

SEMINARIO INTERDISCIPLINAR
O(s) SENTIDOS(s) DA(s) CULTURA(s)
COORDINADO POR RAMÓN MÁIZ

PAISAJISMO E IDENTIDAD EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

CARMEN PENA LÓPEZ

**XOVES, 30 DE XANEIRO DE 2014
17:00 HORAS
CONSELLO DA CULTURA GALEGA**

CARMEN PENA LÓPEZ

Carmen Pena é doutora en Historia da Arte pola UCM desde 1978. Comezou a súa carreira docente e académica na mesma universidade durante o curso 1971-72 e nela obtería unha Cátedra de *Teoría e Historia del Arte Contemporáneo* dentro do Departamento de Arte Contemporánea, na Sección departamental da Facultade de Belas Artes.

Desde as súas investigacións iniciais atoparíase coa cuestión arte e identidade. Centrada na pintura de paisaxe, moi representativa da proxección sentimental e colectiva do artista, inevitablemente un asunto central sería a cuestión de con que sentimentos e idearios se tería identificado este á hora de pintar tal ou tal outra paisaxe, de elixir un ou outro escenario, un ou outro ángulo de visión, unhas ou outras técnicas.

O seu principal obxecto de estudo foi a pintura de paisaxe española e a súa modernización entre o século XIX e XX, sobre o cal fixo a súa tese de doutoramento, publicada por Taurus por vez primeira en 1983, cunha segunda edición de 1998. O título do libro é *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98* e aborda o descubrimento da paisaxe da Meseta Central e de Castela e da súa hexemonización con enorme éxito polo ideario estético do nacionalismo liberal crítico, que iniciou a Institución Libre de Ensinanza e que asumiu todo o rexeneracionismo, sendo divulgado e popularizado pola literatura da Xeración do 98 e asumido por xeracións sucesivas, que verían nel unha expresión do español, pola súa idiosincrasia diferente á das paisaxes normativas e académicas segundo a súa tipoloxía, argumentando o seu valor estético e moderno con base en criterios tamén novos, pero cargados de intencións á hora de valorar ese territorio esteticamente imposible co obxectivo de atopar nel un emblema simbólico da nación española rexenerada. Pictoricamente centrouse no mestre do primeiro realismo en España, que sería Carlos de Haes, e do seu discípulo e institucionista destacado, Aureliano de Beruete e Moret, que foi o primeiro en levar a cabo plasticamente as ideas de Giner .

Estudou o proceso da fragmentación icónica e simbólica da imaxe de España na pintura e na escultura en numerosos exemplos da fin do século XIX e das vangardas españolas, a partir da análise de como a tensión entre os diversos nacionalismos e rexionalismos xerou unha dinámica entre o centro e a periferia. Nesta liña situouse a innovadora formulación para analizar os rexionalismos proxectada na exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1876-1918)*.

No que se refire ás vangardas, publicou artigos de investigación sobre a República española e as súas identificacións plásticas, en especial sobre Alberto Sánchez, Maruja Mallo ou Benjamín Palencia e o grupo da Escola de Vallecas.

No seu último libro, *Territorios sentimentais. Arte identidade* -ed. Biblioteca Nova, Madrid, 2012-, desenvolve un relato de como e quen construíu a idea da arte española, buscando nela a expresión do diferencial desde as súas orixes e a súa arqueoloxía artística ata o XIX e a segunda metade do século pasado.

Nada en Salamanca, onde viviu os seus primeiros dezaseis anos, as súas raíces máis profundas son galegas. Isto levaríaa a interesarse pola arte de Galicia e a realizar un longo capítulo sobre aquela no libro *Los gallegos* -ed. Istmo , Madrid-, no cal se vía por primeira vez unha historia total *sobre* a arte. Debido ao éxito deste estudo, a editorial Galaxia encargáralle o libro *A Arte* da Colección Básica.

A outro nivel, exerceu como crítica de arte contemporánea en revistas especializadas e na prensa, salienta a súa participación semanal en *El Independiente* de Madrid desde 1987 a 1991.

.....

PAISAJISMO E IDENTIDAD EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

CARMEN PENA LÓPEZ

El paisaje es el resultado de la mirada humana sobre determinado medio ambiental. La naturaleza existe sin el hombre, pero el paisaje no. De aquí, que en los paisajes, en sus métodos y técnicas descriptivas e interpretativas, en la perspectiva desde la cual se les mira en cada época o en cada territorio cultural, en la primacía de unos escenarios sobre otros o en la selección de los mismos se delatan los sentimientos e ideales de los que los pintan, esculpen, construyen, ajardinan o intervienen en ellos desde diferentes disciplinas, ocultando a la vez sutilmente la intencionalidad o el compromiso que su modo de interpretarlos pudiera haber (Schama, 1995).

Cada nueva interpretación del paisaje, si se renueva y moderniza, sus nuevos modos y registros sensibles se construyen sobre sustratos de anteriores versiones, sobre ruinas o fragmentos de emociones de modelos del pasado. Nuestra moderna mirada e interpretación de los paisajes va rompiendo con modelos construidos anteriormente, para crear los del futuro desde un tratamiento teórico y práctico innovador, si bien, su ruptura con los modelos periclitados nunca va a ser total: como en toda manifestación estética de lo nuevo, las teorías y estéticas anteriores perviven de alguna manera, desde la revolución vanguardista de las mismas o desde la cita postvanguardista más ecléctica. En el caso del arte contemporáneo, gran parte de sus objetos y conceptos son resultados de miradas del pasado, revolucionadas hacia el presente y el futuro.

Desde el punto de vista de la teoría y la historia del arte, la idea de que el paisaje es una proyección de sentimientos tendría su *climax* en la pintura y la literatura del romanticismo, basado esencialmente en las ideas prerrománticas de lo pintoresco y de lo sublime. Las más remotas bases de tal idea estaban en el Renacimiento, en Petrarca o en Leonardo, si bien, habría de ser el siglo XIX romántico el que hiciese de aquellas referencias una lectura moderna, adquiriendo el paisaje un protagonismo estético, que lo llevó a ser declarado en las academias de bellas artes «género mayor» dentro de la pintura, cuando hasta entonces lo había sido «menor».

Una de las razones, por las cuales la teoría del género y sus aplicaciones en pintura o en literatura fueron un vehículo importante de los gustos y de los estilos modernos de narración y expresión, es la de que la historia del mismo, al ser de menor importancia, estaba más descargada de normativa académica que los géneros mayores. Otra causa de que vehiculara más libremente lo nuevo sería la de que la naturaleza —con su apariencia de ingenuidad y supuesta falta de intenciones— permitió clandestinizar más fácilmente que otros temas pensamientos y prácticas críticas de resistencia a lo institucional. Por último, otro de los hechos que afectó al paisaje para avanzar en el

concepto de lo moderno, fue, sin duda, que su sencilla apariencia narrativa iría inclinando más al paisajista a los experimentos pictóricos, libres y autónomos en el campo del arte que a la narración estricta y mimética de la naturaleza. En el caso de la pintura tal consideración del tema habría de impulsar en este género la revolución de las técnicas y de los estilos: efectos de luz, color o movimiento en la naturaleza servirían para aplicar a las modernas versiones paisajísticas nuevas teorías cromáticas, ópticas o físicas, de forma que, desde este punto de vista, el moderno paisaje fue básico en el avance de la idea de la «autonomía» del arte y de la pintura, responsable importante —junto con el bodegón— del experimentalismo en el cual se introdujeron las vanguardias.

Una de las disciplinas diversas que aportó novedades importantes a la mirada del paisajista contemporáneo hacia la naturaleza fue la geografía, potenciando la modernización progresiva y nueva de los paisajes. La causa originaria de que esta ciencia tuviese tal papel en la renovación del género fue que, habiendo nacido como ciencia natural enmarcada dentro de las corrientes positivistas superó aquella condición, alcanzando también las cualidades de las ciencias humanas situadas en el seno del pensamiento idealista. Según aquella escisión de las ciencias, los llamados humanistas propiciaban con sus métodos y términos la proyección subjetiva del pensamiento individual o de los sentimientos colectivos sobre la naturaleza; sin embargo, las ciencias estrictamente positivas analizaban la misma desde los métodos empíricos, tratando de objetivarla y describirla científica y rigurosamente. La fusión en la geografía de ambos enfoques, haría de ella un referente constante para el paisaje.

La geografía había aparecido como ciencia dentro del marco del positivismo en la segunda mitad del siglo XIX, pero comenzaría ya en el siglo XVIII a extender y ampliar sus métodos y términos al terreno de las ciencias humanas, por mérito, sobre todo, del gran geógrafo A. von Humboldt, uno de los principales responsables de la prolongación de esta disciplina hasta el terreno de la estética: consideraba este que el estudio de la naturaleza era imprescindible para la educación de los pueblos, razón por la cual veía necesario incluir en los textos geográficos consideraciones estéticas, poéticas y morales. La nueva orientación de esta ciencia haría posible que el paisaje combinara términos humanísticos y empíricos, hecho que afectó tanto a la teoría estética como a la práctica pictórica. Con esta fusión e intercambios en el terreno de las interpretaciones y descripciones del paisaje, en su territorio se simultanearon objetividad y subjetividad, sobre todo a partir del realismo, inclinándose hacia una u otra, según la época y la cultura en la que se situase cada versión (Pena, 1978).

Todo lo que hasta aquí hemos ido desarrollando explicaría la radical modernidad que fue asumiendo el género a lo largo de su historia, hasta romper los límites marcados tradicionalmente al mismo (Pena, 1997). De modo que, en lo que ha sido el proceso del arte contemporáneo, el paisaje ha constituido una pieza fundamental, ya que el

avance de la contemporaneidad artística ha ido quebrando los límites de los géneros, los de las artes y los del concepto de arte, siendo el paisaje de los principales responsables de las preguntas: ¿Qué es arte y qué no es en la cultura contemporánea? ¿Dónde están sus fronteras? ¿Qué es paisaje y en donde están sus límites?

Importancia actual del paisaje y del paisajismo

Con todas estas bases en su modernización no debe extrañarnos que, dentro del terreno de las artes, nuevos conceptos de paisaje se insertaran por ejemplo en el de la escultura —a partir del surrealismo especialmente—, ni de que haya adquirido un papel cada vez mayor en el campo de la arquitectura y el urbanismo, tampoco nos asombra el que fuese asumido por los términos de la geografía humana, o analizado con nuevos ojos y nuevos conceptos teóricos en el plano de la publicidad y del turismo. La multiplicación de las imágenes consideradas paisajes ha saltado hoy los marcos tradicionales del repertorio típico de los estereotipos del pasado. Tal ampliación del concepto ha llevado a la necesidad de denominaciones nuevas en su campo, más coherentes para la realidad actual y la teorización del mismo, aceptándose el término de «paisajismo» para todos aquellos registros en los cuales el paisaje se ha extendido del arte a otros territorios, lo cual obliga a una interdisciplinaridad en su análisis.

La complejidad actual de este paisajismo estaba ya en las bases y en las fuentes teóricas originarias de paisaje de antaño. Las poéticas de todas las áreas dedicadas hoy a contribuir desde el paisajismo a crear una economía sostenible, que preserve el patrimonio natural, monumental y ecológico, se han montado sobre la aplicación al mundo actual de teorías que arrancan de los siglos XVIII y XIX, en buena medida, y que han dado pie a nuevas formulaciones de las mismas, aplicables a nuestro tiempo (Ábalos, 2009; Brinkerhoff, 1995).

El interés en el paisaje desde las perspectivas de nuestros días hace necesaria la reflexión teórica, crítica e histórica sobre el mismo. En este sentido, la importancia de la historia del arte y de sus ejemplos de paisajes simbólicos e históricos es evidente, ya que el paisajismo abarca tanto el hecho físico como la construcción estética o su sentido cultural, así como sus posibles identificaciones, entre las cuales están las territoriales —locales, regionales, nacionales y globales—, las de clase o las de género, con sus implicaciones políticas en un sentido muy amplio, ya que el reconocimiento de la relación entre estética del paisaje y política del territorio es algo reconocido hoy.

Una reflexión muy integrada en el paisajismo es la de que cada paisaje —o fragmento del mismo— posee un poderoso «sentido del tiempo». Aún teniendo una cualidad principalmente espacial, es en esencia, además, imagen de la historia de ese espacio. Tal idea no es una invención de nuestro tiempo, sino que originariamente fue concretada en el siglo XVIII por Alexander Pope, en un poema dedicado a Lord Burlington el año 1731. En él, en la denominada literatura augusta inglesa, se inauguró

la visión de que son los lugares, los que hablan al paisajista «auténtico», que sabe escucharlos.

Aquella idea prerromántica daría vía a que el pleno romanticismo, desde sus sentimientos individuales —expresión en muchas ocasiones de una colectividad— vehiculara sentimientos de identidad nacionales, desde los nacionalismos reivindicativos de la época de la revolución romántica, crítica frente al poder napoleónico y defensora de lo diferencial de cada paisaje y de cada pueblo, que aspiraba a ser nación y aún no tenía su estado o había sido colonizado. Aquellos paisajes románticos eran entonces expresión de la historia diferencial, reivindicada simbólicamente por medio de la pintura de este género o de la literatura, así como de la geografía.

Pero aquella teoría y su terminología quedó enterrada durante largo tiempo, en especial a causa de las terribles consecuencias históricas y políticas de los nacionalismos para el siglo XX, tras la primera y la segunda guerra mundial, las cuales delataron trágicamente el sentido más reaccionario de los mismos con el monstruoso ejemplo del nazismo alemán. Todo el mundo progresista política y culturalmente anatemizaría el término desde el canto a los ideales del internacionalismo, proclamado desde la lucha de clases, cuyo ideario era sustentado por el socialismo, el comunismo y a su modo por las democracias occidentales. En el arte de vanguardia paradigmático y en su teorización sobre el paisaje el objetivo, consciente o inconsciente, implícito en la nueva estética y ética del mismo sería el de su internacionalización de formas y espacios, mediante el reforzamiento teórico y práctico de la idea de la autonomía de la pintura y de la importancia sobre todo de lo experimental, la cual hemos comentado anteriormente. En ese nuevo y rompedor ideal del paisaje plástico importaba la materia, la construcción y las estructuras propias del arte y su originalidad, no las identidades territoriales y menos nacionales. Un precedente de esos modelos de paisaje fue por ejemplo la *montaña de Saint Victoire* de Cézanne, intemporalizada como forma plástica en sus diferentes versiones, más allá de su representación como paisaje de la historia de la región. Eso era, al menos, lo que la crítica y la nueva versión de lo moderno en la historia de la pintura leía en aquellos paisajes, desde la perspectiva de la crítica y la historia del arte de las vanguardias en la postguerra. El paisaje de Cézanne fue una lección para el cubismo de Picasso y Braque y para toda la estela del mismo, que habría de tener larga herencia y diferentes versiones.

Las abstracciones plásticas del paisaje pasaron a un mayor grado de universalización entrando en la representación de lo cósmico, caso de las *Constelaciones* de Miró o del *monumento a Apollinaire* de Picasso, un paisaje celeste trasladado al campo de la escultura.

Pero, la condición postmoderna, así como todo lo que histórica y políticamente hizo precipitar y fragmentar la idea de progreso y modernidad, haría reflotar en el terreno

del paisajismo las teorías y lecturas abandonadas del prerromanticismo y del romanticismo. Naturalmente, no es una vuelta atrás, nada tiene que ver con los registros identitarios de la segunda mitad del siglo XIX, si bien las ideas del XVIII y del siglo siguiente son aprovechadas en las teorías y prácticas del paisajismo actual, desde la fragmentación y revisión de puntos de vista actualizables. El mundo globalizado necesita una búsqueda en los paisajes del «sentido del tiempo», de la historia del lugar en el cual se ha de construir o se ha de erigir una escultura, sea el paisaje urbano, rural o industrial, de tal manera que las cuestiones sobre lo pintoresco, sobre todo, y lo sublime se han puesto de nuevo sobre el terreno del paisajismo.

Por otro lado, la historia del arte, muy en especial la de la pintura, comenzaría a replantear su relato en la postmodernidad, en especial a partir de 1970, y más claramente en las décadas posteriores. Desde el punto de vista de la creencia en lo moderno como universal, había convenido a los análisis histórico artísticos términos de tiempos estilísticos y de épocas, preferentemente: cada estilo tendría un tiempo y un centro de emisión, que crearía los modelos para la periferia. A medida que aquellos se alejaban del centro emisor o de la época primera en que habían aparecido se irían desvirtuando, convirtiéndose en heterodoxos, hasta poder negarse la existencia de el tal estilo en las periferias. Caída la teoría difusionista en general, se hablaría de la multiplicación de los centros y de una clase de interacción diferente entre centros y periferias, manteniéndose en muchos casos que desde tal perspectiva los modelos periféricos aportaban también al centro los de su territorio cultural y antropológico. Así se cuestionó de forma importante aquel estudio de los modelos y los objetos artísticos como salidos de centros radiantes, por encima del espacio y del territorio en que se producían. A consecuencia de ello, la crítica de arte y la historia del arte, incluso la referente al arte contemporáneo y a la vanguardia, ha comenzado a utilizar hace unas décadas en sus análisis términos antropológicos y territoriales. Por ejemplo, en los análisis de Rosenblum sobre Picasso, o en los de Brown sobre este mismo pintor, aparece la cuestión de la identidad antropológica del artista y sus estilos, de su identidad —en el terreno de lo diferencial— con la cultura artística española (Rosenblum, 1999; Brown, 1999).

Desde este punto de vista, en cuanto al paisaje español contemporáneo se refiere, deberemos pues rastrear, a partir de una metodología actual e interdisciplinar, no sólo lo universal del mismo, sino lo diferencial en su historia, marcada por un territorio cultural periférico muy específico.

Paisaje español, paisajismo e identidad nacional

En el caso de la historia del paisaje español en el arte hay que añadir una serie de consideraciones, para poder comprender la importancia y el valor simbólico, que ha tenido el género en España, ya que aquí no fue sólo apéndice mimético del paisaje

realista francés o de los modelos impresionistas, sino que aportó a ellos unas diferencias y heterodoxias, las cuales nos abren los ojos hacia la importancia de los “modos” estilísticos de las periferias en los análisis de la historia del paisaje, desde la perspectiva metodológica y terminológica de la postmodernidad.

En primer lugar, nuestro país no tuvo prácticamente una pintura de paisaje hasta muy tardíamente; desde luego, antes de la pintura contemporánea la importancia de la misma fue poca, si lo comparamos con la mayoría de las escuelas europeas. Mientras el Premio de Paisaje Histórico se crearía en Francia en 1817, la primera cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se creó en 1844, ocupándose de la misma Jenaro Pérez de Villaamil, un romántico tardío de gran interés, pero que pareció a los jóvenes discípulos con enseñanzas obsoletas, para las ansias de modernidad realista que ellos tenían (Arias Anglés, 1980; 1986). Tal era el caso de uno de los pintores de paisaje español más interesante de fines del siglo XIX, alumno suyo hasta marchar a Francia, en donde se uniría al realismo: hablo de Martín Rico, el cual en sus memorias se referiría a lo anticuado de sus enseñanzas para los tiempos que corrían (Rico, 1906).

Es cierto que en la Escuela de la Lonja de Barcelona se había iniciado un poco antes el aprendizaje del paisaje realista con Martí Alsina, lo cual en Cataluña impulsaría el género y su modernización, si bien tardaría un poco más en producirse allí la conciencia de identificación del mismo con la cultura y la historia catalana, hasta que llegara la Escuela de Olot o incluso el Cercle de San Lucas, generándose y extendiéndose más por el resto de España en un principio el realismo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en una línea de identificación de los modernos paisajes con lo español.

Sería a partir de la toma de posesión de la Cátedra de Paisaje en la Academia de Bellas Artes de Madrid por el belga criado en Málaga Carlos de Haes, cuando el paisaje realista comenzó a enseñarse en ella, a la vez que fueron creciendo significativamente los alumnos y el número de cuadros de este asunto aumentó de forma señalada en las exposiciones de Bellas Artes. Este hecho se produjo en 1857. El concurso de acceso a la mencionada cátedra el maestro belga lo ganaría con un cuadro bien representativo del moderado realismo en el cual inició a sus discípulos: me refiero a *Una vista del Palacio Real desde la Casa de Campo*, hoy en el Museo de la Academia de San Fernando. Esta pintura muestra una vista de Madrid desde el otro lado del Manzanares con el Palacio al fondo, en ella el carácter cromático, el reverdecimiento del paisaje, los registros tonales muy graduados, todo el conjunto ambiental está en la corriente de un realismo belga decimonónico muy cargado de recetas académicas del XVIII, que era el que él había aprendido en Bruselas con J. Quineaux, el cual nunca tuvo el radicalismo teórico ni técnico de ningún realista de la Escuela de Barbizon. Las enseñanzas de su maestro belga le habían introducido en las técnicas nuevas del realismo del XIX, pero

moderadas en Bélxica por una larga tradición paisajística, cargada a lo largo de los siglos por las normativas oficiales, que finalmente lo había lastrado para adoptar la moderna radicalidad del realismo francés. (**Lámina 1**)

Aquel era el realismo de Haes, escandaloso y muy nuevo para España, pero cargado de resabios idealizadores academicistas y de poca autenticidad a la hora de representar la realidad del paisaje de la meseta española. Sin embargo, su papel fue central en el avance de la pintura de paisaje en España hacia el camino de la modernización de finales del siglo XIX. Fue fundamental como introductor en los modos realistas europeos modernos, que asombraron a sus compañeros de oposición y a buena parte de la crítica, la cual mucho no entendía del nuevo lenguaje del género, máxime cuando iba avanzando en sus pequeños estudios hacia una visión más auténtica del territorio. Incluso, se comenzó a introducir en la estética de recreación del suelo geológico real de ciertos paisajes peninsulares, como resultado de su contacto con la nueva ciencia geológica española, que a través de su pintura comenzaría a transformarse en estética, integrándose en los paisajes pintados: los estudios de pequeño tamaño de los Picos de Europa, los de las tierras de Aragón en torno a Jaraba, Nuévalos y el Monasterio de Piedra, en los cuales se sentía muy liberado de los resabios académicos, autenticando los picos graníticos, los terrenos calizos, las curiosas formaciones del territorio aragonés encendido y terráqueo, son buenos ejemplos de esto.

Las razones del avance en sus estudios hacia esa autenticación geológica del terreno fue su contacto con la geografía y la geología, a partir del conocimiento de los textos de Casiano del Prado —sobre los Picos de Europa y la provincia de Madrid— y de su menos conocida amistad con Federico de Muntadas, miembro de la familia del mismo apellido, propietarios del Monasterio de Piedra tras la Desamortización, importante naturalista y espeleólogo catalán, responsable del conjunto del descubrimiento de las grutas pintorescas del mencionado monasterio, —como la de Iris—, un paisaje subterráneo resultado de un fenómeno kárstico, así como de la creación del primer centro de piscicultura de España, naturalizando en el río Piedra la trucha común y el cangrejo ibérico. Por fin, en los últimos años de su vida Haes comenzaría a pintar cuadros del Guadarrama desde la visión del más joven naturalismo, aprendido de sus más avanzados y jóvenes alumnos (Pena, 1978; 1983b; 1985; Gutiérrez Márquez, 2002; Casado de Otaola, 2010) (**Láminas 2 y 3**).

Muchos fueron estos: entre los primeros estaban Aureliano de Beruete y Moret, Jaime Morera y Galicia —el más fiel al estilo del maestro— Agustín Lhardy o Francisco Gimeno, entre otros muchos; dentro del grupo de los más jóvenes se encontraba Darío de Regoyos. El conjunto de todos ellos fueron los artífices de la creación de un moderno paisaje español con características muy propias, con un profundo sentido simbólico, escondido tras la sencillez que oculta sus intenciones representativas.

Estos constructos pictóricos se habían ido alimentando del pensamiento liberal español más crítico surgido de la Revolución de 1868, la cual había sido un fracaso del liberalismo isabelino. Ante tal hecho y en plena decadencia española al final de su imperio colonial, la corriente del nuevo liberalismo buscaría en el marco del regeneracionismo una nueva política, una nueva ética y una nueva estética, para una España regenerada y moderna, desde las fuentes de su auténtica cultura, su verdadera y más propia tradición, unida a la asimilación de las nuevas corrientes científicas y estéticas europeas, que finalmente se habrían de expresar a través de la identificación de un nueva imagen de la nación, que quería dejar atrás las enfáticas y alienadas imágenes de la pintura de historia, por más que esta siguiera teniendo un prestigio en las exposiciones nacionales, como era el caso de Pradillo.

Una serie de personajes y de instituciones tuvieron el protagonismo en el arranque de esa idea: inicialmente en Madrid el Colegio Internacional, fundado por Nicolás Salmerón, en el cual participaría Giner de los Ríos; más tarde, este último intelectual, como fundador y protagonista de la Institución Libre de Enseñanza iniciaría el relato intelectual, científico y político, sustento de la nueva estética de una buena parte del moderno paisaje español. Una de las razones por las cuales el paisaje tuvo un rol esencial en el nuevo relato de España, sería el de que el pensamiento krausista, en el cual se fundó buena parte del pensamiento de Giner, consideraba que buena parte de la regeneración de un país y de su solidez estaba en una buena educación. En ella la geografía debía tener un papel fundamental: conocer científicamente los territorios y paisajes de cada país y nación era para los institucionistas básico, a la hora de autentificar los sentimientos de identidad nacionales. El conocimiento de la geografía moderna no impedía —como hemos visto ya—, que a través de la representación del territorio desde los procedimientos descriptivos de la ciencia se expresaran también los sentimientos correspondientes a cada paisaje, y simultáneamente afirmaba las bases positivistas y realistas de las nuevas corrientes estéticas del mismo. De este modo la geografía moderna fue asumida por los geógrafos de la Institución y afines a la misma, de manera que uno de los más destacados y europeístas de los geógrafos españoles, José de Macpherson —ilustre miembro de la Institución— habría de ser fundamental en el descubrimiento de nuevos paisajes españoles y de nuevas maneras estéticas, las cuales directa o indirectamente pasarían a la pintura y luego a la literatura finisecular.

Uno de los descubrimientos de esta nueva estética fue el del espacio central peninsular ocupado por la meseta, descubierta por el geógrafo Von Humboldt en un viaje a España a fines del XVIII. El éxito en poner de moda —en España y en Europa— a Castilla fue del institucionismo: un modelo de territorio feo según las consideraciones anteriores del concepto de paisaje, no aceptado estéticamente hasta entonces, fue elevado por el ideario de la I.L.E a una categoría estética superior, siendo difundido en

especial un poco más tarde por los escritores de la Generación del 98, traspasándose tal sublimación del espacio central a las generaciones subsiguientes, dejando esa idea su estela aún en las generaciones de artistas abstractos españoles de la década de los cincuenta y sesenta, en una secuencia continua de versiones y lecturas estilísticas diversas de la misma tierra, que se situó jerárquicamente durante largo tiempo en primera posición, como la una de las imagen más representativa de España y de sus paisajes.

Los paisajes periféricos la representarían secundariamente, salvo en el caso de paisaje valenciano representado por Sorolla, el cual logró competir en españolidad con el castellano durante el fin de siglo y aún más, porque este pintor era la otra cara de la España de aquella época, representando la sensualidad lúdica del mediterraneísmo del Levante, a través de un regionalismo potente por la belleza de su luz y también por la saneada economía de la región; además de que el artista valenciano supo dar a sus imágenes una publicidad y una venta, no sólo nacional sino también internacional, que llevó al sorollismo a extenderse a toda España, apareciéndole discípulos al valenciano de norte a sur, hasta llegar a Norteamérica y a la Hispanic Society, para la cual por encargo de Huntington pintaría los murales que representaron las diferentes regiones de nuestro país. **(Lámina 4)**

Volviendo al descubrimiento estético de Castilla: las primeras versiones pintadas de la misma, siguiendo la mentalidad estética del institucionalismo, las habría de dar el pintor Aureliano de Beruete y Moret. Este artista fue socio fundador de la Institución Libre y gran amigo de Giner, participó en tareas de enseñanza pictórica en las aulas de la ILE y en sus excursiones pedagógicas, siendo también uno de los principales protagonistas de la *Sociedad para estudios del Guadarrama*, que tuvo su iniciativa en Giner, alentado inicialmente por el matrimonio Riaño-Gayangos, el cual lo introdujeron en el amor por el excursionismo muy a la inglesa y en su fervor por la Sierra del Guadarrama, como paisaje hasta entonces sin explotar por el paisajismo español.

Beruete tuvo una biografía privilegiada, ya que era de familia rica y aristocrática, conectada además con el poder político por medio de su tío Segismundo Moret . Todo ello le permitiría dedicarse a sus afanes artísticos como pintor, historiador del Arte, crítico y coleccionista, sin necesitar supeditarse a normativas oficiales para conseguir una viabilidad económica de su vocación pictórica, que pudo ejercer muy libremente. Fue diputado a Cortes, pero abandonó la política. Licenciado en Derecho, realizó su Tesis doctoral sobre Prusia, pero su principal actividad habría de ser la de pintor e intelectual, interesado en el ideario liberal regeneracionista y en el nuevo paisaje y paisajismo. Como crítico escribió numerosos artículos y participó en varias comisiones de exposiciones nacionales e internacionales, apoyando decididamente al joven Sorolla, el cual realizó en su casa y estudio de Martínez Campos en Madrid la más completa muestra de la obra de este pintor, a su muerte en 1912. Viajó por Europa en

numerosas ocasiones en viajes de placer, en los cuales se dedicaba a la pintura y a contactar con una buena parte de los críticos e historiadores del arte extranjeros de la época, con los cuales mantuvo relaciones profesionales y de amistad. Uno de sus textos más importante fue su libro sobre Velázquez, que publicaría en francés, alemán e inglés, y que muy significativamente no sería traducido al castellano hasta finales del siglo XX (Beruete, 1898; Calvo Serraller, 1990, pp. 58-67).

Su gran cultura y su conocimiento de lo moderno que se hacía en Europa, unido ello a una muy concreta posición ideológica y cultural liberal, harían de él uno de los modernizadores más representativos de los nuevos gustos y orientaciones estéticas en aquella explosión de paisajes finisecular. Sus escenarios españoles fueron numerosos y también los europeos, en especial los franceses, ingleses y suizos. Con Haes y Entrala pintó en los Picos de Europa, descubiertos plásticamente por el primero, apoyado en los mapas y senderos de Casiano del Prado. Recorrió también con su maestro gran parte de España, pintando en diversas regiones. Pero, de entre todos sus escenarios, el más abundante y más originalmente pintado fue el mesetario: Castilla la pondría de moda por primera vez él en la pintura española. Representó los paisajes de la llanura inmensa en la línea de la estética finisecular europea de Rilke o Maetterlink, convirtiéndolos en protagonistas del nuevo paisajismo, que asumió y personalizó; integró el paisaje llano, que contrastaba intencionadamente con los fondos serranos, en especial con la Sierra de Guadarrama, estudiada en sus caminos, geografía y geología por el institucionismo; ese paisaje desolado expresión de lo sublime del vacío, más el de las viejas e históricas ciudades castellanas vistas desde lo rural del entorno y sus arrabales, o desde su interés geológico, como iconos paisajísticos e históricos del pasado español, como lugares y escenarios naturales y monumentales en los que late el «sentido del tiempo» fueron imágenes que el maestro acuñó para la regeneración estética y pictórica del país. Al fin y al cabo Beruete y el pensamiento crítico liberal español regeneracionista rescataría parte de la visión ilustrada, de la mirada de Jovellanos o Ponz, aunando a ella la influencia estética del decadentismo literario europeo.

Uno de los textos fundadores de la estética que desarrolló plásticamente este pintor y una buena parte de los discípulos de Haes fue *Paisaje*, de Giner de los Ríos, publicado por vez primera en 1885. En él aparecían las fuentes para el pensamiento y para la práctica del nuevo paisajismo: un canto a la meseta, a sus llanuras, a sus sierras y montañas, por sus cualidades geográficas, geológicas y de una modernidad estética en el conjunto de los nuevos escenarios finiseculares occidentales, además —y esto es muy importante— porque según Giner, allí la belleza alcanza un sentido moral y espiritual, superior a la sensual de otros paisajes; se metió incluso en cuestiones de género, hablando de la jerarquía superior de este escenario de la España central, considerándolo masculino respecto al carácter estético femenino del norte de España,

poniendo de ejemplo Galicia. En fin, las consecuencias de la mentalidad patriarcal no han dejado de aparecer ni siquiera entre los liberales más radicales, ni tampoco en ese territorio tan supuestamente falto de intenciones del paisaje realista (Giner de los Ríos, 1915; Pena, 1983c; 1996).

Beruete estaba empapado de aquella estética. Él fue quien -compartiendo ideas de Giner y de Cossío, a las que añadió sus propias interpretaciones de las mismas y sus cualidades pictóricas extraordinarias- se situó en una línea de modernización de la pintura española, que no quiso olvidar la tradición de nuestra pintura del XVI y del XVII, corta y exigua en ejemplos paisajísticos, pero, para esta nueva estética, insustituibles y esenciales a la hora de encontrar un vía diferencial para la escuela española del paisaje moderno, remitiéndonos en especial a los paisajes de Toledo del Greco, a los fondos madrileños y serranos del Guadarrama en los retratos de corte de Velázquez, y finalmente a los paisajes de Goya. Beruete y la nueva estética quisieron modernizarse dentro de los parámetros modernos europeos, pero sin abandonar las raíces de la pintura española. Esto explica que el maestro no aceptara el tecnicismo impresionista francés de los colores complementarios hasta 1900, aunque los conociese de mucho antes, porque le pareció hasta entonces que la modernidad intrínseca de Velázquez o Goya, descubiertos como fuentes de la modernidad pictórica occidental por el romanticismo europeo de Delacroix o por Manet cuando viajaron a España, era el punto de partida correcto para expresar a la vez la modernización del paisaje español realista en términos europeos y la posibilidad de identificación con el mismo por parte del nuevo ideario del nacionalismo liberal español, que generó esta imagen identitaria, basada en una nueva representación emblemática del país, que vendría a suplantar lentamente.

Beruete comenzó a pintar en un estilo muy próximo al de su maestro, pero, a medida que fue conociendo la pintura realista finisecular francesa e inglesa y madurando su ideario estético, su estilo cambió, se modernizó dentro de nuevos parámetros, ejemplo de los cuales sería por ejemplo *Paisaje de alrededores de Segovia*, en él la llanura casi desértica hace del suelo despoblado y terráqueo, así como del cielo, un nuevo modelo inédito hasta entonces, de gran éxito para la pintura de las próximas generaciones. **(lámina 5)**

Otro de los numerosos ejemplos del gusto de Beruete claramente ligado al relato paisajístico institucionista sería el de aquellos cuadros en los cuales aparecen el Pardo, el Plantío, los alrededores de Madrid con la Sierra del Guadarrama allá en el horizonte. Las sinfonía de verdes arbolados en los primeros planos, recogiendo la belleza de las encinas y del auténtico arbolado castellano, unido a la modernidad cromática con la que interpreta la luz sobre la nieve de las cumbres en los fondos serranos, en los cuales a partir de 1900 hace un juego de colores complementarios como los de los impresionistas franceses, dominando el violeta y el morado, que además servían para

expresar pictóricamente la oxidación de ciertos minerales, a los cuales se había referido Giner en el texto mencionado. Este escenario, el encuadre y el estilo, sólo impresionista en los planos mencionados, pero de tradición realista y española velazqueña en los primeros, recoge los fondos de ciertos retratos de corte de Velázquez, que luego tomaría también Goya: del primero magnificaron Giner y Beruete, junto a toda la estética institucionista, el fondo del retrato de Baltasar Carlos para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro con la sierra madrileña detrás, efigie de príncipe heredero que había sido la esperanza de la Dinastía de los Austrias y de España, la cual iniciaba su decadencia, aún más imparable por su temprana muerte. Su imagen pintada y la frustración de su desaparición habrían de perseguir a historiadores y a artistas españoles durante tiempo y tiempo, no sólo por su belleza y originalidad en el paisaje, en el cromatismo de azules, verdes y rosas, sino por su sentido simbólico y de duelo en él por la historia de España (Pena, 1998; 1983a; Ortega Cantero, 1992).

Además estaba en esos cuadros de Beruete reflejado el descubrimiento geográfico del Guadarrama por la geografía y la geología, así como la sublimación de toda la Cordillera central y el amor por ella de su generación y posteriores. Comparada una y otra vez por los estetas del momento con un cuerpo humano el mapa de España, veían en la reproducción e interpretación artística de las imágenes de la cordillera la «espina dorsal» de la nación. Todo ello explica, que uno de los escenarios paradigmáticos del maestro madrileño fuese las varias vistas del *Guadarrama desde el Plantío*. (**lámina 6**)

Otro de los encuadres repetidos por maestro fue el de las ciudades históricas de la meseta: Ávila, Segovia...etc. Ve en Toledo como en Cuenca la belleza geológica, que crea cortes bruscos en el paisaje, taludes, cerros, hoces creadas por los antiguos ríos, conformando la originalidad de un paisaje más identificable con la imagen diferente de España que los verdes del norte. Eso y la soledad decadente del patrimonio monumental de todas estas ciudades ancestrales, recuerdos de la pasada historia del país y sus glorias entonces caídas, atraen a él y a los escritores de la joven Generación del 98, a la cual educaría sentimental y estéticamente el pensamiento institucionistas y las corrientes europeas, como nos habría de decir Antonio Machado o Azorín al hablar de su identificación con la pintura de Aureliano de Beruete, del cual el segundo poseía al menos un cuadro, que hoy se conserva en su casa-museo de Monóvar. En estos escritores el uso de la sustitución de lo pintado por lo escrito, por las palabras, les aproximaría a numerosos paisajes pintados por los paisajistas de la época, de hecho su conocimiento de la pintura española antigua y contemporánea es muy importante en ellos: ese ejercicio de *ekfrasis* se habría de repetir a lo largo de la literatura española; Azorín, por ejemplo, llegaría a decir que cuando se ponía a la máquina de escribir se sentía como con los pinceles de pintor en la mano (Jurkevich, 1999) .

Toledo, más que ninguna de las otras ciudades mencionadas, se convertiría en uno de los emblemas nacionales más queridos por aquel mundo del pintor, en especial por la liberalidad de haber convivido en ella las tres grandes culturas religiosas del país, también por su pasado imperial, y además por su enclave dentro de una hoz del Tajo de extraordinario valor geológico, al que se añade la originalidad del *cigarral* como unidad agraria singular, que encinta los entornos rurales del gran cerro. Son maravillosas las vistas de San Juan de los Reyes y de todo el *sky land* de la antigua urbe desde los alrededores, perspectiva desde la cual la pintaría en numerosas ocasiones, si bien, creo más modernos -radicalmente pegados a la nueva estética científica de la poesía del suelo y de sus minerales- aquellos cuadros, que enfocan la hoz del río en primer plano con sus taludes refulgentes de micas reverberando al sol impenitente de Toledo: este fenómeno natural y sus consecuencias estéticas son más que un tema, lo que la pintura europea más moderna habría de llamar un *motivo* para experimentar con el color, la luz y el movimiento del agua. (**Lámina 7**).

Darío de Regoyos se casaría con una hija de Beruete, y aunque en relación tan directa con él, este pintor, nacido en Ribadesella y afincado durante tiempo en el País Vasco, amaba más especialmente la luz del norte. Había marchado a París y luego a Bruselas en 1879, entrando en contacto con Albéniz y con Arbós, así como con el expresionismo y el postimpresionismo puntillista belga, que compartiría el mundo literario del simbolismo de aquel país. Participó en el Grupo *L'Essor* y en la creación de *Los XX*. Acompañó al escritor Verhaeren en un viaje por España, del cual saldría el libro *España negra*, que él ilustró con tremendismo expresionista o con ingenua y candorosa visión de paisajes urbanos o rurales. Sería un maldito en España. Sólo en el país Vasco se le consideró debidamente en las exposiciones de la Sociedad de Artistas Vascos. Pues bien, volviendo al asunto del gusto en el paisaje español por los escenarios de la meseta, Regoyos, sin embargo, vería en Castilla la imposibilidad de representar los matices cromáticos: no le gustaba para pintar, no le interesaba su luz aplastante. No obstante, acabaría por pintar sus paisajes, declarando en carta a Losada que se los pedía su *marchand* en París, puesto que allí también se habían puesto de moda. Este dato demuestra cómo entre la hispanofilia europea, además de la imagen de Andalucía —los toros o el flamenco— había llegado también la moda de la identificación de España con la meseta central. Así que Regoyos haría bellísimos cuadros puntillistas de la ciudad de Burgos o de Medina del Campo y Peñafiel (Tussell, 1989). (**lámina 8**)

Novacentismo, nacionalismos y regionalismos

Así mismo, la Generación del 14 y el llamado novecentismo español habrían de ser deudores de este paisaje: cuando Maurice Barrès fue a Toledo por primera vez en 1902 lo acompañaría Beruete para introducirlo en la ciudad, según nos cuenta el escritor en el prólogo introductorio a su libro sobre el Greco y el misterio de Toledo

(Barrès, 1914). Ese era otro de los atractivos de la ciudad, la presencia de la sombra del Greco en la misma, aquel visionario manierista cretense pasado por la escuela de Venecia que, según Cossío escribiese en la biografía histórica y estudio que haría sobre el pintor, se habría españolizado supuestamente, integrando en sus estilos bizantinizante y veneciano un carácter españolizador, en la etapa en que se identificó con el misticismo y con su sentimiento religioso, así como en ciertos cuadros en los cuales asumiría un porcentaje del realismo hispano, esto según el historiador del arte de la Institución: está era una de las ideas de aquel nacionalismo liberal de la época, la de que existía un estilo español histórico, sutilmente redefinido una y otra vez a partir de los estilos renacentistas heterodoxos de nuestra arquitectura —sobre todo la del llamado Plateresco—, del realismo barroco en la pintura de Velázquez o Zurbarán y en las teorías sobre el mismo, o de la heterodoxia de Goya en relación a la modernidad. Esta idea estaba dentro del marco de aquel ideario del nuevo nacionalismo español, el cual coincidiría por entonces en tal idea con cualquiera de los otros nacionalismos europeos. La existencia de supuestos estilos regionales o nacionales es difícil de encajar en la teoría y la retórica de la estilística, si bien los arquitectos y teóricos de la arquitectura han sido los que más han afinado en la existencia de tales, negándoles el nivel y la cualidad de estilos, pero aceptando el de su existencia como «modos» estilísticos (Hernández de León, 1985).

El Toledo de Barrès era el de su gran amigo Zuloaga, que tenía auténtica pasión por el Greco y por la ciudad. El pintor vasco amaba Castilla, Toledo, Segovia, el Greco y su misticismo extrafalario, que pondría de moda en París, donde triunfó por todo lo alto con la representación de una España muy antiluminista y antisensual a lo Sorolla, llena de personajes populares castizos y con frecuencia esperpénticos, así como de retratos siempre con fondo de paisajes, así mismo también pintaría algunos sin figuras. Su idea del paisaje castellano en *Pedro el Botero o Mujeres de Sepúlveda* se sitúa en la línea de sublimación del paisaje central, que había asumido definitivamente la Generación del 98. De hecho, los de aquella generación le hicieron un homenaje a Zuloaga en Madrid en 1901, como respuesta a los ataques que recibiese de la crítica española a causa de su supuesta mirada negativa sobre España. Si bien el noventayochismo defendió la interpretación de Zuloaga de los paisajes hispanos, y aunque Castilla fuese para el vasco tema central en su pintura, su interpretación estética de esta no está dentro del cromatismo de Beruete, ni del lirismo austero del mismo, más que azoriniana es unamuniana y orteguiana. **(Lámina 9)**.

La pintura del eibarrés habría de entrar en otros registros estilísticos con el conocimiento de la pintura simbolista y expresionista europea, a los cuales él añadiría una interpretación muy singular y nueva del pasado pictórico español, en especial del Greco y de Goya. Hablaba constantemente en sus declaraciones y entrevistas de prensa de pintar un paisaje sin aire, así como de una especie de acromatismo en sus

pinturas, que partiría de una actualización del Goya oscuro. Hay que decir que se sentía deudo del aragonés menos colorista, de hecho su papel en la revisión de Goya y del homenaje al mismo en *Fuendetodos* con la colocación en la casa natal —la cual él mismo adquiriría— de una lápida conmemorativa, fue una iniciativa sobre todo suya. Aunque el eibarrés se negaba simbolista identificándose más con una figuración expresionista, las atmósferas congeladas de sus paisajes, de los monumentales y de los rurales castellanos, están dentro del clima del simbolismo decadentista europeo literario, que captaban los escritores del tiempo al describir Brujas por ejemplo, Venecia o el mismo Toledo. Esta ciudad aparecería en los fondos de sus retratos de Barrès y de Gregorio Marañón como una fantasmagoría, no como una realidad lumínica, sino ausente de luz, con algo de espectral, muy identificables con lo imaginario y onírico de las visiones toledanas del Greco, que tanto amaba el nacionalista francés. (**Lámina 10**)

La pintura de Zuloaga es un ejemplo de la identificación de los vascos en aquellos tiempos con Castilla: según sus propias declaraciones se sentía vasco y español, desde una posición muy regeneracionista de identificarse. Confesaba su pasión por la pintura española mencionada y también por la de Velázquez, a la vez que amaba el paisaje castellano y su casta rural, la cual pintaba totalmente identificada con aquel, fundida cromática y matéricamente con el mismo. Tras París —al que permanecería ligado toda la vida— y una serie de años en Andalucía, donde su afán por los toros le habría de llevar incluso a torear y a expresarse a través de este asunto pictóricamente, unas largas estancias en Segovia con su tío Daniel, el gran ceramista de la época, así como en Pedraza, le llevarían a pintar multitud de sus cuadros con fondos castellanos, como los toledanos, los de Segovia y muchos otros. Al igual que él, los Zubiaurre tuvieron una fuerte relación con Castilla, inspirándose en ella en numerosas ocasiones, lo mismo que Gustavo de Maeztu. Al hablar el maestro Zuloaga de su *Cristo de la sangre* confesaría que sentía palpitar en aquel cuadro —escenario paisajístico abulense y personajes de un tremendismo religioso— algo de lo vasco. Ese latido sentimental, intuitivo y supuestamente espontáneo del castellanismo que expresaba este pintor, lo comentaron e incluso teorizaron también otros artistas y pensadores o críticos del arte vascos, entre ellos Miguel de Unamuno o Juan de la Encina.

El primero se identificó en varias ocasiones con el pintor, apoyándose para la interpretación positiva de su pintura en una de las ideas recreadas por el nacionalismo español vascoiberista: según aquel ideario «los vascos eran detentadores del misterio de los orígenes de España» (Juaristi, 1992, pp. 101-102). Tal idea había sido también defendida reiteradamente por el nacionalismo español, expresada en varias ocasiones por el 98 y por el pensamiento regeneracionista, como fue el caso de Ramiro de Maeztu. Aquella identificación estética y antropológica con lo castellano crearía tensiones enormes desde finales del siglo XIX con el aranismo y abertzalismo

nacionalista vasco, que negaba que la cultura euskérica fuese a la vez profundamente española: esa distinta versión de lo vasco en los gérmenes del diferencialismo subyace de alguna manera en la radicalidad de la defensa posterior de ambas posiciones. Este relato de lo vasco asociado a lo español estaba reforzado por la propia historia del país Vasco, que hizo gran parte de su historia asociado a la Corona española (Fox, 1997; Fusi, 1984).

Las investigaciones etnológicas y lingüísticas de los investigadores sobre los orígenes vascos más remotos dedujeron, en buena parte, un nexo entre los orígenes de Castilla y los del País Vasco, ambos unidos supuestamente en un tronco ibérico originario. En plena industrialización de Euskadi se producía un temor a la pérdida de las esencias, que se suponían en lo rural; en tal sentido, todo lo castellano sería una reliquia en la estética y el pensamiento antropológico de los vascoiberistas. Contextualizado en estas ideas Unamuno al clausurar la Primera Exposición Colectiva de la Asociación de Artistas Vascos en Agosto de 1912, afirmaría que «la pintura vasca era una nota profundamente española», estas declaraciones son sólo alguno de los ejemplos de sus escritos y declaraciones en esta línea (Llano Gorostiza, 1966, p. 107).

En cuanto a al crítico de arte vasco Juan de la Encina se habría de preguntar si la conexión, que establecía Unamuno entre la espiritualidad de Zurbarán y la vasca no provendría «...de la semejanza positiva entre el espíritu vasco y el general ibérico» (Juaristi, 1992; Encina, 1919). Don Miguel titularía un artículo sobre Zuloaga en la revista *Hermes* «La obra patriótica de Zuloaga». En esta idea del pintor de Eibar se mantuvieron las reflexiones sobre la estética de su pintura del mismo Ortega y Gasset. Incluso la biografía de Enrique Lafuente Ferrari sobre Zuloaga respira, desde su formación en la ILE, una interpretación del pintor heredera de aquel noventayochismo, de quién él mismo D. Enrique se sentía deudo: la idea resumida según tales tesis era que la de los paisajes castellanos eran la memoria de una Vasconia ibérica perdida casi en la niebla del tiempo pasado, por lo cual sus escenarios rurales, históricos y los habitantes de aquellos, en su ruralismo y primitivismo eran mitos vivos de los orígenes vascos y españoles (Unamuno, 1917; Lafuente Ferrari, 1990).

En cualquier caso, el novecentismo en Madrid, dentro del cual se situaba Zuloaga, junto a Romero de Torres, Julio Antonio, Solana o Anselmo Miguel Nieto, estaba ya inmerso en los debates entre nacionalismos y regionalismos, aunque harían universalizables y modernos sus asuntos internalizando los estilos. Los Cafés de Madrid habrían de ser aglutinadores de la Generación del 14, que se reunía en el Pombo en torno a Ramón Gómez de la Serna o en el Café de Levante alrededor de Valle Inclán.

Centro y periferias en el paisaje español y sus identidades

No podríamos seguir escribiendo sobre el paisaje español y sus identificaciones, sino comentamos lo que distorsionó —según un término del historiador francés Pierre Vilar (1984)— la fuerza de los regionalismos y los nacionalismos español y periféricos, el conjunto del proceso español hacia la modernización, ya que ello crearía una diversificación de la imagen del país y una dinámica específica entre el centro y la/ las periferias, que afectó también al arte y al paisaje en sus diversas versiones, así como a la dinámica entre distintas propuestas para la imagen de España, en las cuales la de la central y su territorio seguiría dominando en cuanto a paisaje y costumbrismo se refiere, así como la de las regiones cuyas escuelas y modelos habían sido integrados por la política institucional de la capital, como era a finales del siglo XX y en la generación novecentista la de Valencia con Sorolla y la extensión de su luminismo por toda España, o la imaginería andaluza con flamencos, gitanas y paisajismo andaluz.

Aquel proceso se hace visible en el arte con la reacción que los hechos políticos irían produciendo, proyectándose por ejemplo en una política de exposiciones regionalistas, además de en la creencia de que lo mismo que existía una escuela española, existían también una catalana, una vasca, una gallega, valenciana, andaluza...etc.

Todo ello va germinando entre muy finales del XIX y las primeras décadas del siglo XX, para culminar con el novecentismo como momento álgido de este movimiento regionalista español en el arte. El éxito de la jerarquía superior de Castilla o de la Valencia de Sorolla como representaciones emblemáticas de España ya hacia la segunda década del siglo XX produciría una reacción de la crítica de arte respecto a la centralización simbólica de estos escenarios y paisajes sobre los de las otras regiones: José Francés hizo en varias ocasiones críticas a los jurados de las exposiciones nacionales por favorecer la imágenes de esos territorios, cuando ya defender el sentido estético de Castilla se había convertido en una cierta imposición del gusto oficial y se había integrado en la representación oficial de España, al igual que la imagen de Levante. También Valle Inclán criticaría la oficialización de tales estéticas (Francés, 1917; Valle Inclán, 1919; Freixa y Pena, 1990; Pena, 1993-1994).

Paisajismo español y vanguardias

Las vanguardias se caracterizaron en líneas generales por un claro lenguaje universalizador y experimental, en el cual lo territorial identitario pasaría a segundo término; sin embargo, en el caso de las primeras vanguardias periféricas occidentales hubo una necesidad en integrar de alguna manera las señales de identidad originarias, que se conservaban en los llamados regionalismos (Davis, 1930, pp. 34-35). Se podría ver en numerosos ejemplos que hubo una resistencia a abandonar la tradición y lo diferencial en esos territorios, y que el caso español no fue único en este sentido.

En los años veinte los nacionalismos y regionalismos siguieron en auge en nuestro país, y al final de los años treinta, con la Segunda República, acabaría por reconocerse

la existencia de los nacionalismos catalán y vasco, con la aprobación de sus estatutos de autonomía, que en el caso de Galicia estuvo a punto de ser aprobado en Cortes, justo cuando estalló la Guerra Civil.

Aquellos nacionalismos periféricos y también el español distorsionaron el camino de las vanguardias españolas en el interior. Las distintas vanguardias de España reivindicaron la utilización de un lenguaje formal universal, venido en especial de París, si bien unas y otras se negaron a renunciar a su tradición plástica culta, a su antropología rural y popular o a sus referencias primitivas originarias. Todo ello produjo una vanguardia española interior con personalidad indudable, aunque no esté en la primera fila del vanguardismo internacional. Una de las piezas fundamentales en la proyección y ejecución de tal idea fue el paisaje y el paisajismo.

En Madrid, tras la Exposición de Artistas Ibéricos en 1925, cultivaría especialmente el paisaje *La Escuela de Vallecas* en su primera etapa entre 1927 y 1936, en pintura y escultura. Los artistas componentes de la misma usurparon a la geología y a la geografía el término y el motivo de los *cerros testigos*, así bautizados por S. Gómez de Llarena en sus *Trabajos del Museo de Ciencias Naturales* (1923), porque según aquel geógrafo son esas formaciones montuosas (**lámina 12**):

«testigo(s) de la erosión fluvial a que el país fue sometido aún antes del periodo actual y del cuaternario, y que arrasó los niveles superiores de las margas samartienses».

Esos cerros desnudos los descubrieron en un paisaje al Este y Sur de Madrid, que fue el de Vallecas, un pueblo situado entre lo industrial y lo rural. Llegaban a él los artistas e intelectuales del grupo desde la Estación de Atocha, entonces de la Compañía M.Z.A, rodeada de un paisaje industrial, hasta alcanzar un paisaje rural. La estación está situada en una hondonada, que antes de construirse había sido un vertedero. En el entorno de aquel espacio de desperdicios, al borde de las murallas derrumbadas de la ciudad, había un conjunto histórico y monumental de resonancias culturales y científicas significativas: el Santuario de Nuestra Señora de Atocha, el Observatorio Astronómico y el Jardín Botánico de Villanueva, el Hospital de San Carlos y la Facultad de Medicina, así como el Museo Antropológico. En 1892 se habría de erigir la gran edificación férrea de la estación: todo un paisaje industrial y ferroviario fue creciendo en su entorno desde 1917, año en que se creó una nueva estación de clasificación del material móvil para el tráfico de mercancías ya a las afueras de Madrid, en el Cerro Negro, terminada en 1926, continuada y ampliada hasta 1928; además en el sector sur se construyeron nuevos edificios científicos, como la Escuela de Caminos, el Museo de Máquinas o el Instituto Cajal. Se combinaba la construcción industrial con la científica e intelectual, además de la rural y popular. Todo llevó a hacer de ese paisaje urbanístico y campestre un campo de experimentación del grupo, en el cual participaban como artistas plásticos Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Pancho Lasso, entre otros, así como escritores de la Generación del 27,

destacando entre ellos Alberti o Miguel Hernández de una forma directa, asumiendo en su poesía de aquellos años la poética del suelo desolado, que convertiría este *antipaisaje* pedregoso y árido en un paisaje nuevo e insólito, situado estilísticamente entre el vanguardismo surrealista parisino —que había traído de la capital francesa Benjamín Palencia— y un realismo e incluso un ingenuismo primitivo y popular, que trataba de beber en las fuentes del arte del pueblo español, en su primitivismo antropológico, así como en un sentido laico de la naturaleza inspirado en las lecturas del geógrafo Réclús, leído desde el prisma revolucionario del anarquismo, y también en un sentido religioso libre extraído del espíritu franciscanista, que pululaba en la vanguardia literaria, como la que representaba la revista *Cruz y Raya* dirigida por Bergamín: por aquellos años fue traducido al castellano por Cipriano Rivas Cheriff el libro sobre san Francisco de Chesterton, lo cual muestra el interés de aquella generación por el sentido heterodoxo religioso del de Asís. En aquel clima cultural y político, aquellos campos de tierra y piedras eran símbolos de libertad, lugar de acción, cantado por el clima revolucionario de los tiempos pre-republicanos.

Fomentaba todo aquel clima cultural y estético el ambiente de la Residencia de Estudiantes y los trabajos de la Junta de Ampliación de Estudios, donde trabajaban Hernández Pacheco o Gómez Llerena: Benjamin y Maruja Mallo habrían de tener un contacto directo con la Residencia, al igual que Alberti, y habrían de acercarse a Alberto y a Miguel Hernández a los intereses y clima intelectual y científico de la misma y de la JAE. La pasión biomórfica de Palencia se apoyaba en una pasión del grupo por las colecciones del Museo de Ciencias Naturales (**lámina 15**). La inspiración geológica tomó imágenes científicas de dibujos de los cerros de E. Hernández Pacheco, desde el de Almodóvar hasta el de los Ángeles, un ejemplo explícito de ellos es la pintura de Alberto Ríos *de España desangrándose*; además, habría de conocer de alguna manera los dibujos de Gómez de Llerena del curso del río Tajo y sus antiguos meandros: las marcas que realizó sobre sus esculturas son una poetización de las marcas estratigráficas de los diferentes niveles de ese paisaje, que se había convertido en un mito geológico de lo originario por su remoto carácter cuaternario, de una riqueza conocida por toda la geología europea, mientras que las amplias curvas serpenteantes del ritmo del antiguo cauce en los dibujos geográficos pudo inspirar el paisaje puesto en pie de muchas de sus obras, como la del boceto de *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, para la obra definitiva del Pabellón de la República en la Exposición Universal de París de 1937 (Pena, 1989; Alix Trueba, 2001; Pena, 2012). (**láminas 11, 13, 14**)

Mientras tanto el experimentalismo triunfaba en las vanguardias, el nacionalismo español se modernizaba con una versión estética vanguardista y española de sus paisajes, pero también los otros nacionalismos estaban presentes en el arte de los regionalismos o de los nacionalismos vasco, catalán o gallego. Un paisaje como el de *La*

Masía de Miró, pintado entre 1921 y 22, era la transformación al estilo surrealista que aprendería en París de la estética de la tierra labrada y santificada de sus experiencias en Montroig: se mantenía allí la veneración por lo rural autóctono. Hay en este paisaje un rechazo del folklorismo decimonónico, pero en el experimento surreal universaliza la intimidad «cósmica» de sus ámbitos locales, que no dejarían de ser una huella de su catalanismo en su pintura de aquella época (Combalá, 1990). (**Lámina 16**)

La Galicia de Colmeiro, Laxeiro, Seoane o Maside mantendría también las huellas de los diferencial gallego con un lenguaje de una vanguardia ecléctica y moderada, que reaccionaba contra el costumbrismo de estilo decimonónico, pero que buscaba renovarse desde la modernización de lenguajes originarios del primitivismo gallego inserto en su cultura rural y en su paisaje, el cual ya habría sido reivindicado desde la poética del atlantismo desde Murguía a Castelao y a ellos mismos, también desde la mitología del celtismo y sus formas esencialistas premodernas, así como desde el reconocimiento de la herencia medieval y barroca en sus formas. Los textos teóricos de Castelao o Seoane darían buena cuenta de aquel ideario, proyectado en la pintura y en la escultura gallega y afirmado además por las poéticas melancólicas de la emigración y del exilio (Pena, 1994; García Álvarez, 2006; López Silvestre y Lois González, 2007). (**Láminas 17 y 18**)

Toda aquella efervescencia de los nacionalismos periféricos y de los paisajismos revolucionarios y reivindicativos de las diversas identidades, quedaron cercenados por la guerra y reprimidos por la dictadura franquista, subsistiendo de todo ello vestigios débiles o un sentido folklórico en un registro muy epidérmico, dentro de la retórica costumbrista del fascismo, descargándose de cualquier sentido crítico.

Pero, cuando el régimen se lavó la cara en el terreno del arte, integrando en su imagen la modernidad de la abstracción con el Grupo El Paso, que ganó la Bienal de Venecia del año 1958, reflató el paisaje de la meseta y el supuesto misticismo revolucionario del mismo desde las nuevas claves vanguardistas de la postguerra, que recogían la imagen de aquellas primeras vanguardias arrasadas por la guerra y el exilio, desde la nueva abstracción de inspiración informalista y norteamericana, a la cual además la crítica veía señas de identidad españolas, y los propios textos de los artistas, como los de Saura o Canogar, también; incluso la presentación de los artistas en los textos de Manuel Conde, su crítico español más destacado, expresaron la supuesta españolidad de su pintura con estas palabras, por ejemplo:

«*Antonio Saura*, sobrio, complejo y tenso, identificado con la llanura castellana, afilada, punzante como sus telas...»

Era una imagen plástica moderna y vanguardista de la identidad de la España perdida y prohibida durante tiempo en la postguerra, que ahora se expresaba a través de aquellas metáforas abstractas de lo «otro» español (Toussaint, 1983; Llorente, 1995; Cabañas Bravo, 1996; Cabrera García, 1998; Díaz Sánchez, 1998). Había una invisible

clandestinidad en aquellas pinturas, ya que el vanguardismo había sido identificado con la República durante las primeras décadas franquistas, al igual que en la Alemania nazi habían sido consideradas las vanguardias alemanas y europeas como arte «degenerado»: lo radicalmente moderno ha sido siempre una amenaza para las ideologías conservadoras, aunque se exprese sólo por medio de objetos estéticos, porque, desde el arte moderno romántico y sus teorías, la modernidad más experimental fue expresión de libertad . Había un renovado deseo en aquellas nuevas vanguardias españolas de regenerar de nuevo, por medio de la abstracción universal, la imagen de España, de sus personajes y de sus paisajes.

Y mientras tanto la vanguardia en Cataluña, representada entre otros por Tapies a nivel internacional, reclamaría también a través de evocaciones paisajísticas una identidad catalana prohibida por la dictadura, reinstaurando la dinámica inacabada entre el centro y la periferia entre el XIX y el XX: al hablar de su paisaje *Forme gris bleuâtre* (1955) escribiría lo siguiente, con la inevitable referencia al Montseny, uno de los reiterados lugares de identificación catalanista (Nogué, 2006):

«Muy pocos eran los que recordaban, en plena efervescencia de los estilos abstractos internacionales, ya gastados, que nosotros habíamos de dar un acento diferente porque nuestra situación es diferente. He hallado pues mi fuente de inspiración viviendo intensamente Cataluña; en el Montseny, en el gris verdoso de las encinas, en el gris azulado de sus nieblas...» (Tapies, 1971, p. 37). **(Lámina 19)**

Y de nuevo el paisaje español escondía tras árboles, montañas, llanuras de tierra y de mar los compromisos ideológicos, sentimentales e identitarios de una España plural (Freixa y Pena, 1990).

ILUSTRACIÓNS

- Lámina 1. C. de Haes, *Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo*, 1867.
- Lámina 2. C. de Haes, *Pedriza* (Picos de Europa), h. 1872.
- Lámina 3. C. de Haes, *Desfiladero* (Jaraba de Aragón), h. 1872.
- Lámina 4. J. Sorolla, *El balandrito*, h. 1905.
- Lámina 5. A. Beruete, *Segovia*, 1908.
- Lámina 6. A. Beruete, *Guadarrama desde el Plantío*, h. 1911.
- Lámina 7. A. Beruete, *La Hoz del Tajo en Toledo*, h. 1911.
- Lámina 8. D. Regoyos, *La Catedral de Burgos al amanecer*, 1906.
- Lámina 9. Zuloaga, *Segovia*, 1909.
- Lámina 10. Zuloaga, *Retrato de Maurice Barrès*, 1913.
- Lámina 11. Alberto Sánchez, *Ríos de España desangrándose*, 1937-1939.
- Lámina 12. E. Hernández Pacheco, *Cerro de los Ángeles* (dibujo estratigráfico), 1923.
- Lámina 13. S. Gómez de Llarena, *El Tajo entre Algodor y Toledo*, (dibujo), 1923.
- Lámina 14. Alberto, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (boceto), 1937.
- Lámina 15. Benjamín Palencia, *Formas elementales*, 1930.
- Lámina 16. Miró, *La masía*, 1921-1922.
- Lámina 17. Castelao, *Cego da romería*, 1913.
- Lámina 18. Colmeiro, *Collendo a folla*, 1928.
- Lámina 19. Tàpies, *Forme gris bleuâtre*, 1955.

BIBLIOGRAFÍA

- Ábalos, I. (2009): «Introdución», en I. Ábalos (ed.): *Naturaleza y artefacto. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Alix Trueba, J. (2001): *Un nuevo ideal figurativo: escultura en España, 1900-1936: Madrid, 14 de noviembre de 2001-13 de enero de 2002*, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida (Catálogo de la exposición).
- Arias Anglés, E. (1980): *Jenaro Pérez de Villaamil*. La Coruña, Atlántica.
- Arias Anglés, E. (1986): *El paisajista romántico Jenaro Pérez de Villaamil*. Madrid, CSIC.
- Barrès, M. (1914): *El Greco o el secreto de Toledo*, Madrid-Buenos Aires.
- Beruete, A. (1898): *Velázquez*. París, H. Laurens; ed. ingl. Londres, Methen and Co., 1906; ed. al. Berlín, Otto Von Holtten, 1909 (traducción al castellano y última edición, Madrid, 1987).
- Brinkerhoff, J. (1995): *A sense of place, a sense of time*. Londres-New Haven, Yale University Press.
- Brown, J. (1999): «Picasso y la tradición pictórica española», en J. Brown (ed.): *Picasso y la tradición española*. Hondarribia, Nerea, pp. 13-38.
- Cabañas Bravo, M. (1996): *Política artística del franquismo*. Madrid, CSIC.
- Cabrera García, I. (1998): *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-59)*. Granada, Universidad de Granada.
- Calvo Serraller, F. (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, pp. 58-67.
- Casado de Otaola, S. (2010): *Naturaleza patria. Ciencia y sentimiento de la naturaleza en la España del regeneracionismo*. Madrid, Marcial Pons.
- Combalía, V. (1990): *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos*. Barcelona, Destino.
- Davis, S: «Is There an American **Art**?», *Creative Art*, 4 (febrero, 1930), pp. 34-35.
- Díaz Sánchez, J. (1998): *La oficialización de la vanguardia en la postguerra española (El Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.
- Encina, J. de la (1919): *La trama del arte vasco*. Bilbao, 1919.
- Freixa, M. y Pena, M^a del C. (1990): ponencia «Problema centro-periferia en los siglos XIX y XX». *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. I, sección 3^a, Cáceres, 1990, pp. 371-384. CEHA, Comité Español de Historia del Arte/Universidad de Extremadura/Departamento de Historia del Arte. Mérida, 1993.
- Fox, I. (1997): *La invención de España*. Madrid, Cátedra.
- Francés, J. (1917) (con el seudónimo de Silvio Lago): «La Exposición nacional de Bellas Artes», *La Esfera*, año IV, n.º 184, t. II, 7.

- Fusi, J. P. (1984): *El País Vasco. Pluralismo y nacionalidad*. Madrid, Alianza.
- García Álvarez, J. (2006): «Paisaje, nacionalismo e identidade en la Galicia de preguerra», en A. López Ontiveros, J. Nogué y N. Ortega Cantero (coords.): *Representaciones culturales del paisaje y una excursión a Doñana*, Madrid, UAM, pp. 59- 82.
- Giner de los Ríos, F. (1915; or. 1886): «Paisaje», *Peñalara*, n.º 15, marzo, pp. 36-44.
- Gómez de Larena, S. (1923): «Guía geológica de los alrededores de Toledo», en *Trabajos del Museo de Ciencias Naturales*, serie Geología, n.º 31, Madrid.
- Gutierrez Márquez, A. (2002): *Carlos de Haes en el Museo del Prado (1826-1898)*. Museo del Prado, Madrid (catálogo de exposición).
- Hernández de León, J. M. (1985): «El regionalismo madrileño actual», *Arquitectura y vivienda*, n.º 3, pp. 90-93.
- Juaristi, J. (1992): *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles*. Madrid, Siglo XXI.
- Jurkevich, G. (1999): *In Pursuit of the Natural Sign. Azorín and the Poetics of Ekphrasis*. Cranbury (NJ), Associated University Press.
- Lafuente Ferrari, E. (1990; 1950¹): *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona, Planeta.
- Llano Gorostiza, M. (1966): *Pintura vasca*. Bilbao, Mayfe.
- Llorente, A. (1995): *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor.
- López Silvestre, F. y Lois González, R. (2007): «La fuerza de un mito: la presencia de un paisaje “nacional” en la publicidad turística galega en España», *Ateliê Geográfico*, vol 1, n.º 1, septiembre, pp. 1-24.
- Nogué, J. (2006): «Paisaje, identidad nacional y sociedad civil en la Cataluña contemporánea», en A. López Ontiveros, J. Nogué y N. Ortega Cantero (coords.): *Representaciones culturales del paisaje y una excursión a Doñana*. UAM, Madrid, pp. 41-58.
- Ortega Cantero, N. (1992): «La concepción de la geografía en la Institución Libre de Enseñanza y en la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas», en J. Gómez Mendoza y N. Ortega (dirs.): *Naturalismo y geografía en España*. Madrid, Fundación Banco Exterior, pp. 19-77.
- Pena López, M.ª C. (1978): «La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la geografía como nueva ciencia», *Actas del Congreso Español de Historia del Arte*. Universidad de Valladolid, pp. 206 ss.
- Pena, Mª del C. (1983a): «Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo», *Aureliano de Beruete, 1845-1912*. Madrid, Obra Social Caja de Pensiones, pp. XX-YY (catálogo de la exposición).
- Pena, C. (1983b): «La pintura del paisaje español entre el idealismo y el positivismo», *Los cuadernos del norte*, año IV, nº. 21, pp. 67-68.

- Pena, C. (1983c): «El concepto de lo masculino y lo femenino en la teoría del paisaje español», en Autores Varios, *La imagen de la mujer en el arte español: Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid, UAM, pp. 141-148.
- Pena, M.ª C. (1985): «Paisaje español del XIX. La mirada renovada», *Lápiz*, año III, nº. 25, pp. 28-36.
- Pena, C. (1989): «La Escuela de Vallecas (1927-1936)», *Revista de Occidente*, n.º 103, diciembre, pp. 61-83.
- Pena, C. (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*. Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, pp. XX-YY (catálogo de la exposición).
- Pena, C. (1994): «De la voluntad diferencial al destino antropológico. Galicia», en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje a Antonio Bonet Correa*, vol. II. Madrid, Editorial Complutense, pp. 1475-1492.
- Pena, C. (1996): «Estereotipos femeninos en la pintura. Pálidas y esquirolos», *Astrágalo*, n.º 5, pp. 53-60.
- Pena, C. (1997): «Paisaje y modernidad en la pintura española», en catálogo de la exposición *En torno al paisaje. De Goya a Barceló: paisajes de la Colección Argentaria*. Madrid, Fundación Argentaria, pp. XX-YY (catálogo de la exposición).
- Pena, C. (1998; 1983¹): *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, Taurus.
- Pena, C. (2012): *Territorios sentimentales. Arte e identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Rico, M. (1906): *Recuerdos de mi vida*. Madrid, Imprenta Ibérica.
- Rosenblum, R. (1999): «La españolidad de las naturalezas muertas de Picasso», en J. Brown (ed.): *Picasso y la tradición española*. Hondarribia, Nerea, pp. 73-110.
- Schama, S. (1995): *Landscape and Memory*. Nueva York, A.A. Knopf.
- Tapies, A. (1971): *La práctica del arte*. Barcelona, Ariel.
- Toussaint, L. (1983): *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid, Cátedra.
- Tussell, J. (1989): «Darío de Regoyos y la introducción del arte moderno en España», *Fragmentos*, nº. 15-16. Madrid, pp. 150-192.
- Unamuno, M. de (1917): «La obra patriótica de Zuloaga», *Hermes*, año I, núm. 8 (agosto).
- Valle Inclán, R. M.ª del (1919): Prólogo a *La pintura vasca (1909-1919)*. *Antología*. Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, pp. 3-10.
- Vilar, P. (1984): «Estado, nación y patria en España y Francia. 1870-1914», *Estudios de Historia Social*, n.º 28-29, pp. 7-41.