a unos y a otros, olvidándose de sí mismo, desconfiando de su verdadera valía, convirtiéndose en empañado espejo, que, con indecisión y entre dudas, ora imitaba al uno, ora al otro, y formando un conjunto heterogéneo, produjo unos paisajes sin vida, sin verdad y sin gracia. A este artista (caso raro en verdad) hay que aconsejarle lo contrario que a todos los demás...» La crítica de Cruzada Villaamil, bajo el título de «juicio crítico de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1867. Paisaje», aparece también en *La Reforma* (nº 415, Madrid, 16II.1867). José Benedicto, por su parte, escribe un folleto sobre la exposición publicado por entregas en *La España*, dedicando a Martín Rico las páginas 79 y 80, en unos términos muy parecidos a los de Cruzada, (nº 6.324, Madrid, 23-II-1867).
- 29 Esta obra realizada en el verano de 1856, después de la celebración de la Exposición Nacional, es fruto de un viaje de Haes al Monasterio de Piedra respondiendo a la invitación de su propietario Federico Muntadas. **Viaje** que tendrá una gran repercusión porque, por una parte, contribuye a la difusión de las maravillas y originalidad de esta comarca, y, por otra, frustra el proyectado regreso de Haes a Bélgica, facilitando así su concurrencia a las oposiciones de la cátedra de paisaje de la Academia. Además, si se compara con obras de los viajes posteriores, cual *Desfiladero de Yaraba (1873)*, se puede constatar perfectamente la evolución de la pintura de Haes, con un formato vertical en lugar de las visiones panorámicas, y con una valoración de los primeros planos y una acentuación de los colores, más ricos y contrastados, —desaparecen los tonos tabaco, según la ya mencionada expresión de Beruete—, fruto quizá de su observación más detallada como consecuencia de la fotografía.
- 30 BAUDELAIRE, Ch. *Del paisaje*, ob. cit., p. 124.
- 31 Recogido en el cat. *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Ministerio de Cultura. 1992/1993, nº 56, p.194. La exaltación de la cagiga, este típico roble montañés me trae a la memoria otra típica obra montañesa, *El sabor de la Tierruca (1881)* de Pereda que empieza «*La cagiga aquella era un soberbio ejemplar de su especie...*», para continuar describiendo la actividad del lugar.
- 32 *Viaje a la España negra (1899)*. Barcelona. VERHAEREN, E. y REGOYOS, D. J. J. de Olañeta. 1983, pp. 107-108. (El subrayado es nuestro).
- 33 Tan significativo es el papel del ferrocarril para el desarrollo de la pintura del paisaje que Lily Litvok tituló significativamente *El Tiempo de los trenes* el estudio que sobre este género tanto en pintura como en literatura hace para Ediciones del Serbal, que se ha citado ya anteriormente.
- 34 ALAS, L. «CLARÍN». *¡Adiós «Cordera»!* (1893). Barcelona. Planeta, 1983, p.213.
- 35 Idem, p. 221.
- 36 Idem, p. 222.
- 37 ESCALAS, F. «Profanación». *Pél e Ploma*. Barcelona, 1901. Cit. por LITJAK, p. 223.