

**PAISAXISMO E IDENTIDADE
NA ARTE ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA**

Carmen Pena López

Universidad Complutense de Madrid

A paisaxe é o resultado da mirada humana sobre determinado medio ambiental. A natureza existe sen o home, mais a paisaxe non. De aquí que nas paisaxes, nos seus métodos e técnicas descritivos e interpretativos, na perspectiva desde a cal son miradas en cada época ou en cada territorio cultural, na primacía duns escenarios sobre outros ou na súa selección se delaten os sentimentos e ideais dos que as pintan, esculpen, constrúen ou axardinan ou interveñen nelas desde diferentes disciplinas, ocultando á vez sutilmente a intencionalidade ou o compromiso que no seu modo de as interpretar puidese haber (Schama 1995).

Cada nova interpretación da paisaxe, se se anova e se moderniza, os seus novos modos e rexistros sensibles constrúense sobre substratos de anteriores versións, sobre ruínas ou fragmentos de emocións de modelos do pasado. A nosa mirada e interpretación das paisaxes vai rompendo con modelos construídos anteriormente, para crear os do futuro desde un tratamento teórico e práctico innovador, se ben a súa ruptura cos modelos periclitados nunca vai ser total: coma en toda manifestación estética do novo, as teorías e estéticas anteriores perduran dalgún xeito, desde a súa revolución vangardista ou desde a cita posvangardista máis ecléctica. No caso da arte contemporánea, gran parte dos seus obxectos e conceptos son resultados de miradas do pasado, revolucionadas cara ao presente e o futuro.

Desde o punto de vista da teoría e a historia da arte, a idea de que a paisaxe é unha proxección de sentimentos tería o seu clímax na pintura e a literatura do Romanticismo, baseado esencialmente nas ideas prerrománticas do pintoresco e do sublime. As máis remotas bases de tal idea estaban no Renacemento, en Petrarca ou en Leonardo, se ben habería ser o século XIX romántico o que fixese daquelas referencias unha lectura moderna, co cal a paisaxe adquiriu un protagonismo estético, que a levou a ser declarada nas academias de belas artes «xénero maior» dentro da pintura, cando ata daquela o fora «menor».

Unha das razóns polas cales a teoría do xénero e as súas aplicacións en pintura ou en literatura foron un vehículo importante dos gustos e dos estilos modernos

de narración e expresión é a de que a historia do dito xénero, ao ser de menor importancia, estaba máis descargada de normativa académica ca os xéneros maiores. Outra causa de que vehiculase máis libremente o novo sería a de que a natureza —coa súa aparencia de inxenuidade e suposta falta de intencións— permitiu clandestinizar máis doadamente ca outros temas pensamentos e prácticas críticos de resistencia ao institucional. Por último, outro dos feitos que afectou á paisaxe para avanzar no concepto do moderno foi, sen dúbida, que a súa sinxela aparencia narrativa fose inclinando máis o paisaxista aos experimentos pictóricos, libres e autónomos no campo da arte ca á narración estrita e mimética da natureza. No caso da pintura, tal consideración do tema habería impulsar neste xénero a revolución das técnicas e dos estilos: efectos de luz, cor ou movemento na natureza servirían para aplicar ás modernas versións paisaxísticas novas teorías cromáticas, ópticas ou físicas, de xeito que, desde este punto de vista, a moderna paisaxe foi básica no avance da idea da «autonomía» da arte e da pintura, responsable importante —xunto co bodegón— do experimentalismo no cal se introduciron as vangardas.

Unha das disciplinas diversas que achegou novidades importantes á mirada do paisaxista contemporáneo cara á natureza foi a xeografía, potenciando a modernización progresiva e nova das paisaxes. A causa orixinaria desta ciencia ter tal papel no anovamento do xénero foi que, logo de nacer como ciencia natural enmarcada dentro das correntes positivistas, superou aquela condición, para acadar tamén as calidades das ciencias humanas situadas no seo do pensamento idealista. Segundo aquela escisión das ciencias, os chamados humanistas propiciaban cos seus métodos e termos a proxección subxectiva do pensamento individual ou dos sentimentos colectivos sobre a natureza; no entanto, as ciencias estritamente positivas analizaban esta desde os métodos empíricos, tratando de obxectivala e describirla científica e rigorosamente. A fusión na xeografía de ambos os enfoques faría dela un referente constante para a paisaxe.

A xeografía aparecera como ciencia dentro do marco do positivismo na segunda metade do século XIX, mais comezaría xa no século XVIII a estender e ampliar os seus métodos e termos ao terreo das ciencias humanas, por mérito, sobre todo, do gran xeógrafo A. von Humboldt, un dos principais responsables da prolongación desta disciplina ata o terreo da estética: consideraba este que o estudo da natureza era imprescindible para a educación dos pobos, razón pola cal vía preciso incluír nos textos xeográficos consideracións estéticas, poéticas e

morais. A nova orientación desta ciencia faría posible que a paisaxe combinase termos humanísticos e empíricos, feito que afectou tanto á teoría estética como á práctica pictórica. Con esta fusión e intercambios no terreo das interpretacións e descrições da paisaxe, no seu territorio combináronse obxectividade e subxectividade, sobre todo a partir do realismo, con inclinación cara a unha ou outra, segundo a época e a cultura en que se situase cada versión (Pena 1978).

Todo o que ata aquí fomos desenvolvendo explicaría a radical modernidade que foi asumindo o xénero ao longo da súa historia, ata romper os límites que se lle marcaran tradicionalmente (Pena 1997). De modo que, no que foi o proceso da arte contemporánea, a paisaxe constituíu unha peza fundamental, xa que o avance da contemporaneidade artística foi crebando os límites dos xéneros, os das artes e os do concepto de arte, sendo a paisaxe dos principais responsables destas preguntas: que é arte e que non é na cultura contemporánea? Onde están as súas fronteiras? Que é paisaxe e onde están os seus límites?

IMPORTANCIA ACTUAL DA PAISAXE E DO PAISAXISMO

Con todas estas bases na súa modernización non debe estrañarnos que, dentro do terreo das artes, novos conceptos de paisaxe se inserisen, por exemplo, no da escultura —a partir do surrealismo especialmente—, nin de que adquirise un papel cada vez maior no campo da arquitectura e o urbanismo; tampouco nos asombra que fose asumido polos termos da xeografía humana, ou analizado con novos ollos e novos conceptos teóricos no plano da publicidade e do turismo. A multiplicación das imaxes consideradas paisaxes saltou hoxe os marcos tradicionais do repertorio típico dos estereotipos do pasado. Tal ampliación do concepto levou á necesidade de denominacións novas no seu campo, máis coherentes para a realidade actual e a teorización daquel, e aceptouse o termo de «paisaxismo» para todos aqueles rexistros nos cales a paisaxe se estendeu da arte a outros territorios, o cal obriga a unha interdisciplinabilidade na súa análise.

A complexidade actual deste paisaxismo estaba xa nas bases e nas fontes teóricas orixinarias de paisaxe de outrora. As poéticas de todas as áreas dedicadas hoxe a contribuír desde o paisaxismo a crear unha economía sustentable, que preserve o patrimonio natural, monumental e ecolóxico, montáronse sobre a aplicación ao mundo actual de

teorías que arrincan dos séculos XVIII e XIX, en boa medida, e que deron pé a novas formulacións daquelas, aplicables ao noso tempo (Ábalos 2009, Brinkerhoff 1995).

O interese na paisaxe desde as perspectivas dos nosos días fai precisa a reflexión teórica, crítica e histórica sobre ela. Neste sentido, a importancia da historia da arte e dos seus exemplos de paisaxes simbólicas e históricas é evidente, xa que o paisaxismo abrangue tanto o feito físico como a construción estética ou o seu sentido cultural, así como as súas posibles identificacións, entre as cales están as territoriais —locais, rexionais, nacionais e globais—, as de clase ou as de xénero, coas súas implicacións políticas nun sentido moi amplo, xa que o recoñecemento da relación entre estética da paisaxe e política do territorio é algo recoñecido hoxe.

Unha reflexión moi integrada no paisaxismo é a de que cada paisaxe —ou fragmento dela— posúe un poderoso «sentido do tempo». Mesmo tendo unha calidade principalmente espacial, é en esencia, ademais, imaxe da historia dese espazo. Tal idea non é unha invención do noso tempo, senón que orixinariamente foi concretada no século XVIII por Alexander Pope, nun poema dedicado a lord Burlington no ano 1731. Nel, na denominada literatura augusta inglesa, inaugurouse a visión de que son os lugares os que falan ao paisaxista «auténtico», que sabe escoitalos.

Aquela idea prerromántica daría vía a que o pleno Romanticismo, desde os seus sentimentos individuais —expresión en moitas ocasións dunha colectividade— vehiculase sentimentos de identidade nacionais, desde os nacionalismos reivindicativos da época da revolución romántica, crítica fronte ao poder napoleónico e defensora do diferencial de cada paisaxe e de cada pobo, que aspiraba a ser nación e aínda non tiña o seu Estado ou fora colonizado. Aquelas paisaxes románticas eran entón expresión da historia diferencial, reivindicada simbolicamente por medio da pintura deste xénero ou da literatura, así como da xeografía.

Mais aquela teoría e a súa terminoloxía ficaron soterradas durante longo tempo, en especial por causa das terribles consecuencias históricas e políticas dos nacionalismos para o século XX, tras a primeira e a segunda guerras mundiais, as cales delataron traxicamente o sentido máis reaccionario daqueles co monstruoso exemplo do nazismo alemán. Todo o mundo progresista política e culturalmente anatematizaría o termo desde o canto aos ideais do internacionalismo, proclamado desde a loita de clases, cuxo ideario era sustentado polo socialismo, o comunismo e, ao seu xeito, polas democracias occidentais. Na arte de vangarda paradigmática e na súa teorización sobre a paisaxe, o obxectivo, consciente ou in-

consciente, implícito na nova estética e ética daquela sería o da súa internacionalización de formas e espazos, mediante o reforzamento teórico e práctico da idea da autonomía da pintura e da importancia sobre todo do experimental, a cal xa comentamos anteriormente. Nese novo e rompedor ideal da paisaxe plástica importaba a materia, a construción e as estruturas propias da arte e a súa orixinalidade, non as identidades territoriais e menos nacionais. Un precedente deses modelos de paisaxe foi, por exemplo, *A montaña de Sainte-Victoire*, de Cézanne, intemporalizada como forma plástica nas súas diferentes versións, para alén da súa representación como lugar da historia da rexión. Iso era, polo menos, o que a crítica e a nova versión do moderno na historia da pintura lía naquelas paisaxes, desde a perspectiva da crítica e a historia da arte das vangardas na posguerra. A paisaxe de Cézanne foi unha lección para o cubismo de Picasso e Braque e para todo o seu ronsel, que habería ter longa herdanza e diferentes versións.

As abstraccións plásticas da paisaxe pasaron a un maior grao de universalización entrando na representación do cósmico, caso das *Constelacións* de Miró ou do *Monumento a Apollinaire* de Picasso, unha paisaxe celeste trasladada ao campo da escritura.

Mais a condición posmoderna, así como todo o que histórica e politicamente fixo precipitar e fragmentar a idea de progreso e modernidade, faría reflotar no terreo do paisaxismo as teorías e lecturas abandonadas do Prerromanticismo e do Romanticismo. Naturalmente, non é unha volta atrás, nada ten que ver cos rexistros identitarios da segunda metade do século XIX, se ben as ideas do XVIII e do século seguinte son aproveitadas nas teorías e prácticas do paisaxismo actual, a partir da fragmentación e a revisión de puntos de vista actualizables. O mundo globalizado precisa unha busca nas paisaxes do «sentido do tempo», da historia do lugar no cal se ha construír ou se ha erixir unha escultura, sexa a paisaxe urbana, a rural ou a industrial, de tal maneira que as cuestións sobre o pintoresco, sobre todo, e o sublime se puxeron de novo sobre o terreo do paisaxismo.

Por outra banda, a historia da arte, moi en especial a da pintura, comezaría a repensar o seu relato na posmodernidade, en particular a partir de 1970, e máis claramente nas décadas posteriores. Desde o punto de vista da crenza no moderno como universal, conviñeran ás análises histórico-artísticas termos de tempos estilísticos e de épocas, preferentemente como segue: cada estilo tería un tempo e un centro de emisión, que crearía os modelos para a periferia. A medida que

aqueles se afastaban do centro emisor ou da época primeira en que apareceran, irían desvirtuándose, converténdose en heterodoxos, ata poder negarse a existencia de tal estilo nas periferias. Caída a teoría difusionista en xeral, falaríase da multiplicación dos centros e dunha clase de interacción diferente entre centros e periferias, manténdose en moitos casos que desde tal perspectiva os modelos periféricos fornecían tamén ao centro os do seu territorio cultural e antropológico. Así se cuestionou de forma importante aquel estudo dos modelos e os obxectos artísticos como saídos de centros radiantes, por riba do espazo e do territorio en que se producían. A consecuencia diso, a crítica de arte e a historia da arte, mesmo a referente á arte contemporánea e á vangarda, comezou a utilizar hai unhas décadas, nas súas análises, termos antropológicos e territoriais. Por exemplo, nas análises de Rosenblum sobre Picasso, ou nas de Brown sobre este mesmo pintor, aparece a cuestión da identidade antropolóxica do artista e os seus estilos, da súa identidade —no terreo do diferencial— coa cultura artística española (Rosenblum 1999, Brown 1999).

Desde este punto de vista, no que á paisaxe española contemporánea se refire, deberemos, pois, rastrexar, a partir dunha metodoloxía actual e interdisciplinar, non só o universal dela, senón o diferencial na súa historia, marcada por un territorio cultural periférico moi específico.

PAISAXE ESPAÑOLA, PAISAXISMO E IDENTIDADE NACIONAL

No caso da historia da paisaxe española na arte hai que engadir unha serie de consideracións, para poder comprender a importancia e o valor simbólico que tivo o xénero en España, xa que aquí non foi só apéndice mimético da paisaxe realista francesa ou dos modelos impresionistas, senón que lles achegou a eles unhas diferenzas e heterodoxias, as cales nos abren os ollos á importancia dos «modos» estilísticos das periferias nas análises da historia da paisaxe, desde a perspectiva metodolóxica e terminolóxica da posmodernidade.

En primeiro lugar, o noso país non tivo practicamente unha pintura de paisaxe ata moi serodiamente; desde logo, antes da pintura contemporánea a importancia dela foi pouca, se o comparamos coa maioría das escolas europeas. Mentres que o Premio de Paisaxe Histórica se crearía en Francia en 1817, a primeira cátedra de Paisaxe na Es-

cuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid creouse en 1844; ocupouse dela Jenaro Pérez de Villaamil, un romántico tardío de grande interese, mais que lles pareceu aos novos discípulos con ensinanzas obsoletas para as ansias de modernidade realista que eles tiñan (Arias Anglés 1980, 1986). Tal era o caso dun dos pintores de paisaxe español máis interesante de fins do século XIX, alumno seu ata marchar para Francia, onde se uniría ao realismo: falo de Martín Rico, quen nas súas memorias se referiría ao anticuado das súas ensinanzas para os tempos que corrían (Rico 1906).

É certo que na Escuela de la Lonja de Barcelona se iniciara un pouco antes a aprendizaxe da paisaxe realista con Martí Alsina, o cal en Cataluña impulsaría o xénero e a súa modernización, se ben tardaría un pouco máis en se producir alí a conciencia da súa identificación coa cultura e a historia catalás, ata que chegase a escola de Olot ou mesmo o Cercle de Sant Lluç; polo resto de España xerouse e estendeuse máis, nun principio, o realismo da Escuela de Bellas Artes de San Fernando, nunha liña de identificación das modernas paisaxes co español.

Sería a partir da toma de posesión da cátedra de Paisaxe na Academia de Bellas Artes de Madrid polo belga criado en Málaga Carlos de Haes cando a paisaxe realista comezase a ensinársela, á vez que foron crescendo significativamente os alumnos e o número de cadros deste asunto aumentou de forma sinalada nas exposicións de Bellas Artes. Este feito produciuse en 1857. O concurso de acceso á mencionada cátedra o mestre belga gañaría cun cadro ben representativo do moderado realismo no cal iniciou os seus discípulos: refírome a *Vista do Palacio Real desde a Casa de Campo*, hoxe no Museo de la Academia de San Fernando. Esta pintura amosa unha vista de Madrid desde o outro lado do Manzanares co Palacio ao fondo; nela o carácter cromático, o reverdecemento da paisaxe, os rexistros tonais moi graduados, todo o conxunto ambiental está na corrente dun realismo belga decimonónico moi cargado de receitas académicas do XVIII, que era o que el aprendera en Bruxelas con J. Quineaux, o cal nunca tivo o radicalismo teórico nin técnico de ningún realista da escola de Barbizon. As ensinanzas do seu mestre belga introducían nas técnicas novas do realismo do XIX, mais moderadas en Bélxica por unha longa tradición paisaxística, cargada ao longo dos séculos polas normativas oficiais, que finalmente o obstaculizaran para adoptar a moderna radicalidade do realismo francés (lámina 1).

Aquel era o realismo de Haes, escandaloso e moi novo para España, mais cargado de resabios idealizadores academicistas e de pouca autenticidade á hora



Lámina 1. Carlos de Haes, *Vista do Palacio Real desde a Casa de Campo*, 1867.

de representar a realidade da paisaxe da meseta española. Con todo, o seu papel foi central no avance da pintura de paisaxe en España cara ao camiño da modernización de finais do século XIX. Foi fundamental como introdutor nos modos realistas europeos modernos, que asombraron os seus compañeiros de oposición e boa parte da crítica, a cal moito non entendía da nova linguaxe do xénero, máxime cando ía avanzando nos seus pequenos estudos cara a unha visión máis auténtica do territorio. Mesmo se comezou a introducir na estética de recreación do solo xeolóxico real de certas paisaxes peninsulares, como resultado do seu contacto coa nova ciencia xeolóxica española, que a través da súa pintura comezaría a se transformar en estética, integrándose nas paisaxes pintadas: os estudos de pequeno tamaño dos Picos de Europa, os das terras de Aragón arredor de Jaraba, Nuévalos e o Monasterio de Piedra, nos cales se sentía moi liberado dos resabios académicos, autenticando os picos graníticos, os terreos calcarios, as curiosas formacións do territorio aragonés acendido e terráqueo, son bos exemplos disto.

As razóns do avance nos seus estudos cara a esa autentificación xeolóxica do terreo foron o seu contacto coa xeografía e a xeoloxía, a partir do coñecemento dos textos de Casiano de Prado —sobre os Picos de Europa e a provincia de Madrid— e da súa menos coñecida amizade con Federico de Muntadas, membro da familia do mesmo apelido, propietarios do Monasterio de Piedra tras a desamortización, importante naturalista e espeleólogo catalán, responsable do conxunto da descuberta das grutas pintorescas do mencionado mosteiro —como a de Iris—, unha paisaxe subterránea resultado dun fenómeno kárstico, así como da creación do primeiro centro de piscicultura de España, para naturalizar no río Piedra a troita común e o caranguexo ibérico. Por fin, nos últimos anos da súa vida Haes comezaría a pintar cadros do Guadarrama desde a visión do máis novo naturalismo, aprendido dos seus máis avanzados e novos alumnos (Pena 1978, 1983b, 1985; Gutiérrez Márquez 2002; Casado de Otaola 2010) (lámina 2).

Moitos foron estes: entre os primeiros estaban Aureliano de Beruete y Moret, Jaime Morera y Galicia —o máis fiel ao estilo do mestre—, Agustín Lhardy e Francisco Gimeno, entre outros moitos; dentro do grupo dos máis novos atopábase Darío de Regoyos. O conxunto de todos eles foron os artífices da creación dunha moderna paisaxe española con características moi propias, cun profundo sentido simbólico, agochado tras a sinxeleza que oculta as súas intencións representativas.

Estas construcións pictóricas fóranse alimentando do pensamento liberal español máis crítico xurdido da Revolución de 1868, a cal fora un fracaso do liberalismo isabelino. Ante tal feito e en plena decadencia española ao final do seu imperio colonial, a corrente do novo liberalismo procuraríase no marco do rexeneracionismo unha nova política, unha nova ética e unha nova estética, para unha España rexenerada e moderna, desde as fontes da súa auténtica cultura, a súa verdadeira e máis propia tradición, unida á asimilación das novas correntes científicas e estéticas europeas, que finalmente se haberían expresar a través da identificación dunha nova imaxe da nación, que quería deixar atrás as enfáticas e alienadas imaxes da pintura de historia, por máis que esta seguise a ter un prestixio nas exposicións nacionais, como era o caso de Pradillo.

Unha serie de personaxes e de institucións tiveron o protagonismo no arrinque desa idea: inicialmente en Madrid o Colegio Internacional, fundado por Nicolás Salmerón, no cal participaría Giner de los Ríos; máis tarde, este último



Lámina 2. Carlos de Haes, *Pedriza (Picos de Europa)*, c. 1872.

intelectual, como fundador e protagonista da Institución Libre de Enseñanza (ILE), iniciaría o relato intelectual, científico e político sustento da nova estética dunha boa parte da moderna paisaxe española. Unha das razóns polas cales a paisaxe tivo un rol esencial no novo relato de España sería a de que o pensamento krausista, no cal se fundou gran parte do pensamento de Giner, consideraba que boa parte da rexeneración dun país e da súa solidez estaba nunha boa educación. Nela a xeografía debía ter un papel fundamental: coñecer cientificamente os territorios e paisaxes de cada país e nación era para os institucionistas básico á hora de autenticar os sentimentos de liberdade nacionais. O coñecemento da xeografía moderna non impedía —como vimos xa— que a través da representación do territorio desde os procedementos descritivos da ciencia se expresasen tamén os sentimentos correspondentes a cada paisaxe, e simultaneamente afirmaba as bases positivistas e realistas das novas correntes estéticas daquela. Deste xeito a xeografía moderna foi asumida polos xeógrafos da Institución e afíns a ela, de maneira que un dos máis destacados e europeístas dos xeógrafos españois, José Macpherson —ilustre membro da Institución— habería ser fundamental na descuberta de novas paisaxes españolas e de novas maneiras estéticas, as cales directa ou indirectamente pasarían á pintura e logo á literatura finisecular.

Un dos descubrimentos desta nova estética foi o do espazo central peninsular ocupado pola meseta, descuberta polo xeógrafo Von Humboldt nunha viaxe a España a fins do XVIII. O éxito en pór de moda —en España e en Europa— Castela foi do institucionismo: un modelo de territorio feo segundo as consideracións an-

teriores do concepto de paisaxe, non aceptado esteticamente ata entón, foi elevado polo ideario da ILE a unha categoría estética superior, para ser difundido en especial un pouco máis tarde polos escritores da Xeración do 98 e traspasarse tal sublimación do espazo central ás xeracións subseguintes; esa idea deixaría o seu ronsel aínda nas xeracións de artistas abstractos españois da década dos cincuenta e sesenta, nunha secuencia continua de versións e lecturas estilísticas diversas da mesma terra, que se situou xerarquicamente durante longo tempo en primeira posición, como unha das imaxes máis representativas de España e das súas paisaxes.

As paisaxes periféricas representaríanas secundariamente, agás no caso da paisaxe valenciana representada por Sorolla, o cal logrou competir en españolidade co castelán durante a fin de século e aínda máis, porque este pintor era a outra cara da España daquela época, representando a sensualidade lúdica do mediterraneísmo do levante, a través dun rexionalismo potente pola fermosura da súa luz e tamén pola saneada economía da rexión, alén de que o artista valenciano soubo dar ás súas imaxes unha publicidade e unha venda non só nacionais senón tamén internacionais, que levaron o sorollismo a estenderse a toda España; apareceronlle discípulos ao valenciano de norte a sur, ata chegar a América do Norte e á Hispanic Society, para a cal por encomenda de Huntington pintarían os murais que representaron as diferentes rexións do noso país (lámina 3).

Volvendo á descuberta estética de Castela: as primeiras versións pintadas dela, seguindo a mentalidade estética do institucionalismo, habería dalas o pintor Aureliano de Beruete y Moret. Este artista foi socio fundador da Institución Libre e grande amigo de Giner e participou en tarefas de ensinanza pictórica nas aulas da ILE e nas súas excursións pedagóxicas; foi tamén un dos principais protagonistas da Sociedad para el Estudio del Guadarrama, que tivo a súa iniciativa en Giner, alentado inicialmente polo matrimonio Riaño-Gayangos, o cal o introduciu no amor polo excursionismo moi á inglesa e no seu fervor pola serra do Guadarrama, como paisaxe ata daquela sen explotar polo paisaxismo español.

Beruete tivo unha biografía privilexiada, xa que era de familia rica e aristocrática, conectada ademais co poder político por medio do seu tío Segismundo Moret. Todo isto permitiríalle dedicarse aos seus afáns artísticos como pintor, historiador da arte, crítico e coleccionista, sen precisar supeditarse a normativas oficiais para conseguir unha viabilidade económica da súa vocación pictórica, que puido exercer moi libremente. Foi deputado ás Cortes, mais abandonou a política. Licenciado en Dereito,



Lámina 3. Joaquín Sorolla, *O balandriño*, c. 1905.

realizou a súa tese de doutoramento sobre a Prusia, mais a súa principal actividade habería ser a de pintor e intelectual, interesado no ideario liberal rexeneracionista e na nova paisaxe e paisaxismo. Como crítico escribiu numerosos artigos e participou en varias comisións de exposicións nacionais e internacionais, apoiando decididamente o mozo Sorolla, quen realizou na súa casa e estudio de Martínez Campos en Madrid a máis completa mostra da obra deste pintor, tras a súa morte en 1912. Viaxou por Europa en numerosas ocasións en viaxes de pracer, nas cales se dedicaba á pintura e a contactar cunha boa parte dos críticos e historiadores da arte estranxeiros da época, cos cales mantivo relacións profesionais e de amizade. Un dos seus textos máis importantes foi o seu libro sobre Velázquez, que publicaría en francés, alemán e inglés, e que, moi significativamente, non sería traducido ao castelán ata finais do século xx (Beruete 1898, Calvo Serraller 1990: 58-67).

A súa gran cultura e o seu coñecemento do moderno que se facía en Europa, unido isto a unha moi concreta posición ideolóxica e cultural liberal, farían del un dos modernizadores máis representativos dos novos gustos e orientacións estéticas naquela explosión de paisaxes finisecular. Os seus escenarios españois foron nu-

merosos e tamén os europeos, en especial os franceses, ingleses e suízos. Con Haes e Entrala pintou nos Picos de Europa, descubertos plasticamente polo primeiro, apoiado nos mapas e sendeiros de Casiano de Prado. Percorreu tamén co seu mestre gran parte de España, pintando en diversas rexións. Mais, de entre todos os seus escenarios, o máis abundante e máis orixinalmente pintado foi o mesetario: Castela poríaa de moda por vez primeira el na pintura española. Representou as paisaxes da chaira inmensa na liña da estética finisecular europea de Rilke ou Maeterlinck, converténdoo en protagonistas do novo paisaxismo, que asumiu e personalizou; integrou a paisaxe chá, que contrastaba intencionadamente cos fondos montańeses, en especial coa serra de Guadarrama, estudada nos seus camiños, xeografía e xeoloxía polo institucionismo; esa paisaxe desolada expresión do sublime do baleiro, máis a das vellas e históricas cidades castelás vistas a través do rural da contorna e os seus arrabaldes, ou do seu interese xeolóxico, como iconas paisaxísticas e históricas do pasado español, como lugares e escenarios naturais e monumentais nos que latexa o «sentido do tempo», foron imaxes que o mestre cuñou para a rexeneración estética e pictórica do país. Á fin e ao cabo Beruete e o pensamento crítico liberal español rexeneracionista rescatarían parte da visión ilustrada, da mirada de Jovellanos ou Ponz, unindo a ela a influencia estética do decadentismo literario europeo.

Un dos textos fundadores da estética que desenvolveu plasticamente este pintor e unha boa parte dos discípulos de Haes foi *Paisaje*, de Giner de los Ríos, publicado por primeira vez en 1885. Nel aparecían as fontes para o pensamento e para a práctica do novo paisaxismo: un canto á meseta, ás súas chairas, ás súas serras e montańas, polas súas calidades xeográficas, xeolóxicas e dunha modernidade estética no conxunto dos novos escenarios finiseculares occidentais, ademais —e isto é moi importante— porque, segundo Giner, alí a beleza acada un sentido moral e espiritual, superior á sensualidade doutras paisaxes; meteuse mesmo en cuestións de xénero, falando da xerarquía superior deste escenario da España central, considerándoo masculino respecto ao carácter estético feminino do norte de España, poñendo de exemplo Galicia. En fin, as consecuencias da mentalidade patriarcal non deixaron de aparecer nin sequera entre os liberais máis radicais, nin tampouco nese territorio tan supostamente falto de intencións da paisaxe realista (Giner de los Ríos 1915; Pena 1983c, 1996).

Beruete estaba empapado daquela estética. El foi quen —compartindo ideas de Giner e de Cossío, ás cales engadiu as súas propias interpretacións delas e as súas calidades pictóricas extraordinarias— se situou nunha liña de moderniza-

ción da pintura española, que non quixo esquecer a tradición da nosa pintura do XVI e do XVII, corta e exigua en exemplos paisaxísticos, mais, para esta nova estética, insubstituíbles e esenciais á hora de atopar unha vía diferencial para a escola española da paisaxe moderna, remitíndonos en especial ás paisaxes de Toledo de El Greco, aos fondos madrileños e montañeses do Guadarrama nos retratos de corte de Velázquez e, finalmente, ás paisaxes de Goya. Beruete e a nova estética quixeron modernizarse dentro dos parámetros modernos europeos, mais sen abandonaren as raíces da pintura española. Isto explica que o mestre non aceptase o tecnicismo impresionista francés das cores complementarias ata 1900, malia que os coñecese de moito antes, porque lle pareceu ata daquela que a modernidade intrínseca de Velázquez ou Goya, descubertos como fontes da modernidade pictórica occidental polo romanticismo europeo de Delacroix ou por Manet cando viaxaron a España, era o punto de partida correcto para expresar á vez a modernización da paisaxe española realista en termos europeos e a posibilidade de identificación con ela por parte do novo ideario do nacionalismo liberal español, que xerou esta imaxe identitaria, baseada nunha nova representación emblemática do país, que viría a suplantar á vella representación lentamente.

Beruete comezou a pintar nun estilo moi próximo ao do seu mestre, mais, a medida que foi coñecendo a pintura realista finisecular francesa e inglesa e madurando o seu ideario estético, o seu estilo mudou, modernizouse dentro de novos parámetros, exemplo dos cales sería, por exemplo, *Paisaxe de arredores de Segovia*; nel a chaira case desértica fai do chan despoboado e terráqueo, así como do ceo, un novo modelo inédito ata daquela, de grande éxito para a pintura das próximas xeracións (lámina 4).

Outro dos numerosos exemplos do gusto de Beruete, claramente ligado ao relato paisaxístico institucionista, sería o daqueles cadros nos cales aparecen El Pardo, El Plantío, os arredores de Madrid coa serra do Guadarrama aló no horizonte. A sinfonía de verdes arboredos nos primeiros planos, recollendo a beleza das aciñeiras e do auténtico arboredo castelán, unido á modernidade cromática coa que interpreta a luz sobre a neve dos cumios nos fondos montañeses, nos cales a partir de 1900 fai un xogo de cores complementarias coma as dos impresionistas franceses, dominando o violenta e o morado, que ademais servían para expresar pictoricamente a oxidación de certos minerais, aos cales se referira Giner no texto mencionado. Este escenario, o encadramento e o estilo, só impresionista

nos planos mencionados, mais de tradición realista e española velazqueña nos primeiros, recolle os fondos de certos retratos de corte de Velázquez, que logo tomaría tamén Goya: do primeiro magnificaron Giner e Beruete, canda toda a estética institucionista, o fondo do retrato de Baltasar Carlos para o Salón de Reinos do Palacio del Buen Retiro coa serra madrileña detrás, efixe do príncipe herdeiro que fora a esperanza da dinastía dos Austrias e de España, a cal iniciaba a súa decadencia, aínda máis imparabile pola súa temperá morte. A súa imaxe pintada e a frustración da súa desaparición haberían perseguir historiadores e artistas españois durante tempo e tempo, non só pola súa beleza e orixinalidade na paisaxe, no cromatismo de azuis, verdes e rosas, senón tamén polo seu sentido simbólico e de dó nel pola historia de España (Pena 1998, 1983a; Ortega Cantero 1992).

Ademais estaba nesas cadros de Beruete reflectida a descuberta xeográfica do Guadarrama pola xeografía e a xeoloxía, así como a sublimación de toda a cordilleira



Lámina 4. Aureliano de Beruete, *Segovia*, 1908.

central e o amor por ela da súa xeración e posteriores. Comparado unha e outra vez polos estetas do momento cun corpo humano o mapa de España, vían na reprodución e interpretación artística das imaxes da cordilleira a «espiña dorsal» da nación. Todo isto explica que un dos escenarios paradigmáticos do mestre madrileño fosen as varias vistas do *Guadarrama desde El Plantío* (lámina 5).

Outro dos encadramentos repetidos polo mestre foi o das cidades históricas da meseta: Ávila, Segovia etc. Ve tanto en Toledo como en Cuenca a beleza xeolóxica, que crea cortes bruscos na paisaxe, ribazos, cerros, foces creadas polos antigos ríos, conformando a orixinalidade dunha paisaxe máis identificable coa imaxe diferente de España ca os verdes do norte. Iso e a soidade decadente do patrimonio monumental de todas estas cidades ancestrais, recordos da pasada historia do país e as súas glorias entón caídas, atraén a el e os escritores da nova Xeración do 98, a cal educarían sentimental e esteticamente o pensamento institucionista e as correntes europeas, como nos haberían dicir Antonio Machado ou Azorín ao falaren da súa identificación coa pintura de Aureliano de Beruete, do cal o segundo posuía polo menos un cadro, que hoxe se conserva na súa casa-museo de Monóvar. Nestes escritores o uso da substitución do pintado polo escrito, polas



Lámina 5. Aureliano de Beruete, *Guadarrama desde El Plantío*, c. 1911.

palabras, aproximaríao a numerosas paisaxes pintadas polos paisaxistas da época; de feito, o seu coñecemento da pintura española antiga e contemporánea é moi importante neles: ese exercicio de *ekphrasis* haberíase repetir ao longo da literatura española; Azorín, por exemplo, chegaría a dicir que cando se puña na máquina de escribir se sentía coma cos pinceis de pintor na man (Jurkevich 1999).

Toledo, máis ca ningunha das outras cidades mencionadas, converteríase nun dos emblemas nacionais máis queridos por aquel mundo do pintor, en especial pola liberalidade de ter convivido nela as tres grandes culturas relixiosas do país; tamén polo seu pasado imperial e, alén diso, polo seu enclave dentro dunha foz do Texo de extraordinario valor xeolóxico, ao que se engade a orixinalidade do *cigarral* como unidade agraria singular, que encinta as contornas rurais do gran cerro. Son marabillosas as vistas de San Juan de los Reyes e de todo o *skyline* da antiga urbe desde os arredores, perspectiva desde a cal a pintaría en numerosas ocasións, se ben creo máis modernos —radicalmente pegados á nova estética científica da poesía do solo e dos seus mineirais— aqueles cadros que enfocan a foz do río en primeiro plano cos seus ribazos reflexivos de micas reverberando ao sol impenitente de Toledo: este fenómeno natural e as súas consecuencias estéticas son máis ca un tema, o que a pintura europea máis moderna habería chamar un *motivo* para experimentar coa cor, a luz e o movemento da auga (lámina 6).

Darío de Regoyos casaría cunha filla de Beruete e, malia que en relación tan directa con el, este pintor, nado en Ribadesella e afincado durante tempo no País Vasco, amaba máis especialmente a luz do norte. Marchara a París e logo a Bruxelas en 1879, onde entrara en contacto con Albéniz e con Arbós, así como co expresionismo e o postimpresionismo puntillista belga, que compartiría o mundo literario do simbolismo daquel país. Participou no grupo L'Essor e na creación dos xx. Acompañou o escritor Verhaeren nunha viaxe por España, da cal saíra o libro *España negra*, que el ilustrou con tremendismo expresionista ou con inxenua e candorosa visión de paisaxes urbanas ou rurais. Sería un maldito en España. Só no País Vasco foi considerado debidamente nas exposicións da Asociación de Artistas Vascos. Pois ben, volvendo ao asunto do gusto na paisaxe española polos escenarios da meseta, Regoyos, porén, vería en Castela a imposibilidade de representar os matices cromáticos: non gustaba dela para pintar, non lle interesaba a súa luz esmagadora. Non obstante, acabaría por pintar as súas paisaxes, declarando nunha carta a Losada que llos pedía o seu *marchand* en París, posto que alí tamén se puxeran de moda. Este dato demostra como entre a



Lámina 6. Aureliano de Beruete, *A foz do Texo en Toledo*, c. 1911.

hispanofilia europea, para alén da imaxe de Andalucía —os touros ou o flamenco—, chegara tamén a moda da identificación de España coa Meseta Central. Así que Regoyos faría fermosísimos cadros puntillistas da cidade de Burgos ou de Medina del Campo e Peñafiel (Tussell 1989).

NOVECENTISMO, NACIONALISMOS E REXIONALISMOS

Así mesmo, a Xeración do 14 e o chamado Novecentismo español haberían ser debedores desta paisaxe: cando Maurice Barrès foi a Toledo por vez primeira en 1902 acompañaríao Beruete para o introducir na cidade, segundo nos conta o escritor no prólogo introdutorio ao seu libro sobre El Greco e o misterio de Toledo (Barrès 1914). Este era outro dos atractivos da cidade, a presenza da sombra de El Greco nela, aquel visionario manierista cretense pasado pola escola de Venecia, que, segundo Cossío escribira na biografía histórica e estudo que faría sobre o pintor, se españolizou supostamente, integrando nos seus estilos bizantinizante e veneciano un carácter españolizador, na etapa en que se identificou co misticismo e co seu sentimento relixioso, así como en certos cadros nos cales asumiría unha porcentaxe do realismo hispano, isto segundo o historiador da arte da Institución: esta era unha das ideas daquel nacionalismo liberal da época, a de que existía un estilo español histórico, sutilmente redefinido unha e outra vez a partir dos estilos renacentistas heterodoxos da nosa arquitectura —sobre todo a do chamado plateresco—, do realismo barroco na pintura de Velázquez ou Zurbarán e nas teorías sobre el, ou da heterodoxia de Goya en relación coa modernidade. Esta idea estaba dentro do marco daquel ideario do novo nacionalismo español, o cal coincidiría por entón en tal idea con calquera dos outros nacionalismos europeos. A existencia de supostos estilos rexionais ou nacionais é difícil de encaixar na teoría e na retórica da estilística, se ben os arquitectos e teóricos da arquitectura foron os que máis afinaron na existencia de tales, negándolles o nivel e a calidade de estilos, mais aceptando o da súa existencia como «modos» estilísticos (Hernández de León 1985).

O Toledo de Barrès era o do seu grande amigo Zuloaga, que tiña auténtica paixón por El Greco e pola cidade. O pintor vasco amaba Castela, Toledo, Segovia, El Greco e o seu misticismo estrafalario, que poría de moda en París,

onde triunfou extraordinariamente coa representación dunha España moi antiluminista e antisensual ao estilo Sorolla, chea de personaxes populares castizos e con frecuencia esperpénticos, así como de retratos sempre con fondo de paisaxes; así mesmo, tamén pintaría algúns sen figuras. A súa idea da paisaxe castelá en *Pedro el Botero* ou *Mulleres de Sepúlveda* sitúase na liña de sublimación da paisaxe central, que asumira definitivamente a Xeración do 98. De feito, os daquela xeración fixéronlle unha homenaxe a Zuloaga en Madrid en 1901, como resposta aos ataques que recibira da crítica española por causa da súa suposta mirada negativa sobre España. Se ben o noventaioitismo defendeu a interpretación de Zuloaga das paisaxes hispanas, e aínda que Castela fose para o vasco tema central na súa pintura, a súa interpretación estética desta non está dentro do cromatismo de Beruete, nin do seu lirismo austero; máis ca azoriniana é unamuniana e orteguiana (lámina 7).

A pintura do eibarrés habería entrar noutros rexistros estilísticos co coñecemento da pintura simbolista e expresionista europea, aos cales el engadiría unha interpretación moi singular e nova do pasado pictórico español, en especial de El Greco e de Goya. Falaba decontino nas súas declaracións e entrevistas de prensa de pintar unha paisaxe sen ar, así como dunha especie de acromatismo nas súas pinturas, que partiría dunha actualización do Goya escuro. Hai que dicir que se sentía debedor do aragonés menos colorista; de feito, o seu papel na revisión de Goya e da homenaxe a este en Fuendetodos coa colocación na casa natal —a cal el mesmo adquiriría— dunha lápida conmemorativa foi unha iniciativa sobre todo súa. Malia o eibarrés negarse simbolista, identificándose máis cunha figuración expresionista, as atmosferas conxeladas das súas paisaxes, dos monumentais e dos rurais casteláns, están dentro do clima do simbolismo decadentista europeo literario, que captaban os escritores do tempo ao describiren Bruxas, por exemplo, Venecia ou o mesmo Toledo. Esta cidade parecería nos fondos dos seus retratos de Barrès e de Gregorio Marañón como unha fantasmagoría, non como unha realidade lumínica, senón ausente de luz, con algo de espectral, moi identificables co imaxinario e onírico das visións toledanas de El Greco, que tanto amaba o nacionalista francés (lámina 8).

A pintura de Zuloaga é un exemplo da identificación dos vascos naqueles tempos con Castela: segundo as súas propias declaracións sentíase vasco e español, desde unha posición moi rexeneracionista de se identificar. Confesaba a súa paixón pola pintura española mencionada e tamén pola de Velázquez, á vez que amaba a

Lámina 7. Ignacio Zuloaga, *Segovia*, 1909.Lámina 8. Ignacio Zuloaga, *Retrato de Maurice Barrès*, 1913.

paisaxe castelá e a súa casta rural, a cal pintaba totalmente identificada con aquel, fundida cromática e matericamente con el. Logo de París —ao que ficaría ligado toda a vida— e dunha serie de anos en Andalucía, onde o seu afán polos touros o habería levar mesmo a tourear e a se expresar a través deste asunto pictoricamente, unhas longas estadias en Segovia co seu tío Daniel, o gran ceramista da época, así como en Pedraza, levaríano a pintar multitude dos seus cadros con fondos casteláns, como os toledanos, os de Segovia e moitos outros. Igual ca el, os Zubiaurre tiveron unha forte relación con Castela, inspirándose nela en numerosas ocasións, o mesmo ca Gustavo de Maeztu. Ao falar o mestre Zuloaga do seu *Cristo do sangue*, confesaría que sentía palpar naquel cadro —escenario paisaxístico abulense e personaxes dun tremendismo relixioso— algo do vasco. Ese latexo sentimental, intuitivo e supostamente espontáneo do castelanismo que expresaba este pintor comentárono e mesmo teorizárono tamén outros artistas e pensadores ou críticos da arte vascos, entre eles Miguel de Unamuno ou Juan de la Encina.

O primeiro identificouse en varias ocasións co pintor, apoiándose para a interpretación positiva da súa pintura nunha das ideas recreadas polo nacionalismo español vascoiberista: segundo aquel ideario, «os vascos eran detedores do misterio das orixes de España» (Juaristi 1992: 101-102). Tal idea fora tamén defendida reiteradamente polo nacionalismo español e expresada en varias ocasións polo 98 e polo pensamento rexeneracionista, como foi o caso de Ramiro de Maeztu. Aquela identificación estética e antropolóxica co castelán crearía tensións enormes desde finais do século XIX co aranismo e abertzalismo nacionalista vasco, que negaba que a cultura vasca fose á vez profundamente española: esa distinta versión do vasco nos

xermes do diferencialismo subxace dalgunha maneira na radicalidade da defensa posterior de ambas as posicións. Este relato do vasco asociado ao español estaba reforzado pola propia historia do País Vasco, que fixo gran parte da súa historia asociado á Coroa española (Fox 1997, Fusi 1984).

As investigacións etnolóxicas e lingüísticas dos investigadores sobre as orixes vascas máis remotas deduciron, en boa parte, un nexo entre as orixes de Castela e as do País Vasco, ambos unidos supostamente nun tronco ibérico orixinario. En plena industrialización de Euskadi producíase un temor á perda das esencias, que se supuñan no rural; en tal sentido, todo o castelán sería unha reliquia na estética e no pensamento antropolóxico dos vascoiberistas. Contextualizado nestas ideas Unamuno ao clausurar a Primeira Exposición Colectiva da Asociación de Artistas Vascos en agosto de 1912, afirmaría que «a pintura vasca [era] unha nota profundamente española»; estas declaracións son só un dos exemplos dos seus escritos e declaracións nesta liña (Llano Gorostiza 1966: 107).

Canto ao crítico de arte vasco Juan de la Encina, el habería preguntarse se a conexión que establecía Unamuno entre a espiritualidade de Zurbarán e a vasca non proviría «da semellanza positiva entre o espírito vasco e o xeral ibérico» (Juaristi 1992, Encina 1919). Don Miguel titularía un artigo sobre Zuloaga na revista *Hermes* «La labor patriótica de Zuloaga». Nesta idea do pintor de Eibar mantivéronse as reflexións sobre a estética da súa pintura do mesmo Ortega y Gasset. Incluso a biografía de Enrique Lafuente Ferrari verbo de Zuloaga respira, sobre a base da súa formación na ILE, unha interpretación do pintor herdeira daquel noventaioitismo, do cal o mesmo don Enrique se sentía debedor: a idea resumida, segundo tales teses, era que as paisaxes castelás eran a memoria dunha Vasconia ibérica perdida case na néboa do tempo pasado, polo cal os seus escenarios rurais e históricos e os habitantes destes, no seu ruralismo e primitivismo, eran mitos vivos das orixes vascas e españolas (Unamuno 1917, Lafuente Ferrari 1990).

En calquera caso, o novecentismo en Madrid, dentro do cal se situaba Zuloaga, canda Romero de Torres, Julio Antonio, Solana ou Anselmo Miguel Nieto, estaba xa inmerso nos debates entre nacionalismos e rexionalismos, aínda que farían universalizables e modernos os seus asuntos internalizando os estilos. Os cafés de Madrid haberían ser aglutinadores da Xeración do 14, que se reunía no Pombo arredor de Ramón Gómez de la Serna ou no Café de Levante derredor de Valle-Inclán.

CENTRO E PERIFERIAS NA PAISAXE ESPAÑOLA E AS SÚAS IDENTIDADES

Non poderíamos seguir a escribir sobre a paisaxe española e as súas identificacións se non comentamos o que distorceu —segundo un termo do historiador francés Pierre Vilar (1984)— a forza dos rexionalismos e os nacionalismos español e periféricos, o conxunto do proceso español cara á modernización, xa que isto crearía unha diversificación da imaxe do país e unha dinámica específica entre o centro e a(s) periferia(s), que afectou tamén á arte e á paisaxe nas súas diversas versións, así como á dinámica entre distintas propostas para a imaxe de España, nas cales a da central e o seu territorio seguiría a dominar no que a paisaxe e costumismo se refire, xunto á das rexións cuxas escolas e modelos foran integrados pola política institucional da capital, como era, a finais do século xx e na xeración novecentista, a de Valencia con Sorolla e a extensión do seu luminismo por toda España, ou a imaxinaría andaluza con flamencos, xitanas e paisaxismo andaluz.

Aquel proceso faise visible na arte coa reacción que os feitos políticos irían producindo, proxectándose, por exemplo, nunha política de exposicións rexionalistas, alén de na crenza de que, o mesmo que existía unha escola española, existían tamén unha catalá, unha vasca, unha galega, unha valenciana, unha andaluza etc.

Todo isto vai xermolando entre moi finais do xix e os primeiros decenios do século xx, para culminar co novecentismo como momento álxido deste movemento rexionalista español na arte. O éxito da xerarquía superior de Castela ou da Valencia de Sorolla como representacións emblemáticas de España xa cara ao segundo decenio do século xx produciría unha reacción da crítica de arte no tocante á centralización simbólica destes escenarios e paisaxes sobre os das outras rexións: José Francés fixo en varias ocasións críticas aos xurados das exposicións nacionais por favoreceren as imaxes deses territorios, cando xa defender o sentido estético de Castela se convertera nunha certa imposición do gusto oficial e se integrara na representación oficial de España, igual ca a imaxe de Levante. Tamén Valle-Inclán criticaría a oficialización de tales estéticas (Francés 1917, Valle-Inclán 1919, Freixa e Pena 1990, Pena 1993-1994).

PAISAXISMO ESPAÑOL E VANGARDAS

As vangardas caracterizáronse en liñas xerais por unha clara linguaxe universalizadora e experimental, na cal o territorial identitario pasaría a segundo termo; porén, no caso das primeiras vangardas periféricas occidentais houbo unha necesidade de integrar dalgún xeito os sinais de identidade orixinarios, que se conservaban nos chamados rexionalismos (Davis 1930: 34-35). Poderíase ver en numerosos exemplos que houbo unha resistencia a abandonar a tradición e o diferencial nesos territorios, e que o caso español non foi único neste sentido.

Nos anos vinte os nacionalismos e rexionalismos seguiron en auxe no noso país, e ao final dos anos trinta, coa Segunda República, acabaría por se recoñecer a existencia dos nacionalismos catalán e vasco, coa aprobación dos seus estatutos de autonomía, que no caso de Galicia estivo a piques de ser aprobado nas Cortes, xusto cando estalou a Guerra Civil.

Aqueles nacionalismos periféricos e tamén o español distorceron o camiño das vangardas españolas no interior. As distintas vangardas de España reivindicaron a utilización dunha linguaxe formal universal, vida en especial de París, se ben unhas e outras se negaron a renunciar á súa tradición plástica culta, á súa antropoloxía rural e popular e ás súas referencias primitivas orixinarias. Todo isto produciu unha vangarda española interior con personalidade indubidable, aínda que non estea na primeira fila do vangardismo internacional. Unha das pezas fundamentais na proxección e execución de tal idea foi a da paisaxe e o paisaxismo.

En Madrid, tras a Exposición de Artistas Ibéricos en 1925, cultivaría especialmente a paisaxe a escola de Vallecas na súa primeira etapa, entre 1927 e 1936, en pintura e escultura. Os artistas compoñentes dela usurpáronlles á xeoloxía e á xeografía o termo e o motivo dos «cerros testemuños», así bautizados por S. Gómez de Llarena nos seus *Trabajos del Museo de Ciencias Naturales* (1923), porque segundo este xeógrafo son esas formacións montuosas (lámina 9) «testemuño[s] da erosión fluvial á que o país foi sometido aínda antes do período actual e do Cuaternario, e que arrasou os niveis superiores das margas samartienses».

Eses cerros nus descubríronos nunha paisaxe ao leste e sur de Madrid, que foi a de Vallecas, unha vila situada entre o industrial e o rural. Chegaban a ela os artistas e intelectuais do grupo desde a estación de Atocha, daquela da Compañía MZA, arrodeada dunha paisaxe industriosa, ata acadar unha paisaxe rural. A estación está

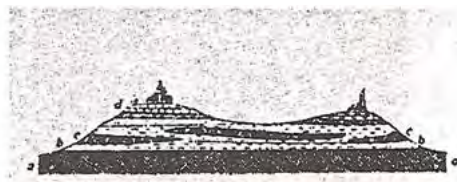


Lámina 9. E. Hernández Pacheco, *Cerro de los Ángeles* (debuxo estratigráfico), 1923.

situada nun fondal, que antes de se construír fora un vertedoiro. Na contorna daquel espazo de refugallos, á beira das murallas derrubadas da cidade, había un conxunto histórico e monumental de resonancias culturais e científicas significativas: o santuario de Nuestra Señora de Atocha, o Observatorio Astronómico e o Jardín Botánico de Villanueva, o Hospital de San Carlos e a Facultad de Medicina, así como o Museo Antropológico. En 1892 haberíase de erixir a grande edificación férrea da estación: toda unha paisaxe industrial e ferroviaria foi medrando na súa contorna desde 1917, ano en que se creou unha nova estación de clasificación do material móbil para o tráfico de mercadorías xa nas aforas de Madrid, no Cerro Negro, rematada en 1926 e continuada e ampliada ata 1928; alén do anterior, no sector sur construíronse novos edificios científicos, como a Escuela de Caminos, o Museo de Máquinas e o Instituto Cajal. Combinábase a construción industrial coa científica e intelectual, ademais da rural e popular. Todo levou a facer desa paisaxe urbanística e campestre un campo de experimentación do grupo, no cal participaban como artistas plásticos Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Benjamín Palencia e Pancho Lasso, entre outros, así como escritores da Xeración do 27, destacando entre eles Alberti e Miguel Hernández dunha forma directa, que asumían na súa poesía daqueles anos a poética do chan desolado, a cal convertería esta «antipaisaxe» pedregosa e árida nunha paisaxe nova e insólita, situada estilisticamente entre o vangardismo surrealista parisiense —que trouxera da capital francesa Benjamín Palencia— e un realismo e mesmo un inxenuísmo primitivo e popular, que trataba de beber nas fontes da arte do pobo español, no seu primitivismo antropológico, así como nun sentido laico da natureza inspirado nas lecturas do xeógrafo Reclus, lido desde o prisma revolucionario do anarquismo, e tamén nun sentido relixioso libre tirado do espírito franciscanista, que pululaba na vangarda literaria, como a que representaba a revista *Cruz y Raya*, dirixida por Bergamín: por aqueles anos foi traducido ao castelán por Cipriano Rivas Cherif o libro sobre san Francisco de

Chesterton, o cal amosa o interese daquela xeración polo sentido heterodoxo relixioso do de Asís. Naquel clima cultural e político, aqueles campos de terra e pedras eran sinónimo de liberdade, lugar de acción, cantado polo clima revolucionario dos tempos prerrepúblicanos.

Fomentaban todo aquel clima cultural e estético o ambiente da Residencia de Estudiantes e os traballos da Junta para Ampliación de Estudios (JAE), onde traballaban Hernández Pacheco e Gómez de Llerena: Benjamín e Maruja Mallo haberían ter un contacto directo coa Residencia, igual ca Alberti, e haberían achegar a Alberto e a Miguel Hernández aos intereses e ao clima intelectual e científico dela e da JAE. A paixón biomórfica de Palencia apoiábase nunha paixón do grupo polas coleccións do Museo de Ciencias Naturales (lámina 10). A inspiración xeolóxica tomou imaxes científicas de debuxos dos cerros de E. Hernández Pacheco, desde o de Almodóvar ata o dos Ángeles, un exemplo explícito dos cales é a pintura de Alberto Ríos de *España desangrándose*; ademais, habería coñecer dalgunha maneira os debuxos de Gómez de Llerena do curso do río Texo

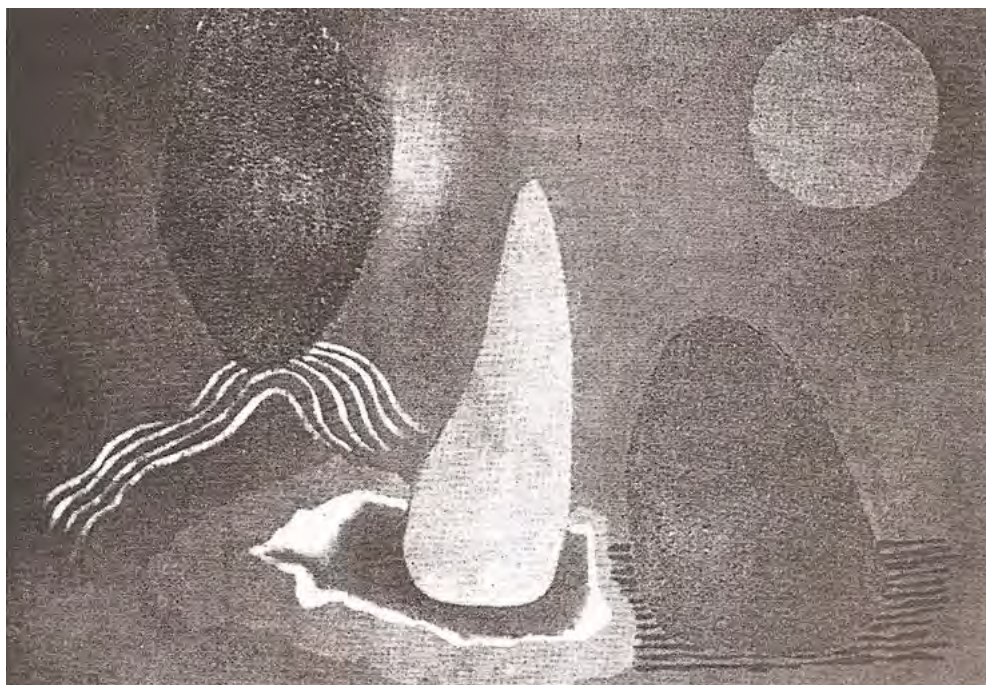


Lámina 10. Benjamín Palencia, *Formas elementais*, 1930.

e os seus antigos meandros: as marcas que realizou sobre as súas esculturas son unha poetización das marcas estratigráficas dos diferentes niveis desa paisaxe, que se convertera nun mito xeolóxico do orixinario polo seu remoto carácter cuaternario, dunha riqueza coñecida por toda a xeoloxía europea, mentres que as amplas curvas serpeantes do ritmo do antigo curso nos debuxos xeográficos puido inspirar a paisaxe posta en pé de moitas das súas obras, como a do bosque de *O pobo español ten un camiño que conduce a unha estrela*, para a obra definitiva do pavillón da República na Exposición Universal de París de 1937 (Pena 1989, Alix Trueba 2001, Pena 2012) (láminas 11, 12 e 13).

Namentres, o experimentalismo triunfaba nas vangardas e o nacionalismo español modernizábase cunha visión estética vangardista e española das súas paisaxes, mais tamén os outros nacionalismos estaban presentes na arte dos rexionalismos e dos nacionalismos vasco, catalán e galego. Unha paisaxe coma a de *A masía* de Miró, pintada entre 1921 e 1922, era a transformación ao estilo surrealista que aprendería en París da estética da terra labrada e santificada das súas experiencias

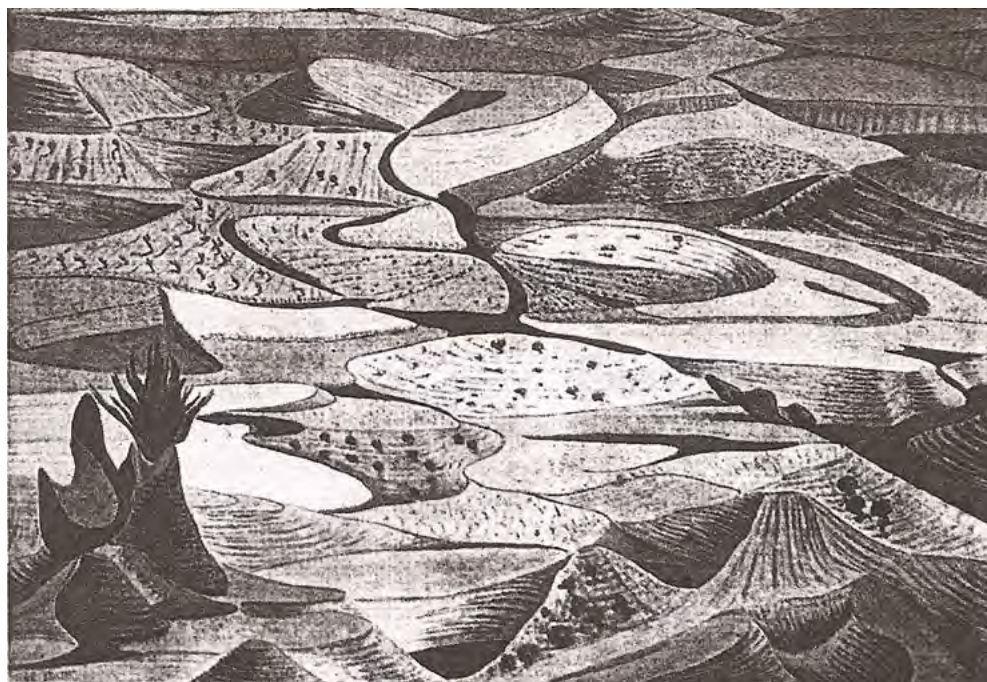


Lámina 11. Alberto Sánchez, *Ríos de España desangrándose*, 1937-1939.

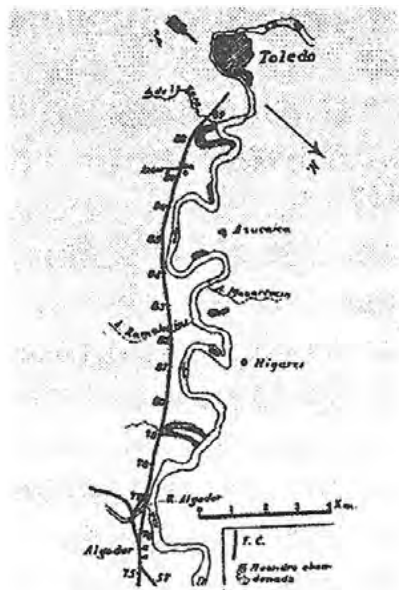


Lámina 12. S. Gómez de Llarena, *O Texo entre Algodor e Toledo* (debuxo), 1923.



Lámina 13. Alberto Sánchez, *O pobo español ten un camiño que conduce a unha estrela* (bosquexo), 1937.

en Montroig: mantíñase alí a veneración polo rural autóctono. Hai nesta paisaxe un rexeitamento do folclorismo do XIX, mais no experimento surreal universaliza a intimidade «cósmica» dos seus ámbitos locais, que non deixarían de ser unha pegada do seu catalanismo na súa pintura daquela época (Combalía 1990).

A Galicia de Colmeiro, Laxeiro, Seoane ou Maside mantería tamén as pegadas do diferencial galego cunha linguaxe dunha vangarda ecléctica e moderada, que reaccionaba contra o costumismo do estilo do XIX, mais que buscaba anovarse a partir da modernización de linguaxes orixinarias do primitivismo galego inserido na súa cultura rural e na súa paisaxe, o cal xa fora reivindicado pola poética do atlantismo desde Murguía a Castelao e a eles mesmos; tamén pola mitoloxía do celtismo e as súas formas esencialistas premodernas, así como polo recoñecemento da herdanza medieval e barroca nas súas formas. Os textos teóricos de Castelao ou Seoane ben darían conta daquel ideario, proxectado na pintura e na escultura galegas e afirmado ademais polas poéticas melancólicas da emigración e do exilio (Pena 1994, García Álvarez 2006, López Silvestre e Lois González 2007) (láminas 14 e 15).

Toda aquela efervescencia dos nacionalismos periféricos e dos paisaxismos revolucionarios e reivindicativos das diversas identidades quedaron coutados pola guerra e reprimidos pola ditadura franquista, para subsistiren de todo aquilo vestixios febles ou un sentido folclórico nun rexistro moi epidérmico, dentro da retórica costumista do fascismo, descargándose de calquera sentido crítico.

Mais, cando o réxime lavou a cara no terreo da arte, integrando na súa imaxe a modernidade da abstracción co grupo El Paso, que gañou a Bienal de Venecia do ano 1958, reflatou a paisaxe da meseta e o suposto misticismo revolucionario seu a partir das novas claves vangardistas da posguerra, que recollían a imaxe daquelas primeiras vangardas arrasadas pola guerra e o exilio, a partir da nova abstracción de inspiración informalista e norteamericana, á cal ademais a crítica lle vería sinais de identidade españois, e os propios textos dos artistas, como os de Saura ou Canogar, tamén; mesmo a presentación dos artistas nos textos de Manuel Conde, o seu crítico español máis destacado, expresou a suposta españolidade da súa pintura con estas palabras, por exemplo: «*Antonio Saura*, sobrio, complexo e tenso, identificado coa chaira castelá, afiada, punzante coma as súas teas...».

Era unha imaxe plástica moderna e vangardista da identidade da España perdida e prohibida durante un tempo na posguerra, que agora se expresaba a través



Lámina 14. Castelao, *Cego da romaría*, 1913.



Lámina 15. Colmeiro, *Collendo a folla*, 1928.

daquelas metáforas abstractas do «outro» español (Toussaint 1983, Llorente 1995, Cabañas Bravo 1996, Cabrera García 1998, Díaz Sánchez 1998). Había unha invisible clandestinidade naquelas pinturas, xa que o vangardismo fora identificado coa República durante os primeiros decenios franquistas, igual que na Alemaña nazi foran consideradas as vangardas alemás e europeas como arte «dexenerada»: o radicalmente moderno foi sempre unha ameaza para as ideoloxías conservadoras, aínda que se exprese só por medio de obxectos estéticos, porque, desde a arte moderna romántica e as súas teorías, a modernidade máis experimental foi expresión de liberdade. Había un anovado desexo naquelas novas vangardas españolas de rexenerar de novo, por medio da abstracción universal, a imaxe de España, dos seus personaxes e das súas paisaxes.

E namentres a vangarda en Cataluña, representada entre outros por Tàpies a nivel internacional, reclamaría tamén a través de evocacións paisaxísticas unha identidade catalá prohibida pola ditadura, reinstaurando a dinámica inacabada entre o centro e a periferia entre o XIX e o XX: ao falar da súa paisaxe *Forme gris bleuâtre* (1955) escribiría o seguinte, coa inevitable referencia ao Montseny, un dos reiterados lugares de identificación catalanista (Nogué 2006):

Moi poucos eran os que lembraban, en plena efervescencia dos estilos abstractos internacionais, xa gastados, que nós habíamos dar un acento diferente porque a nosa situación é diferente. Achei pois a miña fonte de inspiración vivindo intensamente Cataluña; no Montseny, no gris verdoso das aciñeiras, no gris azulado das súas néboas... (Tàpies 1971: 37)

E de novo a paisaxe española agochaba tras árbores, montañas, chairas de terra e de mar os compromisos ideolóxicos, sentimentais e identitarios dunha España plural (Freixa e Pena 1990).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁBALOS, Iñaki (2009): «Introducción», en Iñaki Ábalos (ed.), *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ALIX TRUEBA, Josefina (2001): *Un nuevo ideal figurativo: escultura en España, 1900-1936: Madrid, 14 de noviembre de 2001-13 de enero de 2002* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1980): *Jenaro Pérez Villaamil*, A Coruña, Atlántico.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique (1986): *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, csic.
- BARRÈS, Maurice (1914): *El Greco o el secreto de Toledo*, Madrid, Renacimiento.
- BERUETE, Aureliano de (1898): *Velázquez*, París, H. Laurens; ed. ingl., Londres, Methen and Co., 1906; ed. al., Berlin, Otto von Holtz, 1909 (traducción ao castelán e última edición, Madrid, 1987).
- BRINCKERHOFF, John (1995): *A Sense of Place, a Sense of Time*, Londres/New Haven, Yale University Press.
- BROWN, Jonathan (1999): «Picasso y la tradición pictórica española», en Jonathan Brown (ed.), *Picasso y la tradición española*, Hondarribia, Nerea, 13-38.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1996): *Política artística del franquismo*, Madrid, csic.
- CABRERA GARCÍA, María Isabel (1998): *Tradicón y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1990): «Aureliano de Beruete y la cultura artística de la Restauración», en *Pintores españoles entre dos fines de siglo: de Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza, 58-67.
- CASADO DE OTOALA, Santos (2010): *Naturaleza patria: ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España del regeneracionismo*, Madrid, Marcial Pons.
- COMBALÍA, Victoria (1990): *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos*, Barcelona, Destino.
- DAVIS, Stuart (1930): «Is There an American Art?», *Creative Art*, 4 (febreiro), 34-35.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (1998): *La «oficialización» de la vanguardia en la postguerra española. (El Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)* [tese de doutoramento], Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ENCINA, Juan de la (1919): *La trama del arte vasco*, Bilbao, Editorial Vasca.
- FREIXA, Mireia / María del Carmen PENA (1992): «Problema centro-periferia en los siglos XIX y XX», en Comité Español de Historia del Arte (CEHA) / Universidad de Extremadura, Departamento de Historia del Arte, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte: Cáceres, 3-6 de octubre de 1990*, vol. I, sección 3ª, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 371-384.
- FOX, Edward Inman (1997): *La invención de España*, Madrid, Cátedra.
- FRANCÉS, José (1917) (co pseudónimo de Silvio Lago): «La Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Esfera*, IV:184, t. II, 7.
- FUSI, Juan Pablo (1984): *El País Vasco: pluralismo y nacionalidad*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Jacobo (2006): «Paisaje, nacionalismo e identidad en la Galicia de preguerra: la visión de Otero Pedrayo», en Antonio López Ontiveros / Joan Nogué i Font / Nicolás Ortega Cantero (coords.): *Representaciones culturales del paisaje y una excursión a Doñana*, Madrid, UAM, 59-82.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1915; or. 1886): «Paisaje», *Peñalara*, 15 (marzo), 36-44.
- GÓMEZ DE LLARENA, Joaquín (1923): «Guía geológica de los alrededores de Toledo», en *Trabajos del Museo de Ciencias Naturales*, serie «Geología», 31, Madrid.

- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana (2002): *Carlos de Haes en el Museo del Prado (1826-1898)* [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado.
- HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel (1985): «El regionalismo madrileño actual», *Arquitectura y Vivienda*, 3, 90-93.
- JUARISTI, Jon (1992): *Vestigios de Babel: para una arqueología de los nacionalismos españoles*, Madrid, Siglo XXI.
- JURKEVICH, Gayana (1999): *In Pursuit of the Natural Sign: Azorín and the Poetics of Ekphrasis*, Cranbury, NJ, Associated University Press.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1990 [1950]): *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Barcelona, Planeta.
- LLANO GOROSTIZA, Manuel (1966): *Pintura vasca*, Bilbao, Mayfe.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico / Rubén Camilo LOIS GONZÁLEZ (2007): «La fuerza de un mito: la presencia de un paisaje “nacional” en la publicidad turística gallega en España», *Ateliè Geográfico*, 1:1 (setembro), 1-24.
- NOGUÉ I FONT, Joan (2006): «Paisaje, identidad nacional y sociedad civil en la Cataluña contemporánea: la visión de Otero Pedrayo», en Antonio López Ontiveros / Joan Nogué i Font / Nicolás Ortega Cantero (coords.), *Representaciones culturales del paisaje y una excursión a Doñana*, Madrid, UAM, 41-58.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (1992): «La concepción de la geografía en la Institución Libre de Enseñanza y en la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas», en Josefina Gómez Mendoza / Nicolás Ortega Cantero (dirs.), *Naturalismo y geografía en España*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 19-77.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1978): «La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la geografía como nueva ciencia», en *Actas del Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, Universidad, 206 e ss.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1983a): «Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo», en *Aureliano de Beruete, 1845-1912* [catálogo de exposición], Madrid, Obra Social Caja de Pensiones, 12-22.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1983b): «La pintura del paisaje español entre el idealismo y el positivismo», *Los Cuadernos del Norte*, IV:21, 67-68.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1983c): «El concepto de lo masculino y lo femenino en la teoría del paisaje español», en Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer, *La imagen de la mujer en el arte español: Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, UAM, 141-148.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1985): «Paisaje español del XIX: la mirada renovada», *Lápiz*, III:25, 28-36.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1989): «La Escuela de Vallecas (1927-1936)», *Revista de Occidente*, 103, (diciembre), 61-83.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1993-1994): «La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España», en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española* [catálogo de exposición], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 42-48.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1994): «De la voluntad diferencial al destino antropológico: Galicia», en Antonio Bonet Correa, *Tiempo y espacio en el arte: homenaje a Antonio Bonet Correa* [obra completa], vol. II, Madrid, Editorial Complutense, 1475-1492.
- PENA LÓPEZ, María del Carmen (1996): «Estereotipos femeninos en la pintura: pálidas y esquirolas», *Astrágalo*, 5, 53-60.