

EL PAISAJE EN LA PINTURA IBÉRICA DE PAISAJE

Miguel Álvarez Cobelas

EDICIONES DOCE CALLES

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos. Diríjase a este organismo si necesita fotocopiar o reproducir algún fragmento de esta obra.

El editor se ajusta a lo establecido por la legislación vigente sobre los derechos de autor de las imágenes aquí reproducidas. Si se detecta algún error u omisión, el propietario de los derechos o su representante pueden dirigirse al editor.

Portada: *Vent de ponent*, Iu Pascual Rodés, 1941, Museu de La Garrotxa

© de los textos: Miguel Álvarez Cobelas

© todos los derechos reservados

© de la presente edición: Ediciones Doce Calles, S.L.

Apdo. 270 Aranjuez 28300 (Madrid)

Tel.: (+34) 91 892 2234

docecalles@docecalles.com

www.docecalles.com

ISBN: 978-84-9744-508-5

Depósito legal: M-12606-2025

Impreso en España

En esta publicación se ha utilizado papel con gestión forestal certificada, libre de cloro de acuerdo con los criterios medioambientales de la Administración Pública.

ÍNDICE

I PREFACIO

Introducción.....	09
Un breve apunte personal	14
¿Cómo he hecho este libro?	16

II EL PAISAJE

La percepción del paisaje	21
El paisaje visto por el artista	24
El paisaje visto por el científico (geógrafos y ecólogos).....	28
La descripción ecológica y las escuelas pictóricas	35
Maneras de mirar.....	40

III ELEMENTOS CLIMÁTICOS, GEOLÓGICOS, HIDROLÓGICOS, BIOLÓGICOS Y PAISAJÍSTICOS, REPRESENTADOS EN LA PINTURA IBÉRICA DE PAISAJE

Elementos climáticos	43
La geología y la hidrología	50
Las plantas.....	61
Los animales.....	70
Los flujos de materiales.....	74
Los ecosistemas	75
La degradación ambiental	77

IV DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN ECOLÓGICA Y ARTÍSTICA DE ALGUNAS OBRAS

Manuel Barrón, <i>Paisaje fluvial con figuras y ganado</i>	82
Tomás da Anunciação, <i>Vista da Amora, Paisagem com figuras</i>	84
Mariano Belmonte y Vacas, <i>Sierras de Córdoba</i>	86
Martín Rico y Ortega, <i>Un país (cercañas de Azañón)</i>	88
Lluís Rigalt, <i>Paisaje con bosque</i>	91
Antonio Muñoz Degraín, <i>Paisaje del Pardo al disiparse la niebla</i>	93
João Cristino da Silva, <i>A passagem do gado</i>	96
Ramón Romea Ezquerro, <i>La mañana (Vista de la costa asturiana)</i>	99
Ramón Martí Alsina, <i>El torrente de Argentona</i>	101
Carlos de Haes, <i>La canal de Mancorbo en los Picos de Europa</i>	104
Joaquim Vayreda, <i>El verano/L'estiu</i>	109
Alfredo Keil, <i>Praia grande</i>	112
António da Silva Porto, <i>A volta do mercado</i>	114
Josep Berga, <i>Camp de fajol (Fajol 3)</i>	116

Emilio Sánchez Perrier, <i>Orillas del río Guadaira con barca</i>	118
Aureliano de Beruete, <i>En los altos de la Fuenfría</i>	120
José Lafita, <i>Paisaje de Alcalá de Guadaira</i>	122
Modest Urgell, <i>Otra vez lo de siempre</i>	124
Jaume Morera, <i>Guadarrama (picos de la Najarra)</i>	126
Dom Carlos de Bragança, <i>Charneca dos Almos (Alentejo)</i>	128
Darío de Regoyos, <i>El baño en Rentería</i>	130
Joaquín Sorolla, <i>Tormenta sobre Peñalara, Segovia</i>	132
Nicolau Raurich, <i>Mar llatina</i>	134
Javier de Winthuysen, <i>Pinar de la Oromana</i>	136
Marian Pidelaserra, <i>Alt Llobregat</i>	138
Marian Pidelaserra, <i>Baix Llobregat</i>	140
Joaquim Mir, <i>El gorg de la trona</i>	144
Nicanor Piñole, <i>La vuelta de la romería</i>	147
Joaquim Sunyer, <i>Paisatge de Mallorca</i>	149
Francisco Lloréns, <i>Praia de Santa Cristina</i> ,.....	151
José Malhoa, <i>Outono</i>	153
Hermen Anglada Camarasa, <i>La cueva</i>	155
Gaspar Montes Iturrioz, <i>Alrededores de Irún</i>	157
Carlos Reis, <i>Castanheiro gigante</i>	159
Felipe Abárzuza, <i>Paisaje de Puerto Real</i>	161
Manuel Abelenda, <i>Paixage galega (ría do Burgo)</i>	163
Iu Pascual Rodés, <i>Vent de ponent (Sant Esteve d'en Bas)</i>	165
Fernando de América, <i>Montañas de peñas y nubes</i>	167
Benjamín Palencia, <i>Villafranca de la Sierra</i>	169
Javier Ciga, <i>Puerto de Belate</i>	171
José Salís, <i>Isla de los Faisanes</i>	173
Eusebio Sempere, <i>Estanque 2</i>	175
Luis Seoane, <i>Paisaxe</i>	177
Fernando Zóbel, <i>Júcar XII</i>	179
Menchu Gal, <i>La roca</i>	182
Jesús de Perceval, <i>El aljibe</i>	184
Carmen Laffón, <i>Orilla del Coto de Doñana</i>	186

V

ANÁLISIS Y CONCLUSIÓN

Análisis cuantitativo de las variables ecológicas del paisaje	189
Análisis global	191
Conclusión	193
RELACIÓN DE TABLAS.....	197
ANEXO: OBRAS ANALIZADAS	277
BIBLIOGRAFÍA USADA EN TABLAS Y ANEXOS.....	339

PREFACIO

INTRODUCCIÓN

Nos guste o no, lo queramos o no, los científicos ambientales trabajamos sobre paisajes. Podemos observarlos en un tamaño que va desde el tubo de ensayo hasta toda la Biosfera, vistos desde el espacio y/o imaginados desde el despacho. Nos dediquemos a las plantas, a los animales, a la degradación ambiental, a la ecología teórica, al cambio global (aquí da igual), los paisajes habitan en nuestras cabezas. Es decir, tenemos una idea de paisaje que se quiere “científica”, sujeta a una comprobación empírica cuyas herramientas son de índole racional. Nuestra motivación primera es contribuir al conocimiento humano.

El pintor no obra así. Le intriga el arte antes que el conocimiento y quiere hacer una obra “artística”, original a ser posible, donde manden la estética y –quizá, pero no siempre– la belleza de la representación. Esto vale para cualquier clase de artista y, por tanto, para el pintor de paisaje, el cual tiene e intenta ofrecer al espectador de su obra una idea de paisaje, además de la belleza intrínseca a su arte. Una de sus motivaciones primeras suele ser contribuir a la belleza del mundo. Y la de muchos, desde Caspar Friedrich para acá, la de alcanzar lo “sublime”, como recalca Edmund Burke¹, inspirado por Dionisio Longino².

¿Difieren ambos enfoques? Por supuesto. ¿Son compatibles y pueden ayudar a unos y otros, a científicos y artistas? Mi tesis es que sí e intentaré demostrarlo en las páginas de este libro. En realidad, de lo que estoy hablando es de cómo el arte puede convertirse en conocimiento científico. Ya Paul Cezanne decía: *Je deviens, como peintre, plus lucide davant la Nature*³. Parafraseándole, yo podría decir: *Como naturalista, yo me vuelvo más lúcido ante la Pintura*. En la historia de la pintura occidental, el interés por el conocimiento de la naturaleza tiene grandes precedentes en Leonardo da Vinci y Albert Durero, llegando hasta el siglo XX en la obra de Paul Klee, Henri Matisse y hasta Piet Mondrian, entre otros. Este último, incluso, se atrevió a decir que sacó parte de su inspiración de las olas y las playas⁴.

¹ Burke, E. 1757 (Edición castellana de 2005, traducida por Menene Gras Balaguer). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza editorial. Madrid. 247 pp.

² Longino, D. *De lo sublime*. Yo he consultado la edición de J. García López para Ediciones Cátedra (Madrid), impresa en 1979.

³ *Como pintor, me vuelvo más lúcido ante la naturaleza*. (Traducción propia).

⁴ Mencionado en el libro de Kenneth Clark, 1949. Ibid. *Landscape into art*. John Murray Publishers. London. 147 pp. Hay una traducción al castellano del mismo en 1971 por la editorial Seix Barral de Barcelona con el título *El arte del paisaje* (209 pp.), debida a Laura Diamond.

Entre los naturalistas, el interés por el arte no ha tenido demasiados ejemplos conocidos. A bote pronto, me viene a la cabeza la obra de Ernst Haeckel, el creador de la palabra *Ecología* en el último tercio del siglo XIX, cuyas representaciones algo idealizadas de organismos microscópicos tienen más de arte que de ciencia propiamente dicha⁵. Contemporáneo de él, es Henry Underhill, un microscopista inglés interesado por los seres muy pequeños y los insectos; el amigo Henry realizó curiosas pinturas con los objetos que observaba a través de la lupa y el microscopio⁶. Más tarde, tenemos a Evelyn Hutchinson (véase más abajo), uno de los fundadores de la ecología moderna a mediados del siglo XX, también interesado por el arte medieval⁷. En fin, aunque no haya demasiados ejemplos entre los naturalistas, sí se ha expresado el deseo de un análisis estético de la biología marina y de su enseñanza⁸, por ejemplo. Este libro es otro intento en esa dirección.

Pero antes de hablar de la visión del científico, me gustaría resaltar la del pintor, alguno de los cuales ha sido muy clarividente en sus análisis del paisaje. Así, Joaquín Vayreda⁹, el gran artista de Olot, le escribe una carta a un crítico y la publica en 1885 en un periódico catalán, donde asevera:

Se me ha tachado por nuestros críticos de impresionista y se ha dicho que mis cuadros pecan de abocetados. No diré que no tengan razón quienes tal cosa aseguran, pero de los grandes maestros he aprendido que, en el paisaje sobre todo, lo que nos atrae y fascina es la impresión del conjunto. Las grandes masas, dentro de las grandes armonías, son las que hablan en el paisaje, son las que le infunden tristeza, alegría, tranquilidad, terror, melancolía, soledad, etc. y en cuanto a los detalles solo se deben admitir los que cooperan al triunfo del conjunto.

Por su parte, Fernando Zóbel¹⁰, más de un siglo después, analiza sus pinturas del río Júcar a su paso por Cuenca de la manera siguiente:

La trama, agua-vegetación-ritmos-espacios, era evidentemente riquísima y me interesaba cada vez más. [...] Paradójicamente, a medida que fue desarro-

⁵ Haeckel, E. 1899-1904. *Kunstformen der Natur*. Bibliographisches Institut. Leipzig. 100 Tafeln. 430 pp. <http://www.biolib.de/haeckel/kunstformen/index.html>. Que yo sepa, no hay traducción castellana. Una edición impresa, traducida al inglés por Michele Schons en 1998, es la de la editorial Prestel (Munich y Nueva York), con el título de *Art forms in Nature*, 139 pp.. Tiene el inconveniente de que las distintas especies representadas en cada lámina no están identificadas con su nombre, ni el científico ni el común.

⁶ Sobre este curioso espécimen de naturalista victoriano, puede consultarse: <https://microscopist.net/UnderhillHMJ.html>

⁷ Hutchinson, G.E. 1974. Attitudes toward Nature in Medieval England: The Alphonso and Bird Psalters. *Isis* 65: 5-37.

⁸ Shick, J.M. 2008. Toward an aesthetic marine biology. *Art Journal* 67 (4): 62-86.

⁹ Vayreda, J. 1885. Joaquim Vayreda i Vila pintat per ell mateix [Carta autobiográfica al crítico Carles Pirozzini]. *La Renaixensa (Diari de Catalunya)* (20 de Diciembre) n° 3019: 7497-7500.

¹⁰ Zóbel, F. 1994. *Río Júcar. Catálogo de la exposición temporal*. Museo de Arte Abstracto. Cuenca. Cuando se publica esa opinión, el pintor ya había muerto.

llándose el tema, fui perdiendo poco a poco mi interés por el colorido del río, y fui interesándome más y más por problemas abstractos de estructuración, de contrastes de luz, y de ritmos producidos al alternar colores cálidos y fríos dentro de una gama muy estrecha de valores.

Pues bien, la visión del pintor, con su componente más (Zóbel) o menos (Vayreda) abstracta, pero abstracta al fin, se encuentra muy cerca de la del ecólogo del paisaje. Porque, según Monica G. Turner *et al.*¹¹:

A landscape is an area that is spatially heterogeneous in at least one factor of interest¹².

Esta definición, tan general, tiene dos méritos. El primero es que asocia paisaje a heterogeneidad espacial, lo cual es consustancial con la visión del pintor de paisaje. El segundo es que dicha heterogeneidad puede manifestarse en un aspecto o en más de uno (la luz, la geología, etc.). Lo cual, de nuevo, incluye la visión del pintor de paisaje.

¿Por qué un texto como el de este libro? Hasta ahora, la ciencia del paisaje y la pintura de paisaje han sido compartimentos estancos. Hay grandes figuras en ambos campos, así como entre los analistas del arte paisajístico (críticos, historiadores, conservadores de museos). Como ha sido habitual en el conocimiento humano de los últimos dos siglos, cada cual suele estar metido en su parcela, sin intentar trascenderla, ni comunicarse con la vecina. Sabemos, sin embargo, que las nuevas ideas surgen de varias maneras: una es la mezcla de disciplinas, el mestizaje de conocimientos, el abordaje pirata de un territorio con armas de otro. A menudo el intento resulta baldío, sin éxito, o lo tiene *cuando ya no importe*, en feliz frase de Juan Carlos Onetti. Da igual. Lo que importa es el camino, aunque no seas ni Constantino Cavafis ni Antonio Machado. Y lo que importa es lo que uno aprenda por el camino, cuya utilidad para los demás ya se verá... o no.

Teniendo en cuenta esos antecedentes, nada más natural –aunque poco frecuente– que intentar combinar la visión del científico con la del artista. Y como yo, que soy científico, me dedico al paisaje, trato de mirar la pintura de paisaje con otros ojos: no los del artista, no los del crítico o el historiador del arte, no los del conservador del museo (todos los cuales ya lo han hecho, y muy bien con frecuencia), sino los del científico. El intento puede juzgarse un poco inocente y un mucho abstruso. No importa. Sin arriesgarse, al menos intelectual o artísticamente,

¹¹ Turner, M.G., Gardner, R.H. & O'Neill, R.V. 2001. *Landscape Ecology in Theory and Practice. Pattern and Process*. Springer Verlag, New York. 401 pp. Hay una segunda edición en 2015, algo engordada (482 pp.) y sin el último firmante.

¹² Un paisaje es una zona espacialmente heterogénea en algún aspecto interesante, al menos.

la vida resulta demasiado aburrida. Los logros los sancionará el tiempo, pero el placer de aprender y el infortunio de olvidar nadie te los quita.

El objetivo de este libro es mostrar el resultado de analizar, con el conocimiento del ecólogo, el paisaje representado en cada pintura como si estuviera observándolo en la naturaleza y constatar aquellos aspectos del paisaje que son herramientas para su análisis científico. Así que mostraré globalmente el resultado de este ejercicio, indicando qué elementos climáticos (por ejemplo, las nubes), biológicos (los pinos...), geológicos (el tipo de rocas...) y paisajísticos (los bosques...) están representados en la pintura ibérica de paisaje y en qué cuadros. Y de algunos de ellos también detallaré mi descripción ecológica y sus datos relevantes para estudios científicos.

Este estudio comenzó en el año 2015, una vez hube terminado un largo libro sobre la vida diaria del científico hispano¹³. El cuerpo me lo agradeció. ¡Y qué mejor que desplazarme por y sumergirme en la belleza de los paisajes! Traté de acotarlo, eso sí, dedicándome a los paisajes ibéricos, pues analizar la pintura europea de paisaje me parecía excesivo para mis fuerzas y para el tiempo que podía dedicarle.

¿Cuándo empieza verdaderamente la pintura ibérica de paisaje? En el primer tercio del siglo XIX. Antes hay algún precedente, como los de Josefa de Óbidos (*Mês de Março, Mê de Abril*, etc., todos en manos particulares)¹⁴, Francisco de Collantes (*Paisaje con pastores*, siglo XVII, Museo del Prado)¹⁵ y Mariano Ramón Sánchez (*Puente de Martorell*, posterior a 1787, Museo de San Telmo, San Sebastián), pero poco conocido, como no sea entre los estudiosos¹⁶.

Sin embargo, quien haya leído hasta aquí puede preguntarse: “¿y no hay paisajes antes, en Velázquez por ejemplo? Detrás de *Las Lanzas* todos podemos ver un paisaje”. Sí, los hay, pero también hay otras dos cosas a tener en cuenta: el paisaje no es el tema principal del cuadro y, además, el paisaje no suele estar inspirado por la realidad, sino que su raíz es más bien alegórica, religiosa, mítica, olímpica y/o, ya en el siglo XVI, cartográfica. En el caso de la aludida pintura sobre el poderío imperial español, el fondo de la llanura de Breda se inspira en

¹³ Álvarez Cobelas, M. 2015. *Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad*. 2 vols. Ediciones Calle de las Aguas. Madrid. 1200 pp.

¹⁴ Aunque esta artista se dedicaba sobre todo al bodegón y a la pintura religiosa. Azambuja, S.T. 2009. *A linguagem simbólica da Natureza. A flora e a fauna na pintura seiscentista portuguesa*. Nova Vega Lda. Lisboa. 384 pp.

¹⁵ Held, J. 1976. Die Theorie der Landschaftsmalerei im frühen 17. Jahrhundert und ihre politische Bedeutung bei Collantes. *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 21: 129-154.

¹⁶ Cándor Orduña, M. 1989. *La pintura de paisaje y perspectiva en España en el siglo XVII*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma. Madrid. 725 pp.

Pérez Sánchez, A.E. 1993. El paisaje en la pintura española del siglo XVII. In: *Los paisajes del Prado*, 161-190. Editorial Nerea. Madrid.

Sonia Talh  Azambuja, op. cit.

la cartografía nórdica¹⁷, pero al lindo don Diego se le da un ardite el paisaje de la campiña de esos herejes. Más interesante para los propósitos de este libro es su *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*¹⁸, cuyo “lejos” es una extraña mezcla –sin terminar– de los paisajes del monte del Pardo y del Guadarrama, donde pueden identificarse la sierra de Hoyo de Manzanares y el monte de La Maliciosa (derecha del cuadro) y la cuerda de Abantos (izquierda).

La verdadera pintura ibérica de paisaje comienza en el XIX, inspirada en parte por los intentos europeos de siglos anteriores (Joachim Patinir, Albert Durero, Nicolas Poussin, Claudio de Lorena, Salvatore Rosa). El impacto asiático de la pintura china de paisaje (Wang Wei, Guo Qi, Ma Yuan), que también tuvo una influencia determinante sobre la japonesa¹⁹ (Mokuan Reien, Sesshu Toyo, Kano Masanobu), no se detecta de modo directo en la pintura ibérica, sino a través del influjo de Claude Gellée (conocido como Claudio de Lorena en Iberia), el cual –imitando a los chinos sin saberlo– trabajaba con planos sucesivos²⁰. Su influencia será importante sobre Lucas Villaamil y, desde él, en el resto de la pintura de paisaje ibérica.

Como los caminos de los artistas son múltiples y solo relativamente escrutables, la inspiración, el estilo y la técnica les suelen llevar –a los mejores– en direcciones insospechadas. La pintura de paisaje ha pasado por muchas fases, tantas como la pintura en general y a menudo simultáneas²¹, que no desdennan la abstracción y cualquier “ismo”. Por ello, en este libro no me detendré solo en el paisaje naturalista o realista; intentaré abarcar otras maneras de mirar y de plasmarlo en el lienzo. Sí, porque una restricción es la puramente artística; no voy a analizar dibujos, esculturas o grabados, por magníficos que puedan parecerme. El motivo es operativo: solo con la pintura ibérica de paisaje existente al óleo ya me veo abrumado²², al tiempo que, gracias a ella, tengo ejemplos más que suficientes para los análisis que deseo hacer.

¹⁷ Según Maderuelo, Velázquez salió poquísimos de España, pero debía conocer bien los dibujos y pinturas holandeses de finales del XVI, inspirados por la cartografía de raíz calvinista y burguesa. Maderuelo, J. 2005. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada Editores. Madrid. 341 pp.

¹⁸ Expuesto en el Museo del Prado.

¹⁹ Díez Galindo, D. 2015. *Memorias de una flor de cerezo. Paisaje y naturaleza en la pintura japonesa*. Tesis de Fin de Grado. Universidad de Valladolid. 72 pp.

González Linaje, M.T. 2005. *La pintura de paisaje: del Taoísmo chino al Romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos*. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense. Madrid. 1223 pp.

²⁰ Clark, *op. cit.*

²¹ Como atinadamente resume el magnífico libro de Kenneth Clark, *op. cit.*

²² Véase el Anexo de obras analizadas, que suman más de 1000 ejemplos.

DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN ECOLÓGICA Y ARTÍSTICA DE ALGUNAS OBRAS

Hasta aquí he realizado una descripción de los principales elementos paisajísticos que figuran en la pintura ibérica de paisaje. El enfoque ha sido el humboldtiano, una geografía del paisaje. Es este el modo de ver más grato a los geógrafos clásicos¹⁵³. Ahora quisiera analizar algunas pinturas desde el ángulo de la ecología del paisaje, un punto de vista que privilegia la cuantificación de las estructuras del paisaje. Como ya he señalado más arriba (véase el Apartado MANERAS DE MIRAR), en la pintura occidental desde el Renacimiento, y el paisaje no es una excepción, la perspectiva cónica ha sido la dominante. Dicha perspectiva contrasta abruptamente con la necesaria en los estudios ecológicos, donde se impone una perspectiva cenital, axonométrica, cuyos efectos no cambian con la distancia al espectador (o al pintor), como sucede con la inmensa mayoría de las obras analizadas. Soslayando esta diferencia, trataré de extraer toda la información posible sobre las variables ecológicas descriptivas del paisaje, por ejemplo, la conectividad, la matriz, la heterogeneidad, etc. (véase el Apartado EL PAISAJE VISTO POR EL CIENTÍFICO). Espero que el lector comprenda que la utilidad de este enfoque es doble: por un lado, me permite entender mejor el paisaje como un ecosistema dinámico, puedo saber por qué es así y puedo prever sus cambios, pero –además– me podría permitir comparar estos descriptores cuantificados entre una y otra obra, entre obras del mismo lugar realizadas en momentos diferentes. Es decir, analizando esas variables en cada pintura consigo no sólo describir mejor cada una, sino confeccionar una base de datos que facilite las comparaciones entre ellas.

Este análisis ecológico de cada pintura lo suplementaré con su análisis artístico, el cual será extraído de comentarios preexistentes en obras de crítica e historia del arte, incluyendo en ocasiones la opinión del propio pintor sobre su obra. Los cuadros elegidos pretenden abarcar todo tipo de estilos y paisajes; serán analizados por orden cronológico. Obviamente, no todos estarán entre los más interesantes desde el punto de vista pictórico, pues ese no ha sido el criterio para su elección, sino intentar ofrecer una panorámica ecológica lo más amplia posible de los paisajes representados por la pintura ibérica, recalcando su interés científico. Quizá pueda cansarle al sufrido lector la abundancia de una temática concreta, como la del valle fluvial ganadero y agrícola, tan caro a mucho artista ibérico, pero queda justificada porque permite expresar la diversidad de formas pictóricas y de maneras de ver el paisaje en la pintura ibérica.

¹⁵³ Por ejemplo, los Nogué o Martínez de Pisón. Nogué, J. 1985. Geografía humanista y paisaje. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense* 5: 93-107. Martínez de Pisón, *op. cit.*

MANUEL BARRÓN, *Paisaje fluvial con figuras y ganado*

Óleo sobre lienzo, 79,5 x 140,5 cms, 1850, Museo del Prado (Madrid)



Este cuadro tiene una pátina entre olímpica y romántica, quizá se trate de un paisaje inventado. La imagen representa el tramo bajo de un río divagante y meandriforme donde son patentes al menos dos terrazas fluviales (la más baja donde están las lavanderas y otra más alta donde se encuentran el ganado y las personas) y la catena¹⁵⁴ de vegetación, desde el monte lejano de la derecha hasta la otra orilla, representada por el pinar derecho, los álamos y la vegetación herbácea de la orilla. Otro aspecto ecológico aplicado es el impacto humano, reflejado en el tránsito de personas cruzando el río, el rebaño de vacas, las mujeres lavando ropa en la orilla derecha y la torre (¿de una iglesia?) que sugiere un pueblo. No está claro hacia dónde se mueve la corriente fluvial. En un camino, situado en la zona derecha hay unas personas sentadas conversando (dos hombres y una mujer), nada pendientes de las vacas, burros y ovejas que parecen estar posando para el espectador (¡ninguno come!). Álamos en la orilla, sauces quizá, pinos piñoneros hacia el interior; las hierbas de la orilla son imprecisas, podrían ser juncos. Se ven sendos montes lechosos, neblinosos, difuminados, dominando el horizonte de la derecha y el centro del río. Cielo de cúmulos blancos y grises, pero también cirros. Atardecer.

¹⁵⁴ Una terraza fluvial es un depósito de sedimentos, que se van acumulando paulatinamente durante la historia geológica del río; los más cercanos al cauce actual constituyen la terraza mas reciente y los más alejados, la más antigua. Una catena de vegetación es una representación abstracta de las distintas bandas de vegetación a lo largo de una línea imaginaria que cruce todos (o parte de) los ambientes que componen un paisaje.

Las variables ecológicas de este paisaje

Configuración: mixta.

Conectividad: grande dentro de cada ambiente.

Corredor: fluvial.

Tipo de cobertura: relativamente grande. Es fundamentalmente un bosque de galería que, dado del ancho fluvial, no se cierra por encima.

Borde: ribera, camino.

Fragmentación: baja.

Heterogeneidad: media-alta; ambiente fluvial con su bosque de galería y un camino flanquado por grandes árboles. A lo lejos, más arbolado y montañas.

Matriz: fluvial.

Mancha: baja fragmentación, escasas manchas diferentes, como no sean las que representa cada hábitat íntegro: el fluvial, el litoral, las terrazas y el montañoso.

Grano: metros, a juzgar por el detalle del arbolado y de los barcos. A lo lejos, el grano se hace más grande como obliga la perspectiva.

Extensión: kilómetros si llegamos al extremo derecho del río.

Perturbación: la antrópica debido al uso de la vía fluvial y el camino; el ganado; las lavanderas.

Flujos de materiales: caudal, evaporación, transpiración, erosión, contaminación por las lavanderas.

EL ANÁLISIS ARTÍSTICO

Según las anotaciones anónimas del Museo del Prado¹⁵⁵:

A pesar de tratarse de un paisaje de estudio, surgido de la imaginación del pintor y elaborado con recursos compositivos un tanto convencionales, utilizados por Barrón en otras ocasiones, este lienzo es un importante testimonio de las distintas influencias que coinciden en la formación de este artista, tanto de los grandes paisajistas flamencos como de los pintores de género italianos del siglo XVII, y que, como otros paisajistas románticos, Barrón hubo de descubrir probablemente en el propio Museo del Prado. En efecto, si en el desarrollo de la vegetación y la distribución de los diferentes elementos geográficos Barrón demuestra haber estudiado a los paisajistas barrocos de la escuela flamenca, las pequeñas figurillas que los pueblan, resueltas con una factura enérgica y empastada, recuerdan de inmediato las escenitas de género de los *bamboccianti* y los cuadros de animales de Rosa de Tívoli. Con todo ello, Barrón hace gala en esta obra de su indiscutible sentido decorativo, así como de su más cuidada técnica, minuciosa y paciente en la descripción de cada una de las hojas del follaje, y rica y jugosa en las figuras, así como de su manejo caprichoso de la luz en los celajes, de tonos subidos y no demasiado armoniosos, junto a una refinada habilidad en la gradación de los planos, dando como resultado un paisaje de evidente belleza plástica, a la que también contribuye su vistoso marco original.

¹⁵⁵ Museo Nacional del Prado. 1993. *Un mecenas póstumo: el legado Villaescusa: adquisiciones 1992-1993*. Madrid, pp. 90-92.

TOMÁS DA ANUNCIAÇÃO, *Vista da Amora, Paisagem com figuras*

Óleo sobre lienzo, 67,5 x 88,5 cms, 1852, Museu Nacional da Arte Contemporânea (Chiado, Lisboa)



Dos campesinos (hombre y mujer) parecen conversar cerca de una vaca y tres ovejas, situados todos casi en el centro de la pintura. Al lado derecho, contrastando con una zona de sombra, discurre un camino hacia el pueblo, con sus taludes erosionados y acarcabados a la derecha, iluminado por la luz solar y por el que andan unos pastores llevando un rebaño hacia la aldea que se distingue al fondo. El camino, un barranco en realidad usado por los humanos, es algo sinuoso y está flanqueado a la izquierda por otro barranco cubierto de vegetación lujuriosa y espesa, que incluye una pitera, plantas ruderales y un árbol, quizá inventado, cuyo perfil se destaca contra un cielo azul, donde habitan unos cúmulos algo aborregados. A la izquierda, junto al horizonte, se ve la margen norte del Tajo, surcada por barcos de vela. El borde del río está colonizado por árboles. La otra margen se halla parcialmente forestada, pero también tiene construcciones, quizá lisboetas. En el horizonte se intuye un meandro fluvial y varias líneas indefinidas de tierra y agua. Luz de atardecer. En suma, Dom Tomás ha representado el paisaje muy fragmentado de un valle fluvial de tramo bajo, con bosque de galería, posiblemente afectado por la marea, pero ha prestado más atención al ambiente antrópico y sus alteraciones, que ya eran notables en su época.

Las variables ecológicas de este paisaje

Configuración: mixta.

Conectividad: grande dentro de cada ambiente.

Corredor: fluvial y estuárico. Representa la margen izquierda del Tajo al norte de Setúbal. La parte del río que vemos es la más continental, aunque afectada por la marea que proviene de la zona inferior centro izquierda del cuadro.

Tipo de cobertura: relativamente grande, bosque de galería, plantas ruderales incluyendo piteras, bosques en la margen izquierda del río.

Borde: la ribera.

Fragmentación: alta, es un paisaje muy modificado por el hombre y resulta muy variado, con el río, los pequeños bosquetes, la zona de influencia urbana próxima a la casa, el camino, la ribera, etc.

Heterogeneidad: alta porque hay muchos ambientes diferentes.

Matriz: mezcla de vías de comunicación fluviales y terrestres (el camino y su entorno).

Mancha: Las manchas son patentes. Véanse, si no, los distintos bosquetes y la vegetación de los taludes del camino.

Grano: inferior al metro, como indican las personas, el ganado y la vegetación ruderal. Más allá, hacia el río, el grano se hace menos detallado y más grande.

Extensión: kilómetros, quizá algo más en la zona izquierda de la pintura.

Perturbación: paisaje muy antropizado, con efectos derivados del transporte (camino y río), ganadería y zona urbana próxima.

Flujos: la transpiración vegetal, el caudal, la erosión de los taludes, la contaminación probablemente, la marea (estamos en el estuario del Tajo).

EL ANÁLISIS ARTÍSTICO

Según Maria de Aires Silveira¹⁵⁶:

La serenidad transmitida se consigue mediante el rigor del diseño y de una articulación de los elementos que lo constituyen, modo que logra un momento algo escenográfico. A pesar de tratarse de una tela de juventud, presenta alguna libertad en el tratamiento formal en la cual los elementos referenciales de la poética de Anunciação están presentes: paisaje tomado “del natural”, ropajes del país y animalismo. Su orden representa bien el romanticismo portugués, envuelto en una ruralidad bucólica en la cual la artificiosidad de la luz y la amplitud de la composición realzan y hacen intemporal la escena. El soporte teórico y literario de esta pintura encuentra referencias en Almeida Garrett, también estética e ideológicamente empeñado en la valoración de los motivos populares. Su carácter naturalista y sentimental deja entrever una nueva pintura portuguesa, explorada por Silva Porto en la generación siguiente.

¹⁵⁶ Lapa, P. & Silveira, M.A. (eds.) 2010. *Arte portuguesa do século XIX. 1850-1910*. MNAC-Museu do Chiado. Catálogo da Coleção. Vol. I. Ministerio da Cultura. Lisboa. 367 + cxlii pp.



Paisaje complejo y muy grande, constituido por un bosque mediterráneo de árboles inmensos a la izquierda del cuadro, que se continúa por una zona adeshada en el centro y un valle y unas colinas deforestadas hacia el horizonte, aunque parece volver a haber líneas arboladas inmediatamente debajo del cielo. Sotobosque escaso, pastizales resecos. Vacada en la zona derecha, bebiendo en un charco, verosímilmente eutrófico¹⁵⁷ por la deyección vacuna, vigilada por un pastor sentado sobre una piedra. Hay árboles a la izquierda, con un cedro en el centro izquierda, tras el cual se ve una figura humana por el camino. Desmontes y erosión, a partir de la zona arbolada de la izquierda, producto de la dedicación ganadera. ¿Los árboles dominantes son robles? Tras la charca ganadera de la derecha, se aprecian arbustos de lo que pudiera ser coscoja. En el centro, una especie de cortijo que oculta parcialmente una charca o dos (no se ve si están separadas o no) y quizá una pequeña porción de tierra cultivada. A lo lejos, un río divagante. Cielo cumuliforme, con cirros grises en lo alto, que ocupan casi la mitad del cuadro, pero bajo los cirros el cielo es azul. A la derecha, sobre el horizonte terrestre, cúmulos blancos. Luz imprecisa, que no permite suponer la hora del día, pero sí se puede deducir que nos encontramos en verano por el verdor del arbolado y el amarilleo herbáceo sobre los suelos deforestados.

¹⁵⁷ Dícese de los ambientes acuáticos ricos en materia orgánica.

Las variables ecológicas de este paisaje

Configuración: mixta.

Conectividad: grande dentro de cada ambiente.

Corredor: fluvial. El río comunica todos los paisajes.

Tipo de cobertura: variada y grande. Pastos, tierras de labor, bosques.

Borde: no hay ninguno claro. Es cierto que el paisaje es muy heterogéneo, pero no se ve ningún borde nítido.

Fragmentación: alta; se trata de un paisaje muy antropizado, con muchos usos distintos (caza, agricultura, ganadería...).

Heterogeneidad: alta. Hay muchos ambientes diferentes: bosques, pastizales, colinas, valles.

Matriz: agraria y ganadera.

Mancha: como he dicho más arriba, hay mucha fragmentación y, por tanto, bastantes manchas diferenciadas dentro de casi todos los ambientes, como en el pastizal y en el bosque. La fragmentación es un claro producto de la actividad ganadera.

Grano: metro en primer plano, ejemplificado por los árboles y el ganado. A medida que nos alejamos, el grano se hace más grande, como es lógico por la perspectiva.

Extensión: kilómetros, a juzgar por la distancia a las colinas lejanas.

Perturbación: el paisaje es antrópico (ganadería y posiblemente algo de agricultura próxima a la casa).

Flujos: la escorrentía difusa desde los campos, la transpiración vegetal, la infiltración del agua en el suelo, las deyecciones del ganado.

EL ANÁLISIS ARTÍSTICO

Según asevera Llamas Márquez¹⁵⁸:

Los tonos de la tierra y vegetación seca, que contrastan con el verdor de la arboleda, el celaje, y las vestimentas del pastor, junto con el sol de la tarde que da luz a la composición, nos hacen pensar que se trata de una escena veraniega. Esta tranquilidad que trasmite el lienzo puede relacionarse con el clima del lugar, que en fechas estivales es muy seco y alcanza altas temperaturas; de ahí, la importancia del agua, con el río y el estanque donde se refresca el ganado. [...] El paisaje es casi bucólico, lleno de sosiego.

Según Fernández Lacomba, citado en el libro anterior, este paisaje no pertenecería a la Sierra de Córdoba, sino a la Casa de Campo de Madrid, y el pintor sevillano se basa en que la vegetación pintada no es propia de las sierras cordobesas. En mi opinión, quizá este paisaje sea parcialmente inventado; desde luego, el río lejano no sugiere el Manzanares, que es el más próximo a la Casa de Campo.

¹⁵⁸ En: Quiles, F. (ed.) 2007. *El paisaje en la pintura del Museo de Cádiz*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Museo de Cádiz. Cádiz. 92 pp.

ANTÓNIO DA SILVA PORTO, *A volta do mercado*

Óleo sobre lienzo, 114 x 151 cms, 1886, Museu Anastacio Gonçalves (Lisboa)



Famoso cuadro por el uso de los paraguas y su colorido. Se trata de un paisaje agrario, probablemente tierras de secano donde se cultiva cereal, parte del cual puede estar en barbecho, a juzgar por el diferente colorido amarillento de las tierras situadas justo debajo del celaje. Varias personas, incluido un niño de pecho, van en burro por un camino en un día de sol; un perro mira hacia la cuneta derecha. El camino está flanqueado por unas piteras, envueltas por otra vegetación verde de difícil identificación, y de las de la derecha emergen dos flores. Los bordes del camino muestran taludes erosionados y plantas ruderales que reflejan el impacto antrópico del camino. En el horizonte se aprecia un campo indefinido, con algo de hierba detrás del último personaje, y forma una cierta pendiente con una construcción hacia la derecha. Cielo azul intenso, nubes deshilachadas en lo alto y un comienzo de desarrollo vertical de la nubosidad, más gris en las partes bajas debida a la evaporación de agua del suelo por efecto del sol intenso. Las sombras de las figuras nos hablan de las primeras horas de la tarde.

Las variables ecológicas de este paisaje

Aunque pleno de figuras humanas, he elegido esta pintura para analizarla porque refleja muy bien el ambiente rural y la influencia humana sobre el. Un análisis ecológico sugiere:

Configuración: básicamente horizontal, pues la vertical solo se debe a la flor de la pitera.

Conectividad: grande dentro del ambiente del borde del camino, aunque cortado por este. Más allá, al fondo, se ven unos barbechos.

Corredor: no hay.

Tipo de cobertura: las piteras en primer término y el barbecho al fondo.

Borde: los taludes de ambos lados del camino.

Fragmentación: media. El camino parte el paisaje de las piteras.

Heterogeneidad: baja. Solo hay dos paisajes visibles: el del barbecho y el de las piteras.

Matriz: agrícola.

Mancha: no se aprecian nítidamente.

Grano: metros, deducido del tamaño de las piteras.

Extensión: centenares de metros, un kilómetro quizá. A lo lejos, a la derecha, se ve una construcción que podría distar algo más de un kilómetro.

Perturbación: el paisaje es claramente antrópico. El camino parece muy transitado, la erosión será alta por el uso del camino, lo cual se sugiere en los taludes; las deyecciones de caballerías lo contaminarán un poco.

Flujos: la infiltración en el suelo, la erosión.

EL ANÁLISIS ARTÍSTICO

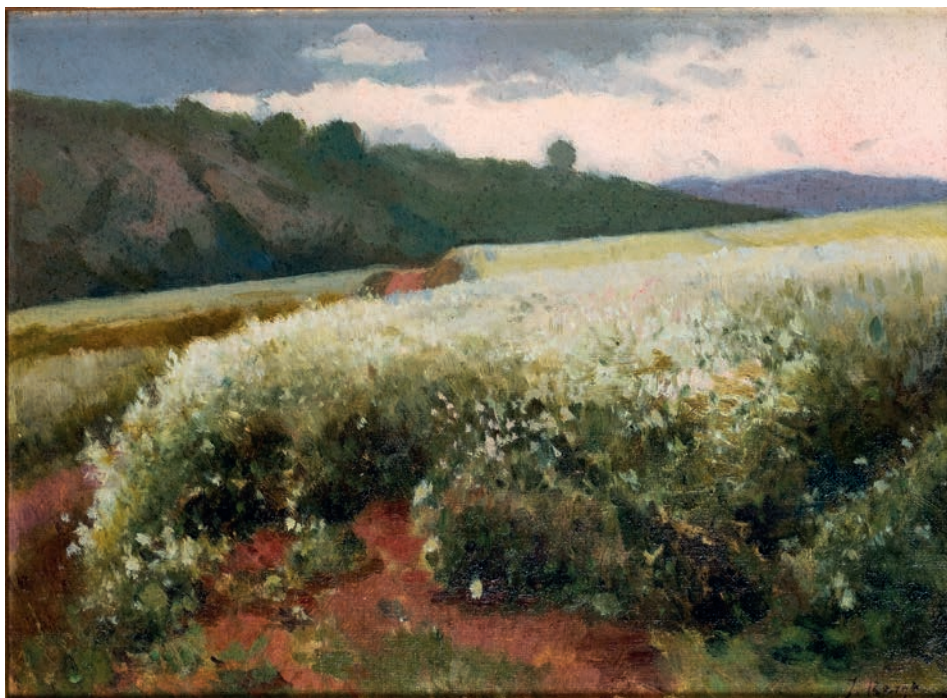
Según Pedro Lapa¹⁸⁸:

En varias ocasiones, la crítica –en una actitud anacrónica– pidió a Silva Porto un cuadro grande. Una respuesta puede haber sido este. [...] El artista exhibe una tierra y un cielo azul separados por una banda de animales y hombres, en una tentativa de equilibrio entre la figura y el habitar el paisaje. El azul del cielo está graduado desde el más oscuro al turquesa; el paisaje de vegetación mediterránea, donde los colores terrosos predominan, recibe las sombras pintadas crudamente. El rojo de la sombrilla, contrapunto luminoso, sugiere una nota térmica del paisaje. El apunte espontáneo en busca de una “picturalidade” nueva da lugar a un acabado más fidedigno que el original, organizado mediante una composición tradicional. En primer plano, el perro que se ajusta a la marcha lenta de los burros se inscribe en lo instantáneo de la escena.

¹⁸⁸ Lapa & Silveira, *op. cit.*

JOSEP BERGA, *Camp de fajol (Fajol 3)*

Óleo sobre cartón, 27,5 x 36,5 cms, 1897, Museo de La Garrotxa (Olot, Gerona)



Campos de trigo sarraceno (alforfón) en flor, el cual es un aparente cereal (una Poligonácea en realidad), cultivado en España únicamente en muchas zonas llanas o de ligera pendiente de La Garrotxa. El terreno muestra una cierta erosión del suelo en primer término, así como el “sotobosque” de pequeñas hierbas que crecen en el entorno del cultivo. La arcilla del suelo muestra, con su color rojizo, la presencia de hierro. Un camino divide imperceptiblemente el cultivo, y al fondo discurre un valle fluvial de derecha a izquierda del cuadro con un poco de arbolado en la erosionada ladera y un bosque de galería sobre el cauce. Más allá se ven una vaguada y montañas. El cielo es mixto, de precipitación tormentosa (izquierda) y nubes de desarrollo vertical (cúmulos grises contra un fondo de nubes blancas indistinguibles) a la derecha. Epoca de finales del verano y al atardecer. No hay mucha más ecología que resaltar en este cuadro de práctico monocultivo, eso sí, muy idiosincrático de la zona.

Las variables ecológicas de este paisaje

Configuración: horizontal.

Conectividad: grande dentro de cada ambiente.

Corredor: el río que surca en diagonal, tras el fajol.

Tipo de cobertura: extensa. El fajol a ambos lados del camino y el arbolado en la ladera de la vaguada.

Borde: no se ve. El camino no actúa como tal, pues hay trigo sarraceno a ambos lados.

Fragmentación: baja, todos los ambientes aparecen sin fragmentar, quizá a excepción de la ladera de la colina.

Heterogeneidad: media; está el campo de fajol, pero también la ladera arbolada y la montaña lejana.

Matriz: agraria.

Mancha: la estructura de manchas es poco patente, pero resulta visible en el fajol –que crece a ambos lados del camino– y en el arbolado de la ladera.

Grano: metros, a juzgar por el tamaño del fajol. A medida que nos alejamos hacia el fondo del cuadro, se hace más tosco.

Extensión: kilómetros hasta el horizonte.

Perturbación: agraria.

Flujos: transpiración, infiltración del agua en el suelo.

EL ANÁLISIS ARTÍSTICO

El propio pintor, referido en el libro de Sala i Plana¹⁸⁹, asevera de los varios cuadros que tiene con el tema del trigo sarraceno que:

Quien no haya visto estos campos en septiembre no puede formarse una idea: no son blancos como la nieve, no son blancos como la plata, la nota del fajol es de un blanco especial, luminoso y tierno, que nunca desentona, que muestra armonía y claridad por todos los rincones, que exhala un olor saludable y parece que devuelve las fuerzas.

¹⁸⁹ Sala i Plana, J. 2000. *Josep Berga . 1837-1914. L'interpret d'una època*. Llibres del Batet. Olot. 134 pp.

JAUME MORERA, *Guadarrama (picos de la Najarra)*

Óleo sobre lienzo, 61,5 x 102,5 cms, 1891-1897, Museu Jaume Morera (Lleida)



Las crestas, canchales y rocas de menor porte, constituidas por los gneises glandulares que conforman este monte, emergen de la nieve, quizá al final del invierno, cuando comienza ya el deshielo, pues se observan algunos hilos de agua líquida entre las rocas de la parte inferior y zonas de nieve más azul en el tercio inferior izquierdo de la pintura, lo cual indica que debajo de la capa superficial de hielo ya hay nieve licuada. Es probable que el agua también se infiltre por las diaclasas y luego emerja más abajo, dando lugar a escorrentía difusa. La gelifracción puede producir a piedras algo más aguzadas, como se ve en la parte basal de la montaña, ya descubierta de nieve, excepto en sus laterales. Dada la cobertura nival, todavía no se ven plantas grandes, pero es bastante probable que los líquenes tapicen las rocas, tanto las despejadas como las cubiertas por el manto nívico. Cielo invernal, muy despejado, anticiclónico, con alguna nube desgarrada a la derecha. Luz casi de mediodía, que incide más sobre el este (la derecha del cuadro).

Las variables ecológicas de este paisaje

Esta pintura ilustra el pico de más de 2000 metros de altura situado al oeste del pueblo de Miraflores, cercano al puerto de La Morcuera (Madrid).

Configuración: vertical.

Conectividad: grande.

Corredor: no hay.

Tipo de cobertura: no hay apenas, salvo en la zona inferior. Las rocas y el canchal no dejan desarrollar la vegetación.

Borde: no hay.

Fragmentación: baja.

Heterogeneidad: baja.

Matriz: montañosa.

Mancha: la diferenciación de las manchas es de percepción; la produce la presencia de nieve según las zonas. Dicha presencia uniformiza gran parte de un paisaje que en verano sería algo más variado.

Grano: metros, a juzgar por las rocas.

Extensión: un centenar de metros, como sugiere la altura de los picos montañosos.

Perturbación: no hay perturbación humana.

Flujos: la erosión nival es el dominante, hay escorrentía difusa también y, quizá, infiltración del agua en la roca.

EL ANÁLISIS ARTÍSTICO

Según Jesús Navarro¹⁹⁶, en su análisis sobre el cuadro para el Museu d'Art Jaume Morera:

Todo parte de una técnica fielmente aprendida de Carlos de Haes, en la cual domina la gama de colores generada por tres tonos –blanco, negro y gris– y en la cual se observa un afán descriptivo realista que contrasta con la elección del motivo pictórico. En busca de la luz y de escenarios acordes con sus inquietudes artísticas, [el pintor] se interesa por el invierno en la sierra, con grandes extensiones de nieves que, además de permitirle expresar la variedad de matices que crea la combinación del blanco, los grises de las rocas y los azules del cielo, le ofrece la posibilidad de incorporar a sus obras un dramatismo de origen romántico que le diferencia de buena parte de los paisajistas españoles, más proclives en general a la luz mediterránea o al paisaje de la meseta castellana.

¹⁹⁶ <https://emp-web-07.zetcom.ch>