Los paisajes andaluces

Hitos y miradas en los siglos XIX y XX







JUNTA DE ANDALUCIA

Los paisajes andaluces

Hitos y miradas en los siglos XIX y XX



Los paisajes andaluces

Hitos y miradas en los siglos XIX y XX



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES
CONSEJERÍA DE CULTURA

EXPOSICIÓN

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Obras Públicas y Transportes
Dirección General de Planificación
Servicio de Publicaciones

Colabora
Centro de Estudios, Paisaje y Territorio

COMISARIO
Juan Fernández Lacomba

COORDINACIÓN
Marta Viguera Sánchez

DOCUMENTACIÓN
David López Panea

MONTAJE
Juan Fernández Lacomba

EMPRESA DE MONTAJE
Isidoro Guzmán

SEGUROS Y TRANSPORTES
SIT Transportes Internacionales S. A.

MARCOS
Venecia

CATÁLOGO

Edita
JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Obras Públicas y Transportes
Dirección General de Planificación
Servicio de Publicaciones

Colabora
Centro de Estudios, Paisaje y Territorio

TEXTOS
Juan Fernández Lacomba
Rafael Garófano
Antonio López Ontiveros
Diego Romero de Solís

TRADUCCIÓN
Geoffrey Giddins

CORRECCIÓN
Rafael Ariza Galán

FOTOGRAFÍAS
Clemente Delgado
Jesús Orcajo (Zabaleta)
José Linares Arcos (Linares, Martos, Jaén)
Carlos Sánchez (Clifford)

DISEÑO GRÁFICO
Estudio Manuel Ortiz

MAQUETACIÓN
Cristina Bustamante / Yocasta Báez

FOTOMECÁNICA
Cromotex

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Brizzolis

Impreso en España

2.ª edición bilingüe
© de la presente edición: Junta de Andalucía.
Consejería de Obras Públicas y Transportes
© de los textos: los autores
© de las obras: los propietarios
Coordinación: Dirección General de Planificación.
Servicio de Publicaciones
Nº de registro: JAOP / PL-52-2007
ISBN: 978-84-8095-519-5
Depósito legal: M-7760-2007

Los PAISAJES andaluces : Hitos y miradas en los siglos XIX y XX.-- Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007.
400 p.: fot. col; 29 cm.
Incluye artículos de: Juan Fernández Lacomba, Rafael Garófano, Antonio López Ontiveros y Diego Romero de Solís respectivamente. Fotografías de Clemente Delgado… [et. al.]
Con la participación de la Consejería de Cultura
Exposición celebrada del 8 de marzo al 14 abril de 2007
ISBN 978-84-8095-488-4

1. Fotografías- Catálogos de Exposiciones - Andalucía- España 2. Paisaje –Andalucía - España I. Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes

AGRADECIMIENTOS

Juan Carlos Asián del Barco
Rafael Beca Borrego
Mariano Bellver Utrera
Manuel Benítez Marín
Jesús Cosano
José Manuel Darro
José Domínguez Fraile
Gry Iverslien
María Isabel Gil Delgado
Dionisio Godoy
Javier González Sánchez-Dalp
Cristina Heren
Michael Jacobs
Félix Lacárcel Rojas
Aurora Ladero Galán
Adolfo Martínez Caro
Salud Montoto
Luis Mora Figueroa
Francisco Morales Padrón
Leandro Navarro
Edmund Péel
Juan Gualberto Pemán Medina
Carmen Pérez de Perceval
Carlos Pérez Siquier
Guillermo Pérez-Villalta
Antonio Plata del Pino
Blanca Pons Sorolla
Eduardo Quesada
Javier Ramírez
Georgina Richmond
Philip Richmond
José Manuel Segura
Florencio Zoido

Archivo Ruiz Vernacci. I.P.H.E., Ministerio de Cultura
Archivo Histórico de Antequera
Archivo Municipal de Cádiz
Archivo Municipal de Málaga
Archivos Pierre Verger. Fundación Ceiba, Salvador de Bahía, Brasil
Autoridad Portuaria de Sevilla
Ayuntamiento de Almería
Ayuntamiento de Carmona
Ayuntamiento de Málaga
Caja General de Granada
Centro Andaluz de Fotografía
Centro de Documentación de Estudios Turísticos Ministerio de Industria y Turismo
Centro de Estudios, Paisaje y Territorio
Conjunto Arqueológico de la Necrópolis de Carmona.
Diputación de Almería
Diputación de Córdoba
Diputación de Jaén
Diputación de Málaga
Filmoteca de Andalucía.
Fondo Fotográfico Universidad de Navarra
Fundación El Monte, Sevilla.
Fundación Focus, Sevilla
Fundación Rodríguez-Acosta, Instituto Gómez-Moreno, Granada
Galería Pérez Hernando, Madrid
Grupo 3A Recoletas, Valladolid
Instituto de Estudios Giennenses, Diputación de Jaén
Museo Casa de los Tiros de Granada

Museo de Arte Contemporáneo José Mª Tierno Galván, Puebla de Cazalla, Sevilla
Museo de Bellas Artes de Cádiz
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Museo de Bellas Artes de Granada
Museo de Bellas Artes de Málaga
Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia
Museo de Jaén
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid
Museo Joaquín Peinado de Ronda
Museo Nacional del Prado, Madrid
Patrimonio de la Universidad de Sevilla
Patrimonio Nacional
Universidad de Málaga. Centro de Tecnología de la Imagen



índice

Presentación 11

Introducción 13

El paisaje andaluz de la mirada ilustrada al *boom* turístico. Juan F. Lacomba 17

- Antecedentes 17
- Ilustrados y románticos extranjeros 27
- El paisaje andaluz en los artistas románticos 49
- La aparición del paisaje realista en Andalucía 59
- Granada 76
- La visión del paisaje de la Generación del 98 y Andalucía 81
- La mentalidad regeneracionista y el paisaje 89
- El paisaje en la Generación del 27 98
- Almería 104
- Cádiz 114
- Córdoba 119
- Jaén 122
- Huelva 127
- Málaga 130

El paisaje y la imaginación del agua. Diego Romero de Solís 149

- Petrarca en Ventoux 149
- El paisaje realista y lo bello como símbolo de lo moral 156
- El pintor del agua 161

Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces por los viajeros románticos. Antonio López Ontiveros 173
Precedentes sobre el interés por el paisaje en los viajeros del siglo XVIII 173
Breve caracterización del relato romántico y la importancia en él del paisaje 175
Claves para la interpretación romántica de Andalucía 176
El marco global del paisaje andaluz: la concepción paradisíaca de Andalucía 178
La entrada al Paraíso: Sierra Morena y Despeñaperros, puerta de Europa 180
Una interpretación simbólica del valle y río Guadalquivir 182
Algunos elementos geográficos de los paisajes andaluces 183
Algunos paisajes de Andalucía exaltados por los viajeros románticos 187
Otras sierras litorales andaluzas 194
Observaciones finales 195

Paisajes andaluces en las vistas fotográficas. Rafael Garófano 197
Las vistas andaluzas de Clifford 200
Las vistas de la colección Wilson, realizadas por Mann 203
Las vistas de Jean Laurent 206
Las vistas de la firma Lévy y Compañía 211

Catálogo 215

Traducción 395

Presentación

El paisaje, elemento consustancial de la identidad de Andalucía, forma parte también de la imagen que los propios andaluces tienen de su tierra y de la difundida y convertida en universal por pintores, literatos y viajeros. Esta proyección y el reconocimiento que ello implica a nivel europeo, se ha ido forjando a lo largo del tiempo y constituye en la actualidad, como ocurre en la Toscana, el Véneto o la Provenza, un inestimable activo de presente y de futuro.

Las sociedades desarrolladas son cada vez más conscientes de la estrecha relación que existe entre los valores paisajísticos y las actividades económicas, turísticas o culturales, así como de la conveniencia de programar e integrar el conjunto de actuaciones ejercidas en el territorio, ya que el entorno natural se ha convertido en un factor de calidad de vida al que las ciudadanas y los ciudadanos no están dispuestos a renunciar.

La Convención Europea del Paisaje (Florencia, 2000), cuyo antecedente inmediato es la Carta del Paisaje Mediterráneo (Sevilla, 1992), apostó abiertamente por considerar a este recurso como un elemento fundamental del derecho de las personas a vivir en un medio digno.

La muestra que ahora presentamos es, en cierto modo, continuación de la que en el 92, con ocasión de la Exposición Universal y de la adopción de la Toscana, Langüedoc-Rossellón y Andalucía del citado documento de Sevilla, se dedicó al Paisaje Mediterráneo en la Isla de la Cartuja. Lo que hace singular a este nuevo evento es que, por primera vez, se utilizan diferentes soportes expresivos (pintura, principalmente, pero también fotografía y cine) para hacer visible la realidad y la evolución de los paisajes andaluces.

Es necesario subrayar, asímismo, determinados aspectos y, ante todo, el tratamiento expositivo de la riqueza paisajística de nuestra tierra. No hemos recurrido a la mimética relación entre paisaje e identidad, concepción tan querida en algunos lugares, y hemos preferido subrayar la pluralidad convencidos de que Andalucía, en este punto como en otros, está compuesta de hechos diferentes que en nada contradicen, sino que engrandecen y resaltan, su profunda e íntima conjunción.

«Unión en la diversidad», es el lema europeo e, igualmente, la frase que mejor se ajusta a nuestra Comunidad. Y no me refiero sólo al momento presente; lo digo, sobre todo, mirando al futuro y a los cambios que representa la llegada de nuevos contingentes de población. En efecto, a una naturaleza que presenta una fisonomía distinta en las sierras, en la campiña o en el litoral, hay que añadir los procesos demográficos e históricos y los matices diferenciales que tales fenómenos inducen en las áreas rurales, en las pequeñas y medianas ciudades y en las grandes aglomeraciones urbanas.

Esta exposición pone de manifiesto, además, que Andalucía ha estado siempre abierta a múltiples miradas. Las obras de consagrados maestros de la pintura española, Sorolla, Rusiñol, Fortuny, Regoyos, Zabaleta y Vázquez Díaz entre otros, reflejan la visión de artistas interesados en abarcar una amplia perspectiva y deseosos de captar la belleza singular de los paisajes andaluces. Como en tantos planteamientos, Andalucía juega a este respecto un papel desmitificador y universal, más atento a cuestiones que afectan al ser humano que a particularismos reduccionistas.

El Gobierno Andaluz, al igual que otras administraciones territoriales europeas, desarrolla políticas específicas a favor del paisaje, un preciado recurso en el que coinciden valores económicos y sociales tan importantes como naturaleza, cultura y sostenibilidad.

El año 2005 pusimos en marcha el Centro de Estudios Paisaje y Territorio, mediante convenio entre la Consejería de Obras Públicas y Transportes y las Universidades Andaluzas, cuya finalidad es ser un instrumento de análisis, estudio e investigación de las múltiples relaciones que se establecen entre la acción humana y el paisaje de nuestra Comunidad.

Me resta, por último, agradecer la colaboración y generosidad mostrada por las instituciones, entidades y particulares que han prestado sus obras de arte para que puedan ser expuestas y admiradas por los numerosos visitantes que esperamos acudan a las salas del sevillano Convento de Santa Inés.

Manuel Chaves González
Presidente de la Junta de Andalucía

Introducción

La idea germinal de la exposición «Los paisajes andaluces» nace de la voluntad de reunir buena parte de las producciones más emblemáticas del paisaje andaluz de los dos últimos siglos. Un extenso periodo en el que, en cuanto se refiere al desarrollo de la mentalidad y a la configuración de miradas hacia el paisaje, pudo desarrollarse todo un amplio panorama de registros de imágenes y obras de arte que contienen variados puntos de vista hacia el paisaje en Andalucía.

La idea de este proyecto, sin duda ambicioso, ha concebido una exposición amplia con la participación de obras cruciales, de ahí el subtítulo «Hitos y miradas de los siglos XIX y XX», y que contiene, a su vez, otros documentos en relación con el paisaje, como publicaciones, libros de viajes, repertorios de imágenes de ciudades, fotografías y carteles de distintas etapas del paisajismo andaluz. Una muestra que recoge, siquiera en un alto porcentaje, el hecho histórico de la gran diversidad de los paisajes de nuestra comunidad. Para ello se ha realizado un intenso rastreo en museos, instituciones, archivos y, sobre todo, colecciones particulares, tanto en el ámbito andaluz como nacional; aunque hemos procurado en todo momento, de cara a la exposición, la preferencia de la participación, por motivos lógicos, de piezas pertenecientes al patrimonio de la comunidad andaluza.

Se trataba, por tanto, de articular una amplia muestra, en la que, naturalmente, predominaran las miradas artísticas que comprendieran los distintos registros y modos de acercamiento a los paisajes en los dos últimos siglos en Andalucía. El resultado integra una amplia selección de obras de artistas, tanto andaluces como nacionales y extranjeros activos en Andalucía, todos

ellos, salvo alguna excepción, ya fallecidos. Hemos seguido unas pautas que contemplan toda una basta producción de paisajes hasta prácticamente la llegada de la modernidad a Andalucía, quedando excluidos los que podrían considerarse, ya desde otra perspectiva, como paisajes realizados o proyectados en la contemporaneidad. Por ello, hemos considerado de manera abierta como frontera final la etapa que podría englobarse entre los años cincuenta y sesenta bajo la denominación del fenómeno del *boom* turístico.

La muestra se estructura en varios episodios que sintetizan las distintas miradas, dentro de un espectro que iría desde el periodo de la Ilustración hasta la etapa del desarrollo turístico de los años cincuenta y sesenta, de manera que los distintos capítulos quedan representados con obras fundamentales que hacen referencia a los distintos momentos históricos. Desde aquellas obras que recogen una mirada ilustrada en el siglo XVIII en Andalucía, pasando por la nutrida nómina de viajeros románticos, hasta llegar a los fenómenos artísticos del Realismo o el Naturalismo de la últimas décadas del siglo XIX.

Así mismo, la muestra mantiene la exigencia de registrar la presencia, ya dentro de la modernidad, de otros fenómenos de la producción artística en Andalucía, como la pintura luminista o el paisaje visto desde la mirada propiciada por las pautas de la Generación del 98, el Regionalismo o las «escuelas locales». También, incluyendo distintos apartados relevantes, con la incorporación de artistas relacionados con los fenómenos culturales en torno a las estéticas propiciadas por la Generación del 27 y los «artistas ibéricos», o proyecciones en suelo andaluz de algunos hitos de la cultura artística de la época de la República, como los «vallecanos»; así como la incidencia, algo más tarde, de otros fenómenos de la cultura artística de la posguerra, como los denominados «fauvistas ibéricos» o las miradas hacia el paisaje andaluz de artistas como Zabaleta y el grupo almeriense de los Indalianos.

En todo momento, incorporando significativas personalidades artísticas, siempre con una presencia creativa destacada en relación con el paisaje en Andalucía. Muchas de ellas con una presencia en la exposición de obras hasta ahora, en un alto porcentaje, inéditas. Para ello, hemos conformado una nutrida listada de artistas como: Roberts, Villaamil, Carlos de Häes, Barrón, Romero Barros, Fortuny, Sánchez Perrier, García Rodríguez, Gómez Moreno, Marín Garés, Sorolla, Rusiñol, Muñoz Degrain, Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Bacarisas, Santiago Martínez, Bomberg, Gómez Mir, Felipe Abarzuza, Francisco Prieto, Rodríguez Luna, Zabaleta, Perceval, Moreno Villa, Miles Richmond, Pérez Aguilera, Joaquín Sáenz, Pérez Villalta, Pérez Siquier, etc.

Igualmente, como antes apuntamos, se han agregado algunos testimonios de documentación, ya sean fotografías, carteles y otros documentos, puesto

que pretendemos que esta muestra sea también reflejo de los diferentes procesos de acercamiento, valoración, promoción, desarrollo y tutela del paisaje en Andalucía, y cuya presencia testimonial ayude a comprender los distintos procesos de construcción del paisaje andaluz; documentos que, dentro del conjunto de la exposición, también consideramos de capital importancia a la hora de ilustrar los distintos argumentos.

Todo un material que ha sido recopilado en un extenso catálogo en el que se da cuenta de los procesos y circunstancias de las distintas visiones, personales y globales, de los paisajes en Andalucía en distintos momentos; así como las tendencias que a lo largo del tiempo evolucionan hacia la consideración del paisaje como valor cultural en sí mismo. En la publicación se incluye, igualmente, una serie de textos y ensayos realizados por destacados especialistas que creemos son esclarecedores e interpretativos, en donde también se incorpora el mundo de las descripciones literarias de los viajeros y el paisaje andaluz visto por la fotografía histórica. La publicación comprende, así mismo, un extenso catálogo, con la totalidad de la obra expuesta, en donde hemos dado cuenta de manera razonada e interpretativa de las intenciones y de la evolución de los paisajes, en definitiva, de las distintas actitudes de los artistas ante el paisaje.

De manera complementaria a la exposición y como resultado también de la investigación y recopilación documental llevada a cabo, hemos considerado la conveniencia de la inclusión de un audiovisual sobre los paisajes andaluces contenidos en muchas secuencias cinematográficas históricas, tanto dentro de documentales como en reportajes específicos pertenecientes a distintas fechas del siglo XX. Esto revela otro tipo de miradas en relación con el movimiento, el tiempo y el concepto fílmico del paisaje, que no hemos querido dejar de lado en esta ocasión, con la intención de apuntar la gran transformación del paisaje ocurrida en Andalucía, en este caso documentada por registros cinematográficos a lo largo del siglo.

Por lo demás, nuestra gratitud a todos aquellos que han hecho posible, de un modo u otro, llevar a buen fin este proyecto, tanto a instituciones, archivos y museos, como a su personal funcionario. A la Dirección General de Planificación, por acoger este proyecto, y al Servicio de Publicaciones de la Consejería de Obras Públicas y Transportes, por su inestimable ayuda. Así mismo, muy especialmente, a todos los coleccionistas particulares que con su generosidad y compromiso han hecho posible esta muestra.

Juan Fernández Lacomba.
Sevilla, 2007.

El paisaje andaluz *de la mirada ilustrada al* boom *turístico*

Juan Fernández Lacomba



Antecedentes

El desarrollo de la cartografía como condición sobre el conocimiento de un territorio

Los avances que supusieron las técnicas de representación cartográfica, especialmente en la Europa del Humanismo, permitieron definir no sólo los contornos de los continentes, sino también la ubicación de las ciudades y otros accidentes naturales como ríos, cordilleras, mesetas y elevaciones. Esta circunstancia contribuirá en gran medida a conformar la idea del continente europeo, ciertamente como entidad cultural y como hecho geográfico cada vez más diferenciado, coincidente de manera especial con lo que vendría a denominarse «Viejo Mundo», frente a la novedad del continente americano. En efecto, la cartografía, con su paulatino desarrollo, devendrá en un instrumento fundamental a la hora de los descubrimientos, no sólo de nuevos continentes, sino también de viejos territorios, como las tierras orientales de Asia o zonas de la propia Europa. España había sido el primer país en abordar la realización de un mapa de su territorio en el siglo XVI, aunque el proyecto fue abandonado.

Este desarrollo irá haciendo de la cartografía y de los geógrafos una especialidad adscrita al saber y al desarrollo, con proliferación de mapas y cartógrafos de la más diversa procedencia. Una disciplina que comprobamos siempre ávida por representar y situar, con la mayor precisión, la cantidad más exacta posible de ciudades asignadas a un territorio. Por otro lado, el uso de imágenes, escenas y figuras, tanto de tipos locales como alegóricas, con un marcado contenido iconográfico, va a ser una característica consustancial a la cartografía histórica, a modo de un contenido añadido a la información geográfica incluida en los mapas. A principios del XVIII los obispados de Cuenca, Osma, Sevilla, Córdoba, Jaén y Cartagena encargaron mapas de sus diócesis.





Sobre estas líneas, I. Hondius
Andaluziae Nova Descript
(1606)

A la izquierda,
Jerónimo Chaves, *Andalucía Occidental*
(1579)

Esta serie de elementos complementarios, iconográficos y alegóricos, irán gradualmente desapareciendo a medida que se irá implantando una codificación cifrada en planos más racionales y, por decirlo de alguna manera, menos escenográficos. Paulatinamente, los mapas irán transformándose en un repertorio de signos estandarizados, de carácter más abstracto, que harán de los planos una herramienta más eficaz a la hora de una práctica y mejor comprensión de la topografía, procurando a la vez articular un lenguaje con pretensión universal, es decir, con la intención de hacer comprensible la información contenida en ellos al mayor número posible de usuarios.

A mediados del siglo XIX tiene lugar la aparición en España de dos obras geográficas fundamentales en relación con la representación y codificación del territorio. Dos obras vinculadas entre sí que suponen, por un lado, el progreso técnico en la cartografía, representado por el *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar* de Francisco Coello de Portugal, publicado entre 1847 y 1876, y por otro, el desarrollo de las ciencias sociales, expresado en el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* de Pascual Madoz, obra monumental que vio la luz a partir de 1846.



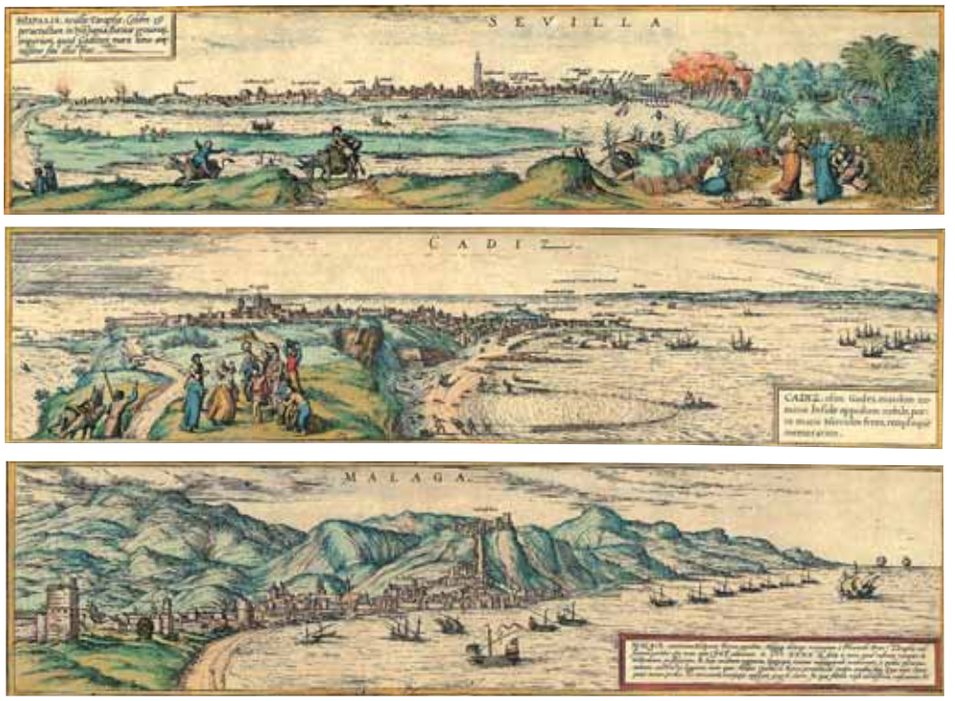
Bernardo Espinalt y García
Mapa de carreteras de postas de España
(1804)

De los viajes humanistas a las visiones ilustradas

En lo que se refiere al paisaje andaluz, aparte de las descripciones del mundo clásico o de los viajeros árabes durante la Edad Media, hemos de considerar como una de las fuentes más significativas, por su pretensión de descripción racional de cierta entidad del territorio, aquellas representaciones contenidas en los viajes correspondientes al periodo del Humanismo europeo. Un periodo en el que tiene lugar toda una serie de itinerarios, por lo general sufragados por las monarquías europeas, realizados con un empeño político-geográfico y hasta sociológico, cuando no, frecuentemente, con motivo de peregrinaciones religiosas a lugares emblemáticos.

De este modo, la mayoría de los viajeros humanistas actuaron como cronistas visuales itinerantes en el terreno hispano, algunos de ellos con un conocimiento geográfico más que notable de los territorios. Estos viajes tuvieron como resultado su divulgación a través de publicaciones, en donde se incluían imágenes diversas de ciudades y paisajes, operando a modo de un catálogo o repertorio de posesiones y ciudades: en realidad, un inventario de hechos físicos y naturales al lado de congregaciones de almas en poblaciones bajo la tutela de la corona. A esa serie de motivaciones obedece un conjunto de desplazamientos de extranjeros por todo lo extenso del territorio español bajo la dinastía de los Austrias, como los de Joris Hoefnagel y Antón van den Wyngaerde.

Esta experiencia constituiría el germen a desarrollar posteriormente por la geografía denominada topográfica, durante la mentalidad humanista. Lo cual también ocurriría con la consideración del «viaje» como un elemento de formación, y también de «pie-



Joris Hoefnagel
Sevilla, Cádiz, Málaga.
Civitatis Orbis Terrarum
Siglo XVI

dad», debido a la justificación o a la complementariedad de algunos de esos itinerarios coincidentes con peregrinaciones, o bien con motivo de acudir, un hecho frecuente por parte de la nobleza, a una audiencia o acontecimiento, como bodas reales, cortes, etc.

Por lo general, el repertorio de imágenes españolas acuñadas durante este periodo de fines del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII consiste en vistas muy escogidas, estratégicamente seleccionadas en su encuadre y disposición, siempre llevadas de un interés descriptivo. En ellas, como ya comentamos al respecto de las imágenes complementarias a la cartografía más estricta, también se añaden tipos y elementos funcionales, trabajos o elementos de carácter. Unidades de alusiones, o elementos, en definitiva, en relación con algún tipo de información histórica, mediante los cuales se articulan visiones en las que abunda un sentido simbólico. Alusiones figuradas que acompañan descripciones pormenorizadas, a veces transcendidas o emblemáticas de ciudades, tomadas desde puntos de vistas y encuadres que manifiestan cómo éstas se ensamblan y se muestran en un territorio.

Un país deshabitado, abrupto y montañoso

Por lo general, la idea de que España era un país accidentado y montañoso, de difícil tránsito y complicadas comunicaciones, era algo extendido entre los europeos. Una concepción que ya, desde fechas muy anteriores al siglo XVII, podemos confirmar en





Joris Hoefnagel
Sobre estas líneas, *Antequera, Málaga. Civitatis Orbis Terrarum*
Siglo XVI

A la izquierda, *Alhama, Granada. Civitatis Orbis Terrarum*
Siglo XVI

las crónicas de los viajeros, en las que suele abundar esta idea. Así lo recoge Francis Willughby, un viajero inglés que tuvo la ocasión de viajar por España en 1664, y que ya en aquel entonces consideró que «la mitad de España, por lo menos, es montañosa». Una opinión que se añade a la de otros visitantes que sufrieron las incomodidades e inconvenientes de trasladarse a través de un país semisalvaje, por «rutas polvorientas en verano y barrizales en invierno».

Un país abrupto con un paisaje por lo común agreste y hostil, apenas intervenido y escasamente humanizado, donde casi no existían puentes y los caminos eran rudimentarios, de viejo trazado y prácticamente sin mantenimiento. Un dominio en donde las comunicaciones eran difíciles, en el que se estaba obligado a cruzarlo por caminos carreteros que sorteaban accidentes y que, con más que bastante frecuencia, obligaban a los viajeros a cruzar vados o rudimentarios puentes de madera, situaciones que a menudo suponían imprevistos y rodeos. A todo ello se añadía la incertidumbre de transitar vastas regiones despobladas «caminos –en palabras de algunos viajeros– apenas trazados en medio de países que parecían desiertos».

En efecto, otra de las peculiaridades que para los viajeros europeos presentaba el país era el despoblamiento en amplias zonas de su territorio peninsular, y más concretamente en lo que se refiere a Andalucía. Una vasta región con un hábitat tradicional concentrado, con poblaciones congregadas secularmente en ciudades y pueblos, cortijadas dispersas, apenas casas de labor, las ventas precisas, y alguna que otra aldea o pedanía desperdigada.





Sobre estas líneas, Célestin Nanteuil
Ilustración para texto de Cuendias (1848)

A la izquierda, Eugenio Lucas
Despeñaperros con contrabandistas
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Un contraste, por comparación al occidente europeo, que debió de ser muy decisivo a la hora de una concepción generalizada del territorio andaluz por parte de los escasos visitantes de entonces; a lo que se añadía también su gran diversidad de cotas, importantes ríos, amplias líneas de costa, así como su variedad de paisajes y climas.

Otra imagen que corrobora la idea de país montañoso casi impracticable es el excelente grabado de una caravana de mulas cruzando un desfiladero, que bien puede referirse a Despeñaperros, obra de Célestin Nanteuil (1813-1873), que ilustra la primera página de *L'Espagne Pittoresque* de Cuendias y Fereal (1848), con una introducción en la que reza la frase que complementa dicho grabado: «L'Éspagne, dont tout le monde a parlé et que si peu de gens connaissent».

Los caminos: vías de aproximación al paisaje

Pero, partiendo de aquella situación poco humanizada del paisaje secular de la Edad Moderna, poco puede decirse que cambió la visión posterior en el siglo XVIII. Así, la red de comunicaciones, una estructura desde luego necesaria para el acceso al territorio y la verificación de su paisaje, se renovó escasamente en el Siglo de las Luces. Los caminos españoles, como señala Gómez de la Serna en su libro *Los Viajeros de la Ilustración* (1974), «era una red articulada de unos cuantos caminos carreteros interrumpidos aquí y allá por obstáculos naturales sólo salvables de muy elemental manera, y multitud de senderos, trochas o puras cotas, entre las que se iba campo a través por simples veredas



Richard Ford
El Puerto de Arenas de Jaén a Granada
Colección particular, Londres

que el tiempo mismo había ido dibujando, ahondando o ensanchando sobre la tierra, moldeadas no más que por el paso del hombre y las caballerías, y fijadas, borradas, enmendadas, una vez y otra por la lluvia y el barro, el secarral del viento en el estío y las contracciones de los duros hielos en invierno».

Un estado muy deficiente de comunicaciones a merced de las inclemencias del tiempo y las incidencias del terreno. Situación que venía a confirmar aquellos «caminos desusados», por usar un término cervantino, respecto de una vieja situación en España que quedaría reflejada de manera castiza en la expresión usada en *El Quijote* por Cervantes, un personaje por cierto, muy conocedor de los caminos, en especial los andaluces.

A modo de ejemplo ilustrativo en lo que respecta a la red de comunicaciones y al tránsito de diligencias en el territorio hispano, en fechas inmediatas a la finalización de la Guerra de la Independencia, concretamente en el año 1818, la red utilizada cubría un total de 350 km. de longitud, mientras que décadas después, en 1850, esta cifra cambia a unos 6.500 km. de conexión con dicho elemento de comunicación. Un cambio sin lugar a duda relevante y radical, que contribuiría en gran medida a facilitar el acceso al territorio a los nuevos visitantes de la etapa romántica.

La población de Campillo de Arenas, en la ruta Granada-Jaén, se desarrolló al amparo de su privilegiada situación como lugar de paso en el camino entre Jaén y Granada. Sus posadas y ventas eran famosas, ya que los viajeros se veían obligados a pernoctar en ellas; entre otros, los románticos europeos: Teófilo Gautier, Alejandro Dumas, el barón Charles Daviller, el grabador Gustavo Doré, Richard Ford y un largo etcétera.



Anónimo sevillano, s. XVII
La ribera del Huelva con San Isidoro del Campo, alrededores de Sevilla

El Guadalquivir: eje y escenario de la vida en Andalucía

Fue precisamente en el siglo XVIII cuando se establece la separación de las cuencas atlánticas o mediterráneas de los ríos andaluces, y las unidades territoriales de las cuencas hidrográficas. Una labor que realizará la propia geografía como disciplina aplicada con eficacia racional al conocimiento del medio físico, una disciplina, por otro lado, cada vez más eficiente en la comprensión del medio físico, entre cuyas obras más importantes de la época, que codifican ese criterio de la división de las cuencas de los ríos, se encuentran la *Nueva geografía* de Antonio Busching, publicada en 1747, y el *Essai de Geographie Physique* del francés Philipe Buache, publicado en 1756. Fue a lo largo del siglo cuando la geografía pierde parte de sus contenidos, cuando con el desarrollo de las ciencias naturales se van desgajando de la misma la geología, la antropología, la meteorología, etc.

Sin embargo, en cuanto a la distribución geográfica de los territorios, el agua, con su diversidad de manifestaciones en el medio natural, ha sido en todo momento no sólo un permanente referente territorial, sino también un organizador espacial de primera índole. Por sí misma, la presencia de corrientes hidrográficas en el medio natural implica un elemento decisivo y estructural en relación con la organización del territorio y el poblamiento humano, pues suponen puntos de convergencia y de conexión entre las orillas, así como ordenan los asentamientos en función de la orientación del cauce; elementos que, siendo verdaderos ejes de relación, además se comportan como ineludibles referentes espaciales de primera magnitud. De este modo, los fenómenos hídricos como ríos, fuentes, pozos, pantanos, acueductos, etc., han desempeñado una función especial y definitiva en cualquier tipo de territorio.



Manuel Barrón
El Guadalquivir a su paso por Sevilla
(1851)
Museo de La Habana

Justamente el Guadalquivir, el gran río de Andalucía, ha sido desde antiguo la vía arterial de comunicación en Andalucía. De hecho, dos de sus ciudades históricas más importantes se asientan a orillas de su cauce, siendo éste una vía natural utilizada por todas las civilizaciones, cruzada en dos puntos estratégicos: por un lado, el puente romano de Córdoba, que conectaba con la zona norte, era el acceso obligado para las conexiones hacia la Meseta; y por otro, «la histórica puente», que salvaba desde época almohade, a la altura de Sevilla, su cauce con la orilla de Triana, a su vez lugar de conexión con el Aljarafe, el Condado y las tierras occidentales del antiguo reino de Niebla. Este último, un punto que ha venido a constituir secularmente, con sus periódicas construcciones efímeras, siempre a merced de las sucesivas riadas cíclicas, un lugar fundamental de cruce, que sólo fue superado definitivamente por la construcción del puente de hierro de Isabel II, un alarde de la técnica de su época y emblema de la primera revolución industrial en Andalucía, comenzado en 1845 e inaugurado el 23 de febrero de 1852.

Por otra parte, «el gran río» andaluz ha sido un lugar que ha focalizado en todo momento también poéticas y metáforas, con un buen repertorio de ellas en la antología de la literatura del Siglo de Oro.

> ¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
> de arenas nobles ya que no doradas!
>
> A *Córdoba*, Góngora

Un momento de cenit económico y cultural en la ciudad de Sevilla, en donde se dieron representaciones de su fisonomía y carácter funcional, de su puerto con sus dos activas orillas. Un activo puerto interior y urbano que conectaba con las Indias al otro lado

del océano, cuyo exponente queda reflejado en la pintura atribuida a Sánchez Coello, perteneciente al Museo de América de Madrid, verdadero paisaje global que sintetiza el espíritu colonizador y social de la ciudad en aquellas decisivas fechas. Un paisaje, digamos, descriptivo y funcional, en donde lo social y funcional hacen que lo urbano, sin dejar de evocar cierta grandeza, aparezca como un escenario de lo eminentemente comercial, social y cortesano. Una mirada *desde dentro* que resulta ser un testimonio excepcional de la dependencia e interacción del río andaluz con la cultura y la historia de Andalucía.

Aunque este tipo de visiones paisajísticas fueron sin duda algo escaso en la prestigiosa pintura andaluza del momento, donde es infrecuente hallar visiones en las que el paisaje se muestre con cualidades descriptivas en sí mismas, tal vez por el carácter humanizante de la pintura barroca andaluza, más centrada en figuras y primeros planos expresivos de los personajes, en un lenguaje intenso de emociones psicológicas dentro de un juego teatral de expresiones. Pero, no obstante, podemos encontrar algunos ejemplos en «países», como se les denomina en la época, o fragmentos de «lejos» de paisajes en composiciones de gran envergadura, que hacen referencia explícita a lugares o encuadres naturales. Paisajes que manifiestan influencias y codificaciones derivadas de la pintura flamenca u holandesa, que de algún modo entraría en contacto con la escuela sevillana a través de su activo puerto. Éste es el caso de una interesante pintura y antecedente del paisaje andaluz de primera magnitud que, dentro de esa órbita de influencias flamencas, recoge un paisaje fluvial de una manera un tanto escenográfica. La escena se sitúa en los alrededores de la ciudad de Sevilla, concretamente una reunión de recreo a las orillas de la ribera del Huelva, en las inmediaciones del Monasterio de San Isidoro del Campo, el cual queda explícitamente transcrito con todo detalle como lugar de referencia al fondo de la composición.



Genaro Pérez Villaamil
Sevilla en tiempos de los moros (1848)
Palacio Real, Madrid

El Guadalquivir, un escenario histórico

«El río» ha sido el escenario primordial de Andalucía, el verdadero eje vertebral de su geografía, del territorio geográfico y cultural de la región. Todos los viajeros, tras transcurrir por sus aguas, justificadamente han mencionado a su llegada lo inmemorial de la cultura que se asienta en sus bordes, y se han referido a la antigüedad de las ciudades que lo circundan. Ciudades espléndidas en las que concurrieron un buen número de viajeros de todo el mundo, fascinados no sólo por su riqueza, sino también por su belleza y antigüedad. En todos ellos, va a ser continua la referencia a un pasado que lógicamente se evidenciaba en determinados parajes culturales y monumentales, justo al mismo borde de sus orillas. Así habrían de entenderse, participando de ese entusiasmo, la mayoría de las visiones de los viajeros del siglo XIX.

De hecho, los viajeros confirmaron precisamente en estos paisajes andaluces, como los encontrados a las orillas del Guadalquivir, unos escenarios perfectos y desconocidos,

proyectando en ellos su modo de hacer: un tipo de paisaje que desde la Era Moderna vendría a denominarse *paisaje topográfico*. Pero sus visiones también participan de algo más allá que lo meramente descriptivo, al proyectar sobre ellas una serie de valoraciones y evocaciones, haciendo de los paisajes encontrados un escenario sugerente y perfectamente evocador: lo que vendría a denominarse *paisaje heroico* o *paisaje histórico*.

Ésta es la sugerencia, inevitable para la sensibilidad romántica, de la mirada individualizada atenta a todo aquello que es capaz de conmover el sentimiento, especialmente atraída por el magnetismo de ciertos parajes evocadores. Algo detectable en algunos ejemplos pioneros del paisajismo del romanticismo español, en concreto en un artista como Genaro Pérez Villaamil, quien, basándose en encuadres previos de grabados e imágenes heredados de David Roberts, ejecuta en 1848 una vista ensoñada del Guadalquivir con la Torre del Oro que tituló *Sevilla en tiempos de los moros*. Una composición de paisaje monumental, teatralizada y reconstruida, que da pie a la fantasía y a la evocación legendaria que, sin duda formando parte del imaginario romántico, encontraría punto de partida en las interpretaciones y leyendas populares a las que tan aficionados fueron los románticos.

Ilustrados y románticos extranjeros

La mirada ilustrada

El desarrollo alcanzado durante el siglo XVIII producirá un concepto expansivo del conocimiento europeo, abriéndose entonces el viejo continente a todas las áreas geográficas. Desde el saber se pregona la racionalidad y el conocimiento en función del bien social y el desarrollo aplicado. Surgen así motivaciones y argumentos para el viaje y los desplazamientos que inspeccionan y registran, con intención científica, los territorios más diversos, de manera tal que el «Siglo de la Luces» bien podría ser conocido igualmente como el «Siglo de los Viajes». Una imagen, sin duda, muy acertada de la movilidad y el interés despertado en la época hacia nuevos territorios.

En este sentido, superando la anterior concepción del viaje humanista, el viaje ilustrado alcanzará un valor informativo, tanto para la ciencia como para la vida política, del mismo modo que un valor formativo, desde el punto social y educativo; de ahí, el creciente interés en este momento por la difusión y publicación de las reflexiones realizadas durante estos viajes, y por la universalización de sus contenidos. Una de las características esenciales del viajero ilustrado va a ser su curiosidad y su preocupación por la fidelidad, por el análisis y hasta por la rentabilidad funcional. Por ello, el modo de enfrentarse con la evidencia del tiempo le hará interesarse de manera frontal por los monumentos antiguos y los restos del pasado, en tanto que estas ruinas informaban y se trataba de testimonios de primera mano de la Historia, considerados ahora con un nuevo valor.



David Roberts
Atardecer en Carmona (1833)
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo

Esta novedosa dimensión de percepción es desarrollada hasta el punto que el viajero ilustrado podía percatarse, a través de los restos visibles del pasado histórico, de aquellos elementos de formación que pregonara años antes Rousseau como uno de los ideales del nuevo hombre ilustrado. En efecto, a partir de estos momentos, la mirada, de constatación de hechos, sobre todo tipo de ruinas, proyectará una valoración de reconstrucción arqueológica y de paisajes; a la par que, desde el punto de vista de las ideas estéticas, «lo pintoresco», aquello susceptible de ser pintado, adquiere una nueva relevancia. De ahí también la nomenclatura *voyages pittoresques*. El mundo de la Ilustración se presenta plenamente contagiado por este «arte de la descripción», fruto de una curiosa tendencia a reproducir la realidad del modo más fidedigno posible.

En este sentido, Andalucía, a partir de este momento, va a ser una región abierta aún más a la curiosidad del conocimiento europeo; con la posibilidad de la ampliación de su imagen anterior y la divulgación de sus esplendores culturales y geográficos, así como de los hitos monumentales que dejó su historia. Es en este momento cuando se puede hablar, dejando aparte algunos casos puntuales, de las primeras codificaciones de sus paisajes en apuntes de viaje, luego transcritos en vistas grabadas, adoptando un lenguaje que continúa la herencia del paisaje clasicista, de una racionalidad y contención (con frecuencia utilizando calcos a partir de la cámara oscura) que resultaría idónea para este tipo de registros ilustrados, y que, apenas unas décadas más tarde, desarrollarán de una manera personal y escenográfica los románticos.

Así, el tipo de paisaje cultivado en el primer tercio del siglo XIX en España estará muy vinculado a las anteriores vistas dieciochescas, poseedoras de un carácter descriptivo de intención racionalista, con un lenguaje muy conceptuado en elementos, planos y volúmenes de raíz neoclásica. Este es el sentido de algunas vistas que conocemos del entorno gaditano; en concreto, una *Vista de Chiclana* debida al pintor de ascendencia alemana Franz Xavier Riedmayer, que marcará testimonialmente esta tendencia, escasa, por otra parte, en el contexto andaluz. No obstante, será la litografía, y su paulatina implantación, la que liberará al paisaje del rigor descriptivo de aquellas vistas, iniciando así el camino hacia la recreación del paisaje romántico.

En efecto, las imágenes van a tener una importancia decisiva en la difusión de los contenidos descubiertos en estos viajes. Primero el grabado y más tarde la litografía, con las matizaciones y grados de luz que permitía esa técnica, van a ser compañeros indispensables y complementos fundamentales de la gran mayoría de narraciones de viajes; hasta el punto de que algunas de éstas alcanzarán gran fama por las ilustraciones, como fue el caso de los artistas británicos David Roberts o John F. Lewis, ambos posteriores viajeros románticos en Andalucía.



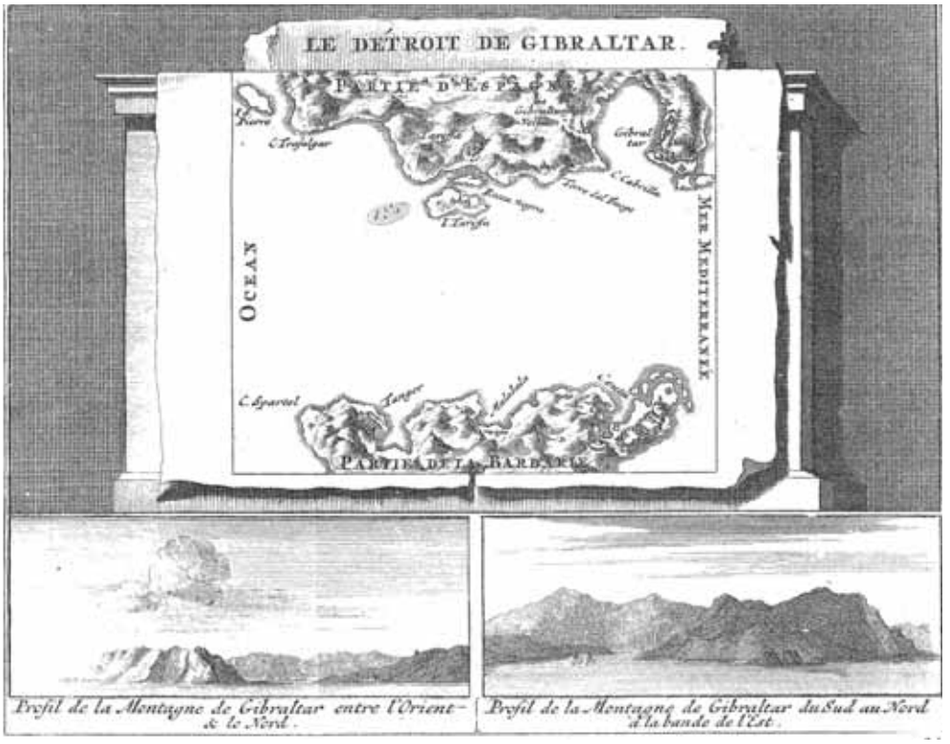
Grabado
Vista de Gibraltar desde La Línea
Siglo XVIII

Lugares estratégicos. El Estrecho de Gibraltar

Además de la curiosidad ilustrada, otros condicionantes harían que determinadas zonas de Andalucía, como el Estrecho de Gibraltar, estuvieran especialmente significadas por motivos bélicos y estratégicos durante el siglo XVIII; especialmente, tras la posesión británica de la roca por el Tratado de Utrecht. Esta será una zona, en torno al Estrecho y la plaza militar, especialmente visitada y predispuesta a incursiones de viajeros extranjeros. Consecuentemente, Gibraltar y sus alrededores se convierten en foco de atención, siendo esta plaza especialmente representada en planos, grabados y perfiles geográficos, que revelan tanto el interés geográfico estratégico del lugar, como la evidencia de un hito significativo de referencia en el contexto de la navegación mundial.

En efecto, durante la etapa ilustrada y primeras décadas del siglo XIX abundan muchas vistas tomadas desde el lado marino de la roca, aunque en plena etapa ilustrada se insiste en una representación paisajística de carácter eminentemente funcional de la zona. Por otro lado, el carácter totémico y monumental de la gran mole de la roca igualmente despertará la curiosidad de viajeros y visitantes, al ser considerada casi un monumento natural de primer orden, un hito geográfico más allá de lo pintoresco, con referencia mundial. Todos estos aspectos, de un modo u otro, estarán presentes en una gran variedad de representaciones con valor paisajístico, que tendrán a Gibraltar como elemento de referencia de la geografía andaluza.

Por parte española tenemos el caso documentado, durante el cerco de la plaza de Gibraltar en 1782, de la plasmación *in situ* de un paisaje por el valenciano Mariano Ramón Sán-



Heath
Estrecho de Gibraltar (1817)

chez, un pintor al servicio del entonces Príncipe de Asturias y futuro Carlos IV, siguiendo el encargo de corte de plasmar los principales puertos y costas españolas con destino a un gabinete real. Es un momento en el que, en torno al lugar, se concentraban muchas atenciones estratégicas y también puntos de miras paisajísticas. Así lo podemos ratificar en las palabras de Pérez Bayer, uno de los personajes más influyentes de la España del siglo XVIII y un testigo presente en el cerco a Gibraltar, cuya visión desde allí resulta más elocuente que el hechizo y fascinación que inspira la roca: «El peñón y ciudad de Gibraltar, en que hoy están puestos todos los ojos de la Europa, es el objeto más grato a la vista que puede figurarse; pero por otro lado el más espantable y horroroso, al ver que naturaleza y arte parece que hayan conspirado á fortificarle para hacerle theatro de grande efusión de sangre».

Gibraltar, como lugar estratégico internacional definitivamente en manos británicas, va a constituirse en un punto de referencia de viajeros por el Mediterráneo y el Atlántico. Su famosa roca vendrá a ser un reclamo ineludible en el territorio de la costa andaluza, de tal modo que será registrado en todas las cartografías y reproducido como elemento geológico y monumento natural a lo largo de los años. Pero Gibraltar, por otra parte, va a ser también el lugar de desembarco de muchos de los visitantes ilustrados y exploradores pioneros en Andalucía.

El hecho mismo de que se tratara de una plaza fuerte, será el motivo de la importante contribución hecha por militares y comerciantes destacados en la guarnición. Así, co-

menzando por el año 1774, viajeros como el capitán W. Dalrymple, o el itinerario por el interior de la costa andaluza de Francis Carter, recogido en el libro publicado en 1777 con el título *A Journey from Gibraltar to Málaga*, una obra de marcado carácter ilustrado de contenido naturalista e histórico-arqueológico, en cuya narración lo que menos importa es lo contemporáneo. Carter sueña con el pasado y su erudición aflora por doquier. Aunque no descuida la herencia islámica, le interesan mucho más los testimonios materiales de la antigüedad clásica, coincidiendo con su casi coetáneo Laborde, y como era de rigor durante la Ilustración. También otro militar, el teniente coronel Drinkwater, en *A History of the late siege of Gibraltar with a description and account of that garrison*, publicado años después del asedio en 1785; o Twiss, que recorrerá la Península entre 1772 y 1773; así como Henry Swinburne, el «descubridor» de la Alhambra para el público británico.

Por otro lado, los años finales del siglo están marcados por los viajes del reverendo Joseph Townsend, que ofrece una visión ajustada y rigurosa del país en *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787* (Londres, 1792); así como la obra de Carr, *Descriptive Travels in the Southern and Eastern Parts of Spain*... (1811), que sale a la luz durante la guerra de la Independencia, acontecimiento que no fue obstáculo para que continuaran llegando los viajeros británicos.

Los británicos que tomaron parte en las operaciones militares desarrolladas en el centro y norte de la Península tuvieron tiempo, así mismo, para observar el país donde combatían y escribir sobre él. Más bien la guerra, con una amplia participación de ingleses como aliados frente a Francia, fue un incentivo, como así lo confirman las estancias durante este periodo de personajes como Lord Byron, Robert Semple, Sir John Carr y William Jacob, entre otros. Este último, en *Travels in the South of Spain*... de 1811, presenta un contenido mejor documentado. A fines de 1810 viajó de Granada a Gibraltar con los franceses en retaguardia. Estos itinerarios ahora trazados y transitados, van a servir de precedente y también de referencia a la hora de visitar Andalucía por parte de la nueva generación de viajeros, la de los románticos, durante las décadas siguientes. Así, durante todo el siglo XIX habrá un camino inglés que, desde Gibraltar o Málaga, conducía a Granada y el santuario de la Alhambra.



Vicente Tofiño
Carta de la Bahía de Algeciras y Gibraltar
(1786)

Alexandre Laborde: Le Voyage Pittoresque

La definitiva incorporación de la península Ibérica a las rutas europeas de viajeros supuso el descubrimiento de sus posibilidades plásticas. Las vistas panorámicas, los paisajes o los dibujos de las ciudades contribuyeron a fijar la imagen romántica de España como un escenario capaz de desencadenar un gran número de emociones y experiencias estéticas. Por otro lado, la literatura de viajes, en definitiva, favoreció de manera importante la difusión de una imagen determinada de España y lo español que incluso se ha mantenido hasta nuestros días.

Andalucía, a pesar de encontrarse geográficamente fuera de los circuitos culturales del *gran tour* europeo, más enfocados hacia Italia y la topografía del mundo clásico del Mediterráneo, no era una región que estuviera desprovista ciertamente de monumentos romanos e islámicos, sino que era poseedora en las fechas del tránsito al nuevo siglo de un sugerente pasado aún por explorar. En efecto, dentro de un balance general correspondiente al periodo ilustrado, podemos confirmar cómo Andalucía despertó igualmente un atractivo para los viajeros franceses que la recorrieron, especialmente durante la segunda mitad del XVIII y principios del XIX.

En este sentido, son dignos de mención: Jean-François Peyron, el Barón de Bourgoing y, principalmente, Alexandre Laborde (1773-1842). Todos ellos, viajeros ilustrados que, con una presencia significativa en España a través de sus publicaciones, dieron a conocer en Francia, con sus crónicas más o menos objetivas, el glorioso pasado monumental e histórico de Andalucía. Estos antecedentes serán no sólo referencia fundamental, sino que también van a ejercer un papel de guías, hasta el punto de ser el paradigma indispensable para la posterior literatura francesa de viajes, la cual alcanzará su apogeo precisamente durante el periodo romántico.

De tal manera que *Le voyage pittoresque et historique de l'Espagne* ejerció una gran influencia en la fijación de los tópicos y de los estereotipos culturales de los viajeros románticos que durante el siglo XIX visitaron la península Ibérica. Gracias a este libro, numerosos viajeros la descubrieron y supieron apreciarla como puente de paso hacia el siempre fascinante Oriente. En concreto, la obra monumental de Laborde tiene un carácter enciclopédico, con una información muy aproximada de ciudades, paisajes y monumentos de todo orden, si tenemos en cuenta la extensión de cada uno de los cuatro volúmenes que la componen, debiendo mucho al saber de estudiosos españoles como Antonio Ponz.

La personalidad de Laborde resulta al día de hoy sorprendente: ejerció de diplomático y militar, administrador y economista, erudito arqueólogo, historiador y político, a lo que se añade una nada desdeñable faceta como artista. Hijo de un banquero de origen español, ocupó altos cargos en la administración napoleónica y fue diputado liberal (1822-1841). En Francia participó en la revolución de 1830 y fue ayuda de campo de Luis Felipe, que lo envió a España como embajador. Entre sus obras sobre temas de arte y arqueología, destacan los libros que contribuyeron a difundir en el extranjero la visión romántica de España: *Itinerario descriptivo de las provincias de España* (1ª edición en 1808 y 1ª edición en español en 1816) y *Viaje pintoresco e histórico de España* (1806-1820, París, imp. Pierre Didot).

Comúnmente, esta obra se ha considerado francesa y debida a Napoleón, aunque en realidad el promotor y mecenas fue Godoy. Tal vez esa opinión obedezca al aprovechamiento que, según se dice, hizo Napoleón de la topografía descriptiva que en la obra se referencia, y que en su momento serviría para invadir España.


Itinerario descriptivo
de las Provincias
De España
Traduccion libre
Edicion corregida y aum.da
1826

Alexandre Laborde
Itinerario descriptivo de las provincias de España
Edición de 1826, Valencia

La obra total consta de cuatro volúmenes, ilustrados con 349 grabados. Para su elaboración fue necesario reunir un gran número de ilustraciones realizadas por un equipo de artistas y dibujantes, entre los que sobresalieron Jacques Moulinier y François Ligier. Un equipo de más de veinte artistas que recorrieron España entre 1789 y 1806, que representaron los aspectos inéditos y pintorescos de los paisajes, monumentos y ciudades de Cataluña, Valencia, Andalucía, Extremadura o Castilla.

De ahí que las vistas y paisajes contenidos en la obra, muchos de ellos dedicados a motivos andaluces, obedezcan, en su versión gráfica con técnica al buril sobre cobre, a un lenguaje que se inserta dentro de la tradición del paisaje clasicista francés, eso sí, con los lógicos aportes de racionalidad descriptiva propia de la época ilustrada. En este sentido, valgan como ejemplos paradigmáticos de paisajes de escenarios naturales con un sentido, que ahora se inauguran bajo una mirada monumental en Andalucía, los grabados dedicados a la Peña de los Enamorados, en la localidad de Antequera, Málaga; o la vista, casi alpina, dedicada a la localidad serrana de Grazalema, en la provincia de Cádiz.

Los libros de viajes: de la Ilustración al Romanticismo

Dentro del contexto de la Europa del siglo XIX, puede decirse que España adquiere un papel marginal y, como país, por lo singular de sus costumbres ancladas en la pervivencia del pasado y por lo insólito de sus paisajes, se convertirá en el destino favorito de muchos curiosos y visitantes, fascinados por su rico pasado a la vez que su cercanía geográfica.

Con el Romanticismo, el género de viajes adquiere una importancia y unos valores nuevos. El viajero romántico, al contrario que los ilustrados, se interesa menos por las leyes, las instituciones, o el estado moral y social de los países que visita; su atención se centra en los paisajes, en los tipos autóctonos y en todo aquello que podría inscribirse dentro de «lo pintoresco». Un nuevo valor que rescata ávidamente todo tipo de sensaciones que ahora se desarrollan en todos sus dominios. Su imaginación llega a desbordarse por completo a la hora de evocar la realidad que se halla ante sus ojos, de tal manera que muchos de los principios y características propias del Romanticismo se hacen efectivos en este tipo de género literario.

Lo mismo ocurrirá con la representación de vistas y rincones, por lo general, a partir de datos tomados de apuntes directos del natural, como demuestran muchos de los conservados de viajeros como Ford, Roberts o Lewis en el caso de Andalucía. Toda una serie de documentos gráficos que atestiguan un tipo de actividad artística viajera enfocada a la realización posterior de escenas pictóricas, a modo de preámbulos de lo que vendrá a denominarse, en relación con la pintura de paisajes del siglo XIX, *pintura topográfica*: con referencias claras a lugares y a monumentos, alusiones evidentes y particulares de un pasado esplendoroso, con la incorporación también de fenómenos, accidentes geográficos y monumentos naturales, como hechos significativos de los paisajes y territorios visitados.



Alfred Robert Freebairn
Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo
(1835)

En definitiva, un conjunto de imágenes que ahora también se incorporan en libros y álbumes de viaje mediante grabados e ilustraciones que informan de una manera particular y evocadora sobre ciertos países, considerados exóticos y atractivos por el gusto romántico. En la década de 1830 se incrementaron las visitas de los viajeros y las publicaciones de guías que reflejaban el gusto romántico por lo exótico, la aventura y los valores folclóricos.

Junto a los viajeros, como Inglis, Captain Cook, Richard Ford, George Dennis, el marqués de Londonderry y Mrs. Romer, en este ambiente romántico tuvo su esplendor la producción de figuras de contexto andaluz, una amplia nómina de dibujantes, grabadores, litógrafos y pintores. Aparte de los consabidos David Roberts, Lewis, George Vivian y Richard Ford, destacan otros artistas con una presencia netamente andaluza, en ciudades como Sevilla, Granada y Málaga fundamentalmente; entre ellos: Francisco Mitjana, Antonio Chaman, Carlos Santigosa, Genaro Pérez Villaamil, Lameyer, José Bécquer, Manuel Rodríguez de Guzmán, Joaquín Domínguez Bécquer, Antonio y Manuel Cabral Bejarano, José Roldán, Manuel Barrón, Andrés Cortés, José Denis Belgrano, etc. Todos ellos, sugestionados por los viajeros, van a estar atentos a los tipos, con una mirada incipiente también hacia el paisaje, y con sus producciones artísticas lograrán crear todo un repertorio iconográfico del casticismo andaluz.

Por otra parte, los libros de viajes escritos en francés son menos numerosos; aunque no faltan auténticos clásicos, como *Voyage en Espagne*, de Teófilo Gautier. Suele decirse que este viajero contribuyó, como ningún otro, a difundir la imagen de España



Eugène Delacroix
Vista del Estrecho de Gibraltar (1832)

como un país de «charanga y pandereta». Otro clásico del género es el relato del barón Charles Davillier, que vino a España en 1862 acompañado del gran ilustrador Gustavo Doré. También, la relación de un crucero por las costas españolas en 1847, con numerosas excursiones al interior de Andalucía, hecha por el ruso Anatole de Demidoff, que se publicó en Florencia en 1858.

Dentro del repertorio de libros de viajes prolíficamente ilustrados, es de destacar igualmente otro aspecto a tener en cuenta en relación al medio natural, un género que ahora se desarrolla: el viaje naturalista. Ya a finales del siglo XVIII, el interés por la historia natural trajo a España a varios científicos y geógrafos que posteriormente viajarían a América, comisionados por el gobierno español: el francés Dombey o el alemán Guillermo de Humboldt. En cambio, el irlandés William Bowles se quedaría en nuestro país para escribir *Introducción a la historia natural y a la descripción física de España* (1789). Décadas después, el suizo Charles-Edmond Boissier pasaría una larga temporada en Andalucía describiendo y analizando la flora de las sierras de Tolox, Bermeja, Mijas, Tejeda, Nevada y la Alpujarra. Su obra *Voyage botanique dans le midi de l'Espagne pendant l'année 1837...*, en dos volúmenes (1839-1845), es un trabajo todavía válido científicamente, gracias a la clasificación detallada que ofrece de las plantas de la cordillera Penibética, ilustrada con espléndidas láminas acompañadas de descripciones impregnadas ya de un espíritu romántico.

George Dennis, autor de *A Summer in Andalucía* (1839), recorrió el sur de España poco después de la incursión carlista del general Gómez. Su libro es uno de los relatos

de viajes mejor escritos de la época y denota una sensibilidad fuera de lo común al describir paisajes, monumentos arquitectónicos y escenas callejeras.

No obstante, el año 1845 marca un hito en la serie de libros de viajes dedicados a España, cuando se publica en Londres la primera edición de *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, de Richard Ford, que había vivido en Andalucía con su familia de 1830 a 1833. Este manual, conocido como el «libro rojo» a causa del color de sus tapas, acabaría siendo la guía imprescindible para dos generaciones de viajeros británicos.

Por su parte, Alejandro Dumas realiza su viaje a España en 1846, continuando después al África del Norte, con Dumas hijo y en compañía de los artistas Giraud, Desbarolles, Boulanger y Maquet. Dará cuenta de sus impresiones de viaje en el libro *De París a Cádiz*, publicado en 1847.

Un libro poco conocido es el titulado *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale* (1848); se trata de la versión francesa de una obra escrita originalmente en alemán por la señora Suberwick, que firmaba con el seudónimo de Manuel de Cuendias. Según parece, fue ella misma quien la tradujo al francés con el nombre de Víctor de Fereal. Una descripción de España escrita bajo la forma de un viaje ficticio, ilustrada por el pionero de los daguerrotipos e intenso ilustrador romántico, Girault de Prangey.

Otros libros de viajes, carentes de valor por sí mismos, se salvan gracias a las ilustraciones. Así sucede con *Voyage en Espagne* (1869), de Eugéne Poitou, y sus pequeñas viñetas intercaladas en el texto, obras de V. Foulquier, un pintor y grabador que ilustraba libros.

Por lo que se refiere a otras nacionalidades, el escritor italiano Edmundo de Amicis visitó España durante el breve reinado de Amadeo de Saboya. Su libro *La Spagna*, publicado por vez primera en 1873, conocerá hasta diez ediciones y reimpresiones en los tres lustros siguientes, siendo traducido a varias lenguas europeas.

El paisaje romántico

El paisaje fue durante el Romanticismo el género que en mayor medida propició en España una libertad creadora más efectiva, siendo cultivado con una mayor libertad frente a los retratos oficialistas o las escenas de reconstrucción histórica. El paisaje, concebido tanto como dato del natural, que como imagen realizada a partir del recuerdo, fue el espacio pictórico más novedoso, así como el género en el cual pudieron ser decantados los ejercicios de ensoñación de artistas y literatos. De modo que el paisaje romántico, dentro de la anterior tradición española, vino a ser un punto de superación de las denominadas *vistas de perspectivas*, en donde sólo privaban las visiones de monumentos destacados en ese tipo de encuadres o panoramas, que, como vimos, tuvieron un especial desarrollo en las décadas finales del siglo XVIII.

De esta forma, unas veces de manera rudimentaria, otras más resueltas, en los paisajes románticos ejecutados especialmente en los años anteriores a la mitad del siglo XIX, es en

donde podemos confirmar una mayor variedad de composiciones y modos de entender, y también de justificar, los distintos argumentos. En el paisaje de esta época podemos comprobar cómo obedece plásticamente a un campo de experimentación y de hallazgos, con la creación de nuevos escenarios de gran inventiva. Una concepción del paisaje que resultó ser, desde el punto de vista del encuadre y la composición, un verdadero laboratorio de novedades plásticas, en donde justamente se proyectaba todo un repertorio de imaginación y también se canalizaban mundos psicológicos de la personalidad de los artistas; identificados éstos, a veces obsesivamente, con determinados encuadres y escenas.

Aunque, sobre todo, el paisaje romántico vino a ser el escenario de la evocación histórica, también fue el espacio de las aventuras y fantasías de los artistas. Es lo que, en consecuencia, se ha venido a denominar *paisaje imaginario*, que adquirirá durante esta etapa un desarrollo extraordinario, y en donde tienen una presencia efectiva los valores de evocación literaria y las escenografías espectaculares frente al tipo de paisaje anterior, de concepción más descriptiva y mesurada en la tradición clasicista. No es extraño, por tanto, constatar durante este periodo que los paisajes aparezcan asistidos de personajes y tipos, bien sean éstos populares o históricos, siempre en acción, y entendidos como una presencia complementaria a los mismos hechos naturales que se intentaban describir. La naturaleza, así, es entendida como un escenario evocador, más allá de las sensaciones descriptivas. Pero se intentará que sea una naturaleza fuertemente expresiva, al mismo tiempo que descriptiva, abierta a sugerencias y vértigos, por lo general engrandecida, más allá incluso de la consideración monumental.

Como ocurrió anteriormente con los visitantes extranjeros, y en gran parte también como consecuencia de ello, Andalucía va a ser la región tal vez más concurrida por los paisajistas románticos españoles, el territorio hispano más significado por la pintura de paisaje de este momento. En efecto, sus escenarios naturales y sus monumentos con su fecundo pasado lleno de evocaciones, proclives a lo legendario en convivencia con lo popular y autóctono, estarán siempre presentes en los repertorios de la iconografía de esos años. De tal manera que el paisaje andaluz, por lo que aún tenía de escenario incierto y semisalvaje, con sus serranías, desfiladeros y puntos especialmente sobrecogedores, ahora adquiere un singular relieve. Un paisaje exponente de una naturaleza impactante, en la que siempre podría situarse algún castillo o una ruina evocadora, y donde la vida era propensa a emociones y sentimientos, que la pintura del momento se encargará de reflejar con un espíritu insuflado de energía romántica. Un tipo de paisaje cuya concepción perdurará incluso más allá de los años del segundo tercio de siglo.

Los álbumes de imágenes españolas

La costumbre de realizar series de vistas o paisajes de lugares emblemáticos, ligados a la corona, a los concejos o a la alta nobleza, que seguía la tradición dieciochesca, fue

el verdadero antecedente del fenómeno de los álbumes de grabados con imágenes de monumentos o ciudades, los cuales tendrían un especial desarrollo durante la época romántica, más concretamente en el segundo tercio del siglo XIX. El grabado y más tarde la litografía, van a ser precisamente los compañeros indispensables de no pocas narraciones de viajes. Hasta el punto de que algunas de éstas alcanzarán más fama por las ilustraciones que por los textos.

De manera pionera, en lo que respecta al paisaje de la costa andaluza, existieron, en concreto en la provincia de Cádiz, algunos ejemplos ejecutados a finales del siglo XVIII pertenecientes a la serie de puertos y costas de España encargados al pintor Mariano Ramón Sánchez para el gabinete del entonces Príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV. La trascendencia de este gabinete de pinturas, con paisajes de las geografías más diversas, penetrará incluso en el siglo XIX, puesto que en 1833, ya fallecido Sánchez, se retomará dicha tarea en el punto exacto en que la había dejado el pintor.

Es a principios del siglo XIX cuando se editan los primeros álbumes, donde las láminas adquieren una presencia muy destacada, donde el texto brilla por su ausencia o sirve de mera excusa para comentar las ilustraciones. En 1806, como ya indicamos, aparecía la obra *Le voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, de Alexandre Laborde, que reunía más de trescientas láminas, muchas de las cuales aún hoy resultan muy útiles para el estudio de las antigüedades hispánicas. Aunque no todas son originales, pues muchas están copiadas de la serie *Antigüedades árabes de España*, sin citar la procedencia. En cambio, sí son auténticas las láminas incluidas en *Picturesque tour through Spain*, de Henry Swinburne, que se publicó el mismo año que el álbum de Laborde. Con sobrias descripciones en inglés y francés, su alto precio, alrededor de trece libras, lo convirtió entonces en un libro de lujo.

En efecto, los álbumes comentados marcan el principio de una moda duradera, entre cuyos hitos más significativos van a contarse los trabajos de George Vivian, David Roberts y John Frederick Lewis, más conocido como «Lewis el español». Este pintor inglés, que visitó nuestro país en las mismas fechas que Roberts, buscaba obtener una atmósfera determinada gracias al despliegue de su imaginación sobre la realidad que contempla. Suyas son las 26 magníficas láminas incluidas en *Sketches and Drawings of the Alhambra...*, aparecido en 1836. En 1837 Lewis publicará un segundo álbum, *Sketches of Spain and Spanish character...*, en el que, en vez de remitirse al paisaje, se centra en los tipos de carácter, y destaca la belleza serena de los rostros femeninos andaluces.

A éstos se añaden otros álbumes ingleses muy significativos, como los cuatro volúmenes de la serie *The Jenning's Landscape Annuals* o *The Tourist in Spain*, publicados en Londres entre 1835 y 1838. Igualmente, los escritos por Thomas Roscoe consiguieron un alto índice de ventas, gracias a los grabados al acero hechos por David Roberts, que había viajado por España en 1832 y 1833. Ciñéndonos al primer volumen, titulado *Granada*, es más un libro de historia que una guía turística, en donde los grabados superan al texto.

Bajo la impronta de la obra de Laborde, rápidamente este tipo de álbumes encontró una respuesta por parte española. Así sucede con *Recuerdos y Bellezas de España*, dividido en once volúmenes, cada uno de ellos dedicado a una zona del país. Esta obra temprana, de producción netamente española, apareció en 1839 y se relaciona directamente con el primer modo romántico de entender vistas, tanto pintorescas como monumentales. Estas fechas coinciden con el desarrollo del paisaje romántico de carácter imaginario, como ya apuntamos, contrastado de luces y con la presencia teatral de figuras activas, comúnmente de pequeño tamaño, que participan de alguna anécdota en los primeros planos. *Recuerdos y Bellezas de España* se convirtió en un referente, tanto por sus elaboradas litografías como por las detalladas descripciones de las obras.

Esta será la empresa que, una vez iniciada, concluirá espléndidamente Parcerisa, una de cuyas máximas aspiraciones fue compendiar en una obra todos los monumentos de España. La obra final contó con 588 litografías, dibujadas casi todas del natural. Las imágenes de los monumentos contaban con una descripción crítica y detallada de los mismos, elaboradas por cuatro autores: Francisco Pi i Margall, que se encargó del tomo dedicado de manera monográfica a Granada; Pablo Piferre, encargado de los dos volúmenes de Cataluña; Pedro de Madrazo, que realizó los tomos correspondientes a Córdoba, Cádiz y Sevilla; y José María Cuadrado, que se encargó del resto de la obra. Una serie de problemas ocasionados por la propia magnitud del proyecto hizo que quedara inacabado, aunque, nueve años después de la muerte de Parcerisa, el texto se terminó de completar.

También el pintor romántico español por excelencia, Genaro Pérez Villaamil, que había conectado con Roberts durante su estancia sevillana en el año 1833, se traslada a París para la supervisión, en 1842, del álbum de litografías de su *España artística y monumental*, instalándose durante los dos años siguientes en Bélgica por motivos políticos. Se trata de una obra monumental, que representa nuestra riqueza patrimonial, ambientada con diversidad de tipos españoles del siglo XIX en la que participaron varios artistas. Las litografías, con texto redactado por Patricio de la Escosura, corrieron por parte de la casa Hauser de París, publicadas bajo los auspicios y colaboración de una sociedad de artistas, literatos y accionistas españoles. De la serie de paisajes andaluces, cabe destacar los dedicados a la *Mina* y el *Castillo de Alcalá de Guadaíra*, láminas que revelan los contactos directos con el inglés Roberts en aquella localidad sevillana. Por otro lado, esta última visión alzada, dedicada al castillo, participa de lo fantástico al utilizar unas escalas desproporcionadas y monumentales, más allá de las propias de los restos medievales, tratándose de una escena enfatizada, casi legendaria, que a la vez convive con algunos tipos pintorescos, lo cual debe mucho a las influencias de Roberts y su concepto escenográfico contenido en sus vistas y paisajes; un tipo de visión poseedora también de una particular afectación romántica, que tuvo su desarrollo en otras pinturas del mismo Villaamil, como la vista del mismo castillo alcalareño del Museo Nacional de Buenos Aires, Argentina.



Genaro Pérez Villaamil
El Castillo de Alcalá de Guadaíra
(París, 1842)
España artística y monumental

Valeriano Bécquer trabajó como dibujante e ilustrador de importantes publicaciones, como *La Ilustración Española y Americana*, *El Museo Universal* y *El Arte en España*.

Respondiendo a esa tendencia de los álbumes, cabe mencionar, aunque a menor escala, al gallego Pedro Pérez de Castro, acuarelista y litógrafo activo en la segunda mitad del siglo XIX, que realizó algunas láminas de rincones granadinos durante la época isabelina, como la *Torre de los Picos* o vistas de los alrededores pintorescos de la ciudad, publicadas en *Álbum de Vistas y Paisajes de España* (hacia 1860). De igual modo, en Sevilla podrían considerarse las descripciones urbanas y acercamientos al paisaje del dibujante y acuarelista Joaquín Guichot, a la vez cronista local de saber enciclopédico y profesor de perspectiva en la Escuela de Artes e Industrias a partir del periodo isabelino.

La Andalucía de David Roberts y John Frederick Lewis

En España los viajeros románticos encontraron la espléndida Andalucía, una tierra fértil, luminosa y, sobre todo, pintoresca desde el punto de vista del paisaje.

Uno de los caracteres románticos fue, precisamente, el exotismo: el interés por conocer los países extranjeros, tanto europeos como los situados al otro lado de los mares, por lo que ofrecen de diferente o de nuevo sus paisajes, habitantes y costumbres. Y si el país que se visita está más atrasado, es menos civilizado, tanto mejor.

David Roberts (1796-1864), destacado pintor del romanticismo británico de origen escocés, se inició como autor de decoraciones de teatro. En tal menester trabaja en el Teatro Real de Edimburgo en 1822, año en que se traslada a Londres para realizar trabajos en los teatros de Covent Garden y Drury Lane. En 1824 viaja a Normandía, interesándose por la arquitectura gótica. Pintó y dibujó mucho durante su viaje por España: llegó en octubre de 1832 y regresó a su país en septiembre de 1833, visitando Madrid, Córdoba, Granada, Málaga, Tánger, Gibraltar, Cádiz, Jerez y Sevilla. Durante ese corto periodo trabajó en la elaboración de un gran número de acuarelas y dibujos, que describían los monumentos y personajes pintorescos mediante un trazo suelto y espectaculares composiciones teatrales, con un gran dominio de la perspectiva y un sabio juego de las proporciones que, unidas a los soberbios juegos de luces, recuerdan las decoraciones para representaciones teatrales que hizo durante su juventud, lo cual proporciona a su obra una originalidad y una libertad creadora que la sitúa entre los mejores logros del romanticismo europeo.

Este y otros viajes por Europa, Palestina, Siria y Egipto quedaron litografiados y difundidos en obras como *Picturesque Scketches in Spain, taken during the years 1832-33* (publicados entre 1835 y 1839) y *Scketches in the Holy Land and Siria, Salg Classical* e *Historical and Picturesque*; estimulando la obra del pintor español Genaro Pérez Villaamil durante su estancia sevillana.

Con respecto a la consideración del paisaje en la pintura sevillana del momento de la visita de Roberts a la ciudad, resulta interesante constatar la clara opinión del artista



David Roberts
El Castillo de Alcalá (1833)
Museo Nacional del Prado, Madrid

británico en relación a sus colegas sevillanos: «El Sr. Williams, el vicecónsul en esta ciudad, me ha presentado a algunos de los pintores sevillanos quienes, desgraciadamente, se hallan muy lejos de alcanzar la brillantez de sus paisanos, Velázquez o Murillo, pero que no obstante son personas muy agradables. Sienten gran curiosidad por ver pintar a un inglés, sobre todo después de quedar asombrados por las dotes de Lewis, pues su desconocimiento de las diferentes técnicas pictóricas es manifiesto, diría incluso que están a la altura de los moros de Berbería. Me ofrecieron lápices de colores, y he pintado tres pequeños cuadros, así como el fondo de un retrato entero [con el pintor Escacena]. Desconocen por completo la técnica del difuminado y el barnizado, y en cuanto a los efectos de la perspectiva y las sombras –la verdadera esencia del arte con mayúscula–, siento decirle que, para ellos, es algo que está más allá de lo comprensible, aunque aún así muestran deseos de aprender» (Carta desde Sevilla a su amigo David H. Hay, publicada por A. Jiménez Cruz: *La España pintoresca de David Roberts*, Málaga, 2004, p. 289). Los pintores sevillanos que estuvieron más cercanos a Roberts fueron José Domínguez Bécquer, Escacena, Daza, Arango y Cabral Bejarano, así como el gallego Pérez Villaamil.

Durante los meses de estancia sevillana, Roberts entró en relación con el conocido cónsul inglés Williams, un activo coleccionista de pintura clásica española, que mantenía en su domicilio un círculo integrado por los principales artistas sevillanos en aquellos años



David Roberts
Ruinas del Anfiteatro de Itálica y San Isidoro del Campo

de despegue del romanticismo local. Unas fechas en las que el pintor escocés realizó una serie de paisajes que en origen, con toda seguridad, fueron destinados para la colección personal de Williams en Sevilla. En concreto, se trata de la composición dedicada al *Castillo de Alcalá de Guadaíra*, una localidad en la que Williams poseyó tierras con olivares y donde se hospedaría el mismo Roberts. Esta invitación a Alcalá también había tenido lugar con antelación por cuenta de Brachenbury, cónsul británico en Cádiz. Brachenbury, ausentado de Cádiz a la llegada del pintor escocés procedente de Gibraltar, le recomendó mediante carta enviada a Sevilla que «esta pequeña ciudad también ofrece escenarios y arquitectura natural [árabe] dignos de ser representados por su pincel», refiriéndose a la pintoresca Alcalá, una ciudad de cuyos encantos paisajísticos y bondades de su clima ya gozaban muchos extranjeros, y en donde en ese momento se alojaba el cónsul.

Alcalá era una población cercana a la capital, que, por cierto, también fue visitada por Delacroix (1798-1863) en su corta estancia en Sevilla tras su periplo por Marruecos y Cádiz, y a la cual dedica en su célebre diario una serie de descripciones de sensaciones y notas paisajísticas, en donde valora la panorámica nocturna del castillo y ribera. Durante su estancia tanto en Cádiz como Sevilla, el pintor francés igualmente tomó algunos apuntes a la acuarela de escenarios urbanos y tipos, de los que se conoce un



John F. Lewis
Mulero de Ronda (1833-34)

buen repertorio, de especial interés los de rincones de calles gaditanas y de plazas de Sevilla, contenidos con anotaciones en su *carnet de voyage* de Marruecos. Delacroix, como romántico, no pudo sustraerse al interés por Oriente, por lo exótico, que tanto proliferaba en Francia e Inglaterra, y que motivó el interés de los viajeros por España y el norte de África, ávidos buscadores de lo pintoresco y extraño.

El paisaje de carácter que ejecutó Roberts a partir de la intensa visita a Alcalá, oscila entre la concepción de un *paisaje histórico* y un *paisaje rural*, pero, en cualquier caso, con un ambiente ensoñado. Un paisaje que llamó especialmente la atención en esas fechas pioneras del Romanticismo en España, por sus cualidades heroicas de evocación legendaria y ensoñación paisajística.

Esta sugestiva pintura vendrá a ser el germen del posterior desarrollo del paisaje en Andalucía. Especialmente, a partir de la segunda mitad del siglo, cuando se constituya, como hecho consolidado en la denominada Escuela de Alcalá de Guadaíra, la tendencia que identificaba la práctica de la pintura con el cultivo del *plein air* en aquella localidad.

John Frederick Lewis (1805-1876), pintor inglés nacido en Londres, comenzó su carrera como pintor de animales y fue miembro de la asociación de acuarelistas ingleses. Gran viajero, realizó muchos viajes a Escocia y España.

En España se dedicó a estudiar los clásicos españoles en el Museo del Prado, con la técnica de la acuarela. De Madrid pasó a visitar la Alhambra de Granada, realizando numerosos apuntes de la arquitectura árabe.

Procedente de una primera estancia granadina, coincidió con Richard Ford en Sevilla, ciudad que se convertiría en su preferida y en donde dibujó y pintó numerosos temas de inspiración española. Aunque su especialidad fueron las figuras, tipos de carácter y escenas de reconstrucción histórica y de costumbres, no puede considerarse a Lewis como un pintor centrado en el cultivo del paisaje propiamente dicho; pero en su obra española y andaluza, en particular, éste estará muy presente en dibujos de alta calidad, concretamente en muchas de sus vistas, rincones y detalles de paisaje urbano. Especialmente, en las acuarelas de sus estancias sevillana y granadina, esta última transcurrida en compañía del matrimonio Ford en 1833.

Lewis publicaría a su vuelta a Londres dos series litográficas tituladas *Sketches of Spanish Character* y *Sketches and Drawings of Alhambra*, en los años 1835 y 1836, respectivamente. Esta última, centrada en vistas y paisajes de Granada, con las arquitecturas de la Alhambra y el Generalife como protagonistas. Al año siguiente, en 1837, Roberts publicaría su serie de grabados *Picturesque Sketches in Spain*. Ambos repertorios de imágenes fueron realizados de manera independiente durante el itinerario seguido por los dos artistas, sin coincidir en un solo momento a lo largo del año 1833.

Tras su estancia en España, Lewis pasó a Marruecos, un viaje a partir del cual desarrollaría una pintura de temática orientalista que le proporcionaría gran fama y éxito como pintor internacional. Tras estancias en París, Florencia y Nápoles, visitó poco más tarde Roma y Egipto, país en donde realizó sus últimos cuadros.



John F. Lewis
Vista de la Alhambra (1836)
Litografía de *Sketches and Drawings of Alhambra*

Otros artistas viajeros en relación con el registro de paisajes andaluces hacia 1850

Los efectos de los resultados de los primeros artistas viajeros en la España romántica, con la publicación de sus fascinantes estampas en sus países de origen, que en buena parte reproducían monumentos y paisajes andaluces, no se hicieron esperar. De tal modo que aquel entusiasmo inicial de los visitantes, sobre todo ingleses, pronto encontró eco en una nueva serie de artistas visitantes. Entre los de aquella nacionalidad, cabe mencionar a George Vivian (1798-1873), dibujante y litógrafo de grandes cualidades para el paisaje, que sigue muy de cerca las maneras y los encuadres tanto de Roberts como de Lewis, como atestiguan sus trabajos incluidos en *Scenery of Spain*, publicado en 1838.

Por su parte, años antes, el francés Nicolás Chapuy (1790-1858) realizó litografías de vistas arquitectónicas y temas históricos, pero alcanzó gran fama por sus paisajes. Gran dibujante e ilustrador, ya de tono realista, colaboró en *Voyage en Orient*, de Laborde y Bussière, así como en *Voyages Pittoresques de l'Ancienne France*, de Nodier, Taylor y Cayeux. En particular, en lo que respecta a Andalucía, intervino en *Souvenirs de Grenade et de l'Alhambra*, de Girault de Prangey.

Por otro lado, el también francés Adrien Dauzats (1804-1868) fue dibujante hábil y pintor romántico de paisajes y arquitecturas; viajero infatigable que recorrió Egipto,





George Vivian

Sobre estas líneas,
El Guadalquivir en Córdoba, molino de la Albolafia (s. XIX)

A la izquierda,
Puerta de Jerez

Siria, Palestina y Argelia, además de Francia, Inglaterra, Alemania, España y Portugal. Participando de su entusiasmo por lo español, realizó espléndidas vistas de detalles de ciudades y paisajes en dibujos y acuarelas de una gran espontaneidad, en particular las vistas de la Maestranza y el Arenal de Sevilla. En España trascurrió más de quince meses, desde principios de 1836, acompañando al barón Taylor, escritor y pintor, administrador de la Comedia Francesa, que gozaba de la confianza del rey Luis Felipe y que había sido comisionado para efectuar compras de cuadros de los autores de la pintura clásica de la escuela española con destino a la *Galeríe Espagnole*, expuesta en el Louvre desde 1838 hasta 1848. Con tal motivo, hizo varios viajes por Castilla-La Mancha, Andalucía y Comunidad Valenciana, teniendo la ocasión durante este largo periodo de tiempo de dibujar monumentos, paisajes y tipos. También, Henri-Pharamond Blanchard (1805-1873) y Adrien Dauzats visitaron España entre 1826 y 1833, acompañando al barón Taylor, en cuya obra *Voyage pittoresque en Espagne* colaboraron con ilustraciones. Blanchard, aunque más vinculado a la pintura de temas históricos y acontecimientos, participó como artista reclamado en la corte de la Sevilla de los Montpensier. Estos artistas, ya en los años cercanos a la mitad del siglo, aportan una nueva inyección de realismo a la consolidada escuela romántica sevillana de anteriores décadas.

La obra testimonial de Richard Ford (1796-1858) supone un aporte de primera magnitud a la documentación del paisaje monumental y urbano andaluz, especialmente en las ciudades de Sevilla y Granada. Su llegada a España estuvo justificada por la búsqueda de un clima más saludable para su esposa enferma, quedando deslumbrado por la magnitud de los monumentos y el pasado, comprobados en el patrimonio histórico de las ciudades andaluzas. De formación intelectual, bibliófilo y erudito, cultivado en el dibujo de la ilustración periodística en sus años precedentes en Londres, inicialmente pretendió contar sus

experiencias en un país tan singular como España, pero acabó convirtiéndose en el primer hispanófilo inglés con publicaciones fundamentales sobre la percepción exterior de nuestro país. Sus apuntes, dibujos y acuarelas, bastante exactos y descriptivos, muy por debajo en calidad artística respecto de los de Roberts o Lewis, no dejan de tener interés en cuanto a la interpretación creativa de ciertos encuadres y el sentido del paisaje, tanto rural como monumental y urbano; paisajes también inventivos, en los que se proyectan fantasías y especulaciones históricas. En cualquier caso, el conjunto de su obra nos aporta una documentación preciosa, casi con la concepción de lo que hoy día sería un reportaje fotográfico, concebido en su momento como ilustraciones para futuras publicaciones de la época. Su esposa Harriet, de excelente formación artística, aprovechó su estancia en la Alhambra para dibujar sus diferentes patios e interiores en dibujos de alta cualificación artística.

Fue en el XIX cuando los pintores románticos ingleses se lanzan a viajar por la España meridional, siendo Granada un lugar obligado en la peregrinación de casi todos ellos. Aquí llegaron pintores de la talla de John Phillip (1817-1867), quien, más que paisajista, es pintor de escenas con figuras, en donde incluye detalles de paisaje y rincones observados directamente en ciudades andaluzas; Edgard A. Goodall (1819-1908); Edwin Long (1829-1891), un destacado orientalista que, por consejo de J. Phillip, viajó en 1854 y extrajo muchos asuntos españoles que cultivaría a lo largo de sucesivas décadas; John Haynes Williams (1836-1908); etcétera.

A modo de ejemplo emblemático de las visiones del paisaje realista francés acuñado durante el Segundo Imperio, cabe destacar al pintor provenzal Marius Engalière (1824-1857), con su panorámica *Vista de Granada desde el camino de Málaga*. Se trata de una pintura de respetable formato y gran justeza descriptiva, firmada en 1853 y perteneciente al Museo de Marsella. Una obra que, siguiendo con la tradición de las panorámicas de ciudades emblemáticas hispanas, como la de Toledo por Dauzats, es en muchos aspectos coincidente con el modo de entender el paisaje del primer Carlos de Häes de sus inicios malagueños, y que, ciertamente, testimonia de manera definitiva la presencia de artistas consolidados en la tradición del realismo de Courbet, participando de un estilo con continuación durante décadas en los Salones franceses.

Por otra parte, esta versión de paisaje andaluz, que incluye un extenso panorama de Granada visto desde la Vega, fue presentada a la Exposición Universal de París, lo cual hace pensar que la realización de esta importante obra estaría muy probablemente relacionada, dada la coincidencia en las fechas de ejecución, con la moda hispanófila que tuvo lugar en París durante el reinado de la Emperatriz Eugenia, de ascendencia granadina, como es sabido. Un reinado durante el cual se imitaron muchas costumbres y se ensalzó la cultura española. En este caso, dicha obra equivaldría como producción cultural de tema español, salvando las distancias, a lo que en el mundo musical podría suponer la *Carmen* de Bizet, ópera de 1875, a su vez basada en una novela de 1846 del mismo título debida a Prosper Mérimée.





Arriba, Marius Engalière
Vista de Granada desde el camino de Málaga. Panorama de Granada (1853)
Museo de Marsella

Sobre estas líneas, George Vivian
Ingenio de azúcar en Almuñécar, Granada

Andalucía y el imaginario romántico

Un aspecto del cultivo del paisaje que tuvo lugar durante el periodo romántico fue el desarrollo de lo que podríamos denominar *paisaje fantástico* o paisaje inventado. Una recreación a partir de datos del natural, donde interviene tanto la memoria de lugares como la sugestión producida por éstos en los artistas. En este sentido, habría que tener en cuenta el factor de la imaginación personal como desencadenante de este tipo de paisajes, que, como resultado, proyectaban condiciones psicológicas o bien ensoñaciones en donde podían intervenir desde fabulaciones personales a vértigos del tiempo. Recuérdese que, en general, el Romanticismo trata de ser una reacción individual que rescata emociones personales frente a la anterior racionalidad ilustrada.

Pero, por otro lado, durante los siglos anteriores, como vimos, ya existía en Europa una concepción generalizada del paisaje español y, por extensión, del andaluz. Se trataba de un paisaje basto y abrupto, semisalvaje, sin que pudieran establecerse elementos diferenciadores entre latitudes, regiones y climas respecto de la globalidad del territorio español. Antes bien, existía en el inconsciente colectivo europeo lo que podríamos considerar como un tipo de paisaje imaginario.

Por otra parte, conviene tener en cuenta que muchas de las imágenes, luego llevadas al grabado o la litografía en los países de origen por los viajeros, se realizaron a partir de apuntes tomados ante monumentos o paisajes, directamente sobre el terreno, o bien a partir de otras imágenes anteriores facilitadas por otros artistas, o a partir de publicaciones. Por ello, en muchos casos, el resultado de las vistas está engrandecido o enfatizado por el recuerdo o la sugestión de tratarse de un escenario monumental o histórico de primera magnitud; y también, en otros muchos casos, magnificado por la emoción del descubrimiento personal, por la sorpresa de la presencia de algo incomprensiblemente desconocido.

En lo que respecta al imaginario romántico en relación con los paisajes de Andalucía, «los viajeros en casa», instalados en el confort europeo que les brindaba la definitiva implantación de la revolución industrial en cada uno de sus países, a partir de las crónicas de los viajeros efectivos y de las imágenes que en esos momentos comenzaban a difundirse, pudieron *construir* otros paisajes, apoyados tanto por la sugestión de la imaginación de los lugares relatados, como por la información que los datos históricos podían facilitarles. En este sentido, el paisaje imaginario participó igualmente del *paisaje histórico o heroico*, al igual que la misma literatura –en relación con Andalucía, el sustrato de la civilización árabe, o episodios universales como la gesta de Colón, resultaron paradigmáticos en un autor como Washington Irving–, *construyendo* leyendas y fabulaciones a partir de la realidad y el conocimiento de la historia. Un vértigo que fascinó y deleitó en líneas generales a todos los autores románticos.

El equivalente a ese tipo de *construcciones de la imaginación* con respecto al paisaje lo podemos hallar en variados ejemplos en los que suele intervenir, como decíamos, algún acontecimiento histórico, o la escena de algún episodio de un personaje o una obra de la



David Roberts
Alcalá la Real

literatura clásica española. Este es el caso de la *Vista de Palos de la Frontera*, debida al ilustrador inglés William Henry Bartlett (1809-1859). En esta obra, con la evidencia del desconocimiento del lugar, dejándose influir por evocaciones de otras escenografías conocidas, en concreto del Guadalquivir a su paso por Sevilla, a falta de otras referencias, el autor deposita una carga de imaginación histórica en un enfatizado paisaje escenográfico, con luces de ocaso que invitan a la ensoñación y a la especulación imaginativa sobre un acontecimiento histórico como el punto de partida de la gesta americana. Un lugar también recreado por otros artistas andaluces, como es el caso del pintor sevillano Antonio Cabral Bejarano en su versión de la *Partida de Cristóbal Colón del puerto de Palos*, donde nuevamente el punto de vista adoptado es el de un paisaje de carácter heroico que, con escasos datos de procedencia incierta, complementa la escena con abundancia de personajes, los cuales se pretende, al contrario de lo que ocurre con el paisaje, que sean identificados como actores de la gesta histórica que en ese momento se trata de narrar.



William Henry Bartlett
Vista de Palos de la Frontera
(c. 1841)

Esto mismo ocurre con otros lugares emblemáticos andaluces, como es el caso de Despeñaperros, un enclave geográfico de características monumentales y morfologías muy concretas que, por su expresividad, se haría ineludible en el itinerario de acceso a Andalucía desde la Meseta, y que incidió especialmente en la imaginación creativa de los románticos. Despeñaperros se convertirá en emblemática puerta de entrada al «paraíso andaluz»; así, al menos, lo testimonian viajeros como el mismo Theophile Gautier, al llegar a este punto en su famoso viaje a España.

La sugestión del pasado de al-Andalus incidiría igualmente en artistas de la talla de Delacroix (1798-1863), quien, como otros muchos románticos, imaginó el solar hispano cuajado de cerros con gallardos castillos y fortalezas que poblaban un territorio incierto, el cual, como el territorio palestino durante las cruzadas, estaba abierto a permanentes combates. Delacroix formó parte de la delegación enviada por el gobierno francés ante el sultán de Marruecos, en el contexto del expansionismo galo por este país y Argelia. Entre enero y julio de 1832, el pintor recorrió Tánger, Mequinez, el sur de España y Argel. Sus cuadernos de viaje a Marruecos y España, repletos de acuarelas, dibujos y anotaciones, habrían de proveerle de material durante el resto de su vida. En ellos refuerza su preferencia por el estudio del color y la acción de la luz sobre los tonos locales, así como su gusto por los maestros españoles, con Murillo a la cabeza; venían a constituir toda una serie de datos y anotaciones que luego desarrollaría en su pintura de temas inventivos, como la de asunto de inspiración árabe. Así sucede con *Escaramuza*, en donde el pintor desarrolla una escena reconstruida a partir de la sugestión de los paisajes con castillos y fortalezas moriscas vislumbradas en su viaje por Marruecos y Andalucía: una tierra que identificaba con la del norte de África, pero «cristianizada», según sus comentarios en su célebre *carnet* de viaje.

Otro artista francés, Gustavo Doré (1833-1888), es especialmente conocido por su ilustración de la edición francesa de *El Quijote*, publicada en 1863, y que aún hoy se considera la más extraordinaria de las representaciones gráficas de la obra cervantina.





A la izquierda
Gustavo Doré,
Don Quijote en Sierra Morena (1863)

y sobre estas líneas
Don Quijote en Despeñaperros (1863)

Una obra que, en cuanto se refiere a las escenas en que Don Quijote se desenvuelve en territorio andaluz, presenta una serie de fondos escénicos que tuvieron sus antecedentes en las notas y vivencias del *Viaje por España* de Charles Davillier, en cuya compañía lo realizó en 1862, y durante el cual tomó estos apuntes. El resultado fue una serie de ilustraciones expresivas en las que primó un paisaje áspero, por supuesto montañoso y enfatizado, casi de escenario de ópera wagneriana, en donde se proyecta el alma trascendida de Don Quijote, con un talante psicológico que se identifica con el paisaje, en este caso emblema del carácter español, a quien el mismo romanticismo quiso proyectar como un heroico personaje individual enfrentado al mundo.

El paisaje andaluz en los artistas románticos

El pintor andaluz José Elbo (1804-1844), aunque nacido en Úbeda, desarrolló su carrera artística en Madrid. Neoclásico de formación, su obra refleja la influencia de Goya, estando considerado uno de los mejores pintores románticos con una plástica cercana a Alenza. Su vinculación con el paisaje se centra en escenas campestres, como *Una venta*, obra de 1843, del Museo Romántico de Madrid, o *Un vaquero*, del Museo de Jaén, en donde la escena



Genaro Pérez Villaamil
Gargantas de las Alpujarras (1848)

de topografía inconcreta parece responder a la sugestión de su tierra jienense, y el tipo de encuadre queda siempre justificado con figuras, o con la presencia de toradas, al igual que ocurrirá con otros paisajes de pintores andaluces como Cortés o Barrón.

Ya vimos cómo Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), en un corto pero decisivo viaje a Andalucía, tuvo la oportunidad de contactar con el pintor escocés David Roberts en 1833, cuya influencia modifica su estilo inicial, haciendo suya la visión pintoresca y enfatizada del paisaje español. Como consecuencia directa del conocimiento de la composición de Roberts dedicada al *Castillo de Alcalá de Guadaíra*, el pintor realiza, aparte de las litografías de *España artística y monumental*, una versión de reconstrucción histórica de características más teatrales dedicada al mismo monumento, la *Vista del castillo de Alcalá de Guadaíra* del Museo Nacional de Argentina de Buenos Aires. Una influencia que se confirma en *Gargantas de las Alpujarras* de la Fundación Santamarta de Madrid, otra composición muy similar del año 1848 en donde la ambientación elegida, con luces de ocaso, sugiere la evocación de un pasado histórico, en una escena donde se unen lo sublime y lo pintoresco a través de las ruinas, el tiempo, una naturaleza sobrecogedora en la que deambulan los tipos, junto a lo legendario, valores que el romanticismo proyectó en el paisaje.

En Madrid, Villaamil ingresa en la Real Academia de San Fernando en 1835. Tres años después, el barón Taylor le compra cinco cuadros que decorarán los palacios del monarca



Joaquín Domínguez Bécquer
Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo
(1854)
Museo de San Telmo, San Sebastián

Luis Felipe, considerándosele entonces el mejor paisajista del momento. A su regreso a España ocupa el cargo de teniente director de la Real Academia de San Fernando, siendo nombrado en febrero de 1845 catedrático de paisaje. Una cátedra entonces de nueva creación dentro de las disciplinas académicas, lo que revela el grado de aceptación en esas fechas del paisaje como un género de relevancia en la pintura española.

En los años 1838 y 1840 Villaamil expondrá en Londres, lo que da idea de la orientación de su visión romántica del paisaje español de cara al exterior, un fenómeno que se detecta en otros pintores de la escuela sevillana del momento. Éste será el caso de otro pintor decisivo en la pintura andaluza de la época, Joaquín Domínguez Bécquer, a su vez hermano del también romántico José Bécquer, pionero en la visiones románticas sevillanas *contagiadas* por Roberts.

Joaquín, que contactó directamente con el pintor escocés, fue también autor de numerosas escenas de costumbres populares y, estando tocado por el orientalismo del momento, pintó escenas al aire libre con gran sentido escenográfico, aunque de una manera más templada y descriptiva que Villaamil, de los alrededores pintorescos y vistas de la ciudad. De ellas cabe destacar la célebre *Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo*, del año 1854, del Museo de San Telmo de San Sebastián. Una obra ejecutada en el contexto cultural de la corte sevillana de los Montpensier, en gran parte también deudora del sentido escenográfico de las estampas inglesas, y que se inscribe claramente en la demanda del romanticismo internacional que reivindicaba abiertamente el paisaje como género expresivo y de identificación social de carácter local o nacional.

En la línea del más característico paisaje romántico hispano, bajo las influencias de Villaamil, hallamos a Eugenio Lucas (1858-1919), un artista continuador de su estilo,



Eugenio Lucas
Paisaje de Despeñaperros con contrabandistas (1861)
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

con una plástica de aproximaciones goyescas. De Lucas se conoce una versión de un paisaje relacionado con Despeñaperros, una pintura con presencia de tipos, como era frecuente, que recibió el título de *Paisaje con contrabandistas*, del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y firmada en el año 1861. La pintura, al igual que ocurre con el cuadro de Villaamil dedicado a las Alpujarras, expresa lo abrupto del lugar, a la vez que da idea de lo generalizado de este tipo de paisajes en la sociedad española del momento. Paisajes que, por otra parte, encontraban una mejor acogida entre los extranjeros, los cuales confirmaban en este tipo de obras escenificadas la sugestión que les recordara el país, o la versión fabulada y evocadora de las aventuras literarias que se podían hallar en la mayoría de las publicaciones de los viajeros de décadas anteriores.

Pero es en el segundo tercio del siglo cuando verdaderamente se consolida en todas sus diversidades el paisaje romántico en el territorio español, tanto en el ámbito nacional como andaluz. En este sentido, en fechas anteriores Roberts, durante su viaje español, realizó comentarios acerca de la valoración del paisaje por parte de los artistas que tuvo la ocasión de conocer en las ciudades que visitó, lo cual da idea de la diferencia de nivel, constatada en una carta del 30 de enero de 1833 dirigida a D. R. Hay en Inglaterra, al que le comenta que «es una calumnia darle ese nombre», refiriéndose a la pintura de paisajes que en ese momento se hacía en España. Por ello, no es extraño el gran impacto de la presencia de Roberts en contextos de artistas como el sevillano de 1833, siendo esta localidad en la que mayor número de meses permanecería el pintor escocés.

En lo que se refiere al paisaje, entre el conjunto de la producción pictórica de mediados de siglo, podemos encontrar un exponente de primer orden en la escuela sevillana, dada la predilección de la gran mayoría de los visitantes por la ciudad. Una ciudad en aquellos momentos emblema de lo español, preferida junto a la deslumbrante Granada por todos los viajeros románticos en la península. De todos modos, como ya apuntamos, la concepción del paisaje romántico de estas décadas comprende desde el paisaje histórico o fabulado, pasando por el campestre o rural, y sobre todo, las vistas de monumentos significativos que referían un pasado esplendoroso y que, con bastante frecuencia, solían convivir con variados y pintorescos tipos de carácter. De esta forma, en Andalucía parecían unirse, en un don inexplicable para los viajeros, la gracia de lo pintoresco y el vértigo de lo sublime.

El paisaje genéricamente romántico realizado por los pintores españoles de esta época, desde su mismo origen, se proyectará claramente hacia el mercado exterior. Un fenómeno este que se detecta desde los primeros momentos de manera nítida en varios pintores de la escuela sevillana, si dejamos aparte la incorporación de algunos elementos de clara identificación local, que responderían a demandas de una nueva sociología local surgida a raíz de la desamortización. De tal modo que en Sevilla se organizará una escuela, donde ya existió por otra parte, y a partir del mismo momento de su creación, una clase especializada en paisaje, que regentará el paisajista de la escuela romántica sevillana por excelencia: Manuel Barrón y Carrillo.

Barrón y Carrillo (1814-1884) resulta ser uno de los máximos representantes del costumbrismo sevillano, desarrollando una muy personal aportación al género del paisaje, siendo el primer pintor netamente paisajista andaluz. Su obra la dedicó fundamentalmente a este género, en el que participa de las características generales del paisajismo romántico español, con vistas rurales o urbanas, como era frecuente, adornadas con figurillas populares que proporcionan al paisaje un sabor costumbrista, mediante la introducción de una nota o anécdota popular y pintoresca. Estudió con su maestro, Antonio Cabral Bejarano (1798-1861), también influido por las aportaciones europeas de la corte de los Montpensier, y del que heredó el gusto por el paisaje costumbrista, pintando vistas de Sevilla y sus monumentos, muchas veces con figuras populares y pintorescas.

Su pintura de paisaje fue un referente para las nuevas generaciones de la escuela sevillana, habiendo asimilado en ella, a veces de manera mimética, otras superficial, el paisajismo inglés. En concreto, la «pintura topográfica» de paisajes aportada por los viajeros románticos, o bien la pintura de paisaje de justificación histórica o pintoresca, cultivada en España por Genaro Pérez Villaamil e inspirada por David Roberts, a los cuales trató personalmente en sus estancias sevillanas. No obstante, a pesar de tratarse de un artista contagiado de la mirada de los extranjeros, mantendrá una práctica pictórica que incluirá tanto versiones más rudimentarias de vistas y encuadres inventados de





Manuel Barrón y Carrillo

Arriba, *Cruzando el Guadalquivir en La Barqueta* (Sevilla, c. 1840)
Colección Carmen Thyssen, Madrid

Sobre estas líneas,
Fiesta en los alrededores de Sevilla
(c. 1840-1850)
Colección Carmen Thyssen, Madrid



Manuel Barrón y Carrillo
El Puente de Triana (1862)
Patrimonio Nacional. Palacio de Ríofrío, Segovia

tono pintoresco, que obedecen, por lo general, a cierta pintura nutricia, tratándose de versiones sin aspiraciones que no sean las estrictamente mercantiles y de encargos, y otras escenas con mayor empeño, tomadas con atención respecto del natural, identificándose con lugares específicos del medio sevillano o andaluz; paisajes, estos últimos, con los que el artista y su público parecen identificarse, lo cual revela un rudimentario pero efectivo nuevo mercado.

Su plástica inicial, algo rudimentaria y poco desenvuelta, irá con los años evolucionando hacia posiciones más realistas, haciéndose de un carácter más descriptivo, con una ejecución más ajustada y concreta, especialmente en las décadas de la segunda mitad del siglo. Esto se confirma en su obra *El Puente de Triana*, hoy en el Palacio de Riofrío de Segovia. Una pintura que data del año 1862, ejecutada por encargo real bajo la sugestión de algunas imágenes paradigmáticas de la fotografía pionera en la ciudad. Aparte de realizar retratos y algunas escenas de costumbres, su especialidad fue el paisaje, alcanzando gran notoriedad con sus vistas de la ciudad de Sevilla y alrededores urbanos, así como de las vegas del Guadalquivir en los entornos de Córdoba y Sevilla, de Sierra Morena (Pedroso) y de la Serranía de Ronda, de las que conserva espléndidos ejemplares el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Otro ejemplo que ratifica de manera contundente la dependencia del paisaje sevillano de mediados del siglo respecto de la influencia de las estampas de temática andaluza, así como la fascinación desplegada por éstas a través de los álbumes extranjeros y nacionales, acuñados en publicaciones en circulación durante el periodo romántico, es la obra de José Díaz Varela, *Sevilla desde San Juan de Aznalfarache*. Una obra que sigue al pie de la letra, en trascripción pictórica, el mismo encuadre utilizado por Chapuy, cuya litografía publicada en *L'Èspagne* deriva a su vez de un encuadre original del mismo lugar,





Arriba, Nicolás Chapuy
Sevilla desde San Juan de Aznalfarache
L'Espagne (París, 1833-34)

A la izquierda, Alexandre Laborde
Vista de Sevilla desde San Juan de Aznalfarache (1812)
Le Voyage Pittoresque

incorporado como ilustración en el *Voyage Pittoresque* de Laborde. Un motivo utilizado igualmente como imagen de partida para el fondo en la composición *Camino de la Feria*, de Andrés Cortés.

Elementos que ponen en evidencia la falta de recursos de muchos pintores sevillanos en relación con la ejecución de paisajes, lo que confirma las aseveraciones comentadas en sus cartas por Roberts, también de manera específica en lo que se refiere al escaso cultivo directamente del natural, a pesar de estar confirmado el uso de la toma de apuntes, según testimonian algunas crónicas de publicaciones de la época, por parte al menos de Barrón.

Aún así, la tradición hispana de la toma de apuntes directamente sobre el terreno brillaba por su ausencia. A este respecto, resultan significativos los comentarios de Richard Ford sobre la realización de croquis y dibujos. «No hay nada que en toda la extensión de la Península sea más sospechoso que un extranjero dibujando o tomando notas; todo el que lo ve sacando planos, mapeando el país –que esas son expresiones que se usan al hablar del más sencillo dibujo a lápiz– supone que es un espía, o un ingeniero, y, desde luego, que no está allí con buenas intenciones. Las clases bajas, a semejanza de los orientales, dan un sentido vago y misterioso a esta conducta, para ellos ininteligible; y en cuanto ven a alguien dedicado a los trabajos antedichos le conducen ante las autoridades civiles o militares, y de hecho, en los sitios apartados, en cuanto llega un desconocido es objeto de vigilancia por todo el mundo, dado lo raro de la ocurrencia.»

No obstante, a medida que fue introduciéndose el realismo como tendencia durante el periodo isabelino, esta incapacidad de ciertos pintores, que trataron el paisaje de una manera rudimentaria, fue abriéndose a la incorporación de métodos de análisis y de registro de los datos de la realidad. En esto tuvo mucho que ver la adopción de nuevos



Andrés Cortés
Escena bucólica con molino de La Tapada en Alcalá de Guadaíra (c. 1850)
Colección Focus, Sevilla

procedimientos de enseñanza artística en la escuela sevillana, entonces basada en la copia sistemática de grabados y litografías con temas de paisaje, para después pasar a la traducción «caligráfica» del modo de entender arboledas, celajes, tipos y florestas, estas últimas con el método de *picado*, eludiendo el enfrentamiento y el estudio directo sobre el natural, que tanto cuestionaría más tarde el pintor Rico refiriéndose a la escuela sevillana en sus memorias. A los estudios más concienzudos del natural, se añadirían en la escuela sevillana, aparte de la llegada de nuevos profesores y artistas cosmopolitas a la ciudad, los nuevos sistemas de representación de perspectiva aportados por Guichot.

Andrés Cortés (1810-1879), y su amplia familia de pintores, constituyen otro de los ejemplos paradigmáticos del cultivo del paisaje romántico en Andalucía. Iniciados en un paisaje rudimentario, basado en la copia de estampas con escenografías genéricas o de temática local, cultivaron un paisaje de composiciones organizadas por la disposición de planos contrastados por luces y sombras a la manera escenográfica. Como era común en los pintores de la escuela sevillana de las primeras décadas del siglo, emplearon una plástica codificada, a la manera caligráfica. Su extensa producción revela la organización de una forma individual o colectiva, es decir, como un taller de varios miembros de la familia, con el empleo de discípulos bajo su tutela, que abastecían encargos indiscriminadamente para el mercado exterior de *souvenirs* y, especialmente, para el consumo doméstico.



Andrés Cortés
Vista del Guadalquivir con el puente de barcas y la Torre del Oro (c. 1850)
Colección Focus, Sevilla

Por algunos de los ejemplares de paisajes firmados por Andrés Cortés, se detecta en su plástica una mezcla de estilos con pervivencias arcaicas, consecuencia de la utilización de grabados de manera indiscriminada, en composiciones siempre con efectos de luces y la presencia de tipos más o menos catalogados: pastores, lavanderas, jinetes pintorescos o ganaderos; frecuentemente, tipos junto con animales, muchas veces clónicos, cuyas presencias vienen a justificar la escenografía representada en el paisaje. Por lo general, se trata de pintorescas escenas campestres, con arbolado de efectos pictóricos y frecuentes errores de escala y superposición, lo cual otorga a los temas una evidente ambientación teatral que no oculta lo que tienen de intrascendente y artificial. En otras escenografías las argumentaciones son más ambiciosas, alcanzando entonces niveles de mayor convicción teatral y paisajística, pero en cualquier caso, siempre atraídas por costumbres con anécdotas reiterativas. Otros pintores que cultivaron la pintura de paisajes en esta órbita, digamos ausentes de claves realistas, en el contexto sevillano en torno a 1850, de ámbito estrictamente local o regional, son Tristán, el ya mencionado Díaz Varela, o Joaquín Díez, autor este último del cual figuran una excelente *Vista de Arcos de la Frontera*, fechada en 1848, de colección particular sevillana, y una curiosa *Vista de Sevilla tomada desde el cerro de Santa Brígida de Camas*, fechada en 1865, de colección particular gaditana.

De todos modos, existen otros paisajes en donde la sugestión de los lugares de referencia proporciona a sus obras una mayor credibilidad, que siempre pone de

manifiesto la ausencia de estudios previos tomados del natural. Un método novedoso que, a medida que transcurrían los años, fue asimilándose por esta familia de pintores. Así parece confirmarlo la incorporación del mismo pintor, como un artista tomando apuntes al aire libre, ante *El molino del Algarrobo en el Guadaíra*, en la localidad de Alcalá de Guadaíra. Una composición (sin firmar, al menos por el momento) que, estando bajo las claves del paisajismo pictórico de la escuela sevillana, en la órbita tanto de Cortés como de las producciones de Barrón, por su envergadura y ambición artística, ratifica la aceptación social del paisaje en la sociedad sevillana del momento. Al mismo tiempo, resulta ser un documento de primer orden que evidencia los estudios del natural ante los motivos, luego trabajados a la manera escenográfica en los talleres; repárese en que el pintor no está ante un lienzo en plena naturaleza, sino que tiene entre sus manos una carpeta de dibujos y croquis, mientras mira al espectador. Una pintura, por otra parte, que por su tamaño, el mayor que conocemos después de la de David Roberts del año 1833, debió de obedecer a algún encargo específico para una importante morada sevillana (¿tal vez la particular del propio artista, se trate de Cortés o Barrón?), y que, ciertamente, anticipa antes de la fecha de 1850 la consistencia de unos sólidos antecedentes pictóricos de lo que después se denominará Escuela de Alcalá.

La confirmación del paisaje como una disciplina académica

Además de los acercamientos ilustrados al paisaje, de vistas y tomas de naturaleza pintoresca durante el siglo XVIII, hemos podido comprobar cómo la implantación y asimilación del paisaje como género en España obedeció desde los iniciales años del siglo XIX a todo un proceso. La Academia de San Fernando inauguró una actitud de aceptación de dicha disciplina artística, llegando a considerarla no como algo complementario, sino como específica. El gesto definitivo por parte de dicha Academia fue la creación de una cátedra de paisaje, que inauguraría Pérez Villaamil, con una solución de continuidad de diferentes maestros que ejercerán su docencia del paisaje en sucesivas generaciones de artistas. Todo un proceso que contribuyó definitivamente tanto a la formación de la mirada artística, como a la valoración misma de aquellos escenarios naturales considerados como pintorescos en las distintas regiones del territorio peninsular. De este modo se empieza a frecuentar sitios y lugares específicos, donde comienzan a acudir artistas haciéndose eco de los valores artísticos, y también, poco a poco, morales y didácticos, de los paisajes. Éste es un camino que se abre ahora, y que tendrá sus frutos sucesivos en la generación regeneracionista, ya en los años de tránsito al nuevo siglo.

Años antes existió un seguimiento por parte de algunos miembros y profesores de la institución, justamente especializados en ese tipo de vistas, de perspectivas de monumentos y panoramas, ejecutados por lo general a partir de encargos de la misma

corona. Así, en las primeras tres décadas puede decirse que se pasa del denominado paisaje clasicista, de tradición y carácter bucólico, al paisaje romántico, ciertamente inspirado, como ya vimos de forma decisiva, por influencias de la pintura inglesa y la presencia de artistas viajeros en España. Esto se confirma especialmente a partir de la finalización de la guerra de la Independencia y durante el periodo liberal.

La actitud favorable de la Academia, como hemos dicho, se hizo efectiva al crearse en el año 1844 la cátedra de paisaje, una asignatura impartida en primera instancia por Vicente Camarón y ocupada al siguiente año por Genaro Pérez Villaamil, quien, como ya hemos comentado anteriormente, fue cultivador de un paisaje de netas características románticas, cuyo tratamiento vino a suponer el paradigma de paisaje durante la primera mitad del siglo en España.

De otro lado, el paisajismo desarrollado en las escuelas provinciales, muchas de ellas creadas de manera oficial en los comienzos del reinado de Isabel II, tuvo un desarrollo periférico, salvo en ciudades significativas, además de Madrid y Barcelona, la romántica sevillana y algunos desarrollos del paisajismo habidos en Valencia, aunque siempre en conexión con el ambiente madrileño y las recién creadas Exposiciones Nacionales. Estas últimas eran un acontecimiento bianual que servirá de referencia y, en lo que respecta al paisaje, serán también un instrumento de difusión de primer orden a la hora del asentamiento y asimilación del paisaje como género.

La aparición del paisaje realista en Andalucía

Ya hemos comentado la adscripción realista de muchos artistas extranjeros que pudieron realizar en territorio andaluz sus visiones de ciudades y paisajes de Andalucía; de manera especial, aquellos viajeros franceses con una participación en los Salones parisinos, donde se fraguaban las tendencias que renovaban conceptualmente el paisaje romántico anterior. Algunos de ellos presentes en las ciudades andaluzas a raíz de los continuos contactos culturales de la Francia de Luis Felipe con la corte de los Montpensier, definitivamente instalados en Sevilla. En ese escenario cultural han de insertarse obras algo posteriores en lo que a paisaje realista se refiere, como *Vista de Granada* de Marius Engalière (1824-1857), fechada en 1853 y ya comentada.

En efecto, estos artistas entraron en contacto a su vez con algunos de los artistas locales andaluces, quedando éstos orientados hacia una dirección que, inexorablemente, a pesar de la evidente falta de recursos que en aquellos momentos les afectaba, por hallarse en una situación periférica y provinciana, les haría poner sus miras en otros centros gestores de la cultura artística. En concreto, Madrid, cuya academia desarrolla ahora un periodo de vitalidad cultural en la época isabelina. No a otras causas parecen

obedecer las estancias castellanas de artistas andaluces de formación, con un talante romántico de primer nivel, como Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer, creadores ya sensibilizados hacia el paisaje y sus efectos sentimentales y psicológicos en las estaciones, pertenecientes a una segunda generación de pintores románticos contagiados del realismo imperante en los países europeos.

Por otro lado, Carlos de Häes (1829-1898) sustituirá por oposición en la cátedra madrileña de paisaje a Villaamil en 1857, reuniéndose a partir de ese momento en torno al maestro belga lo más granado de los futuros pintores dedicados al paisaje. Una disciplina artística cada vez más ligada al cultivo del natural en claves de realismo, unas pautas pictóricas bajo las que se aglutina un nutrido conjunto de artistas, que algo más tarde adquirirán una destacada relevancia en cuanto a la evolución del paisaje naturalista y luminista en la España del fin de siglo. No obstante, en el ámbito barcelonés, más en contacto con Francia, ya habían asimilado las claves de determinado paisajismo realista de ascendencia francesa, fraguado en los modelos de Barbizón o de Courbet.

La familia de Häes se había instalado durante su infancia en Málaga, ciudad en la que se forma con el pintor Luis de la Cruz. Hacia 1850 volvió a Bélgica, donde estudió durante cinco años con el paisajista Joseph Quinaux. Regresó a España en 1857, tras conocer probablemente la pintura francesa de la época, atenta a la observación directa de la naturaleza. A partir de esos años comienza a pintar al aire libre, con una técnica observada de la pintura del paisaje flamenco. Sus paisajes, sin incluir anécdotas de tipos que justificasen la escena, son encuadres simples de vistas generalmente campestres o escenas de montaña, en los que el artista se siente atraído por las circunstancias de luces y sus efectos sobre rocas y arbolado, unas observaciones directas sobre el natural que, en cierto modo y en lo que corresponde a la pintura española del siglo XIX, abrieron el camino al impresionismo. Un camino por el que se adentrarían muchos de sus discípulos.

De tal manera que su arte, atento a la realidad y ajeno a la elaboración del estudio, supuso una extraordinaria novedad tras el subjetivismo que había imperado en el paisaje romántico. En 1856 obtuvo un tercer premio en la Exposición Nacional, y un año después fue nombrado profesor de paisaje de la Academia de Bellas Artes de Madrid. Instalado en la capital, pronto alcanzó renombre entre el público y reconocimiento en los ambientes profesionales. Realizó numerosos viajes por España y por el extranjero pintando al aire libre.

En lo que respecta a las obras realizadas en su estancia inicial, cabe destacar una interesante vista que Häes tituló *Recuerdos de Torremolinos*, fechada en 1860. Se trata de una obra que recoge el paisaje de los alrededores de la ciudad de Málaga, en la costa mediterránea, que aun dentro de la corriente internacional vigente del romanticismo europeo, responde ya a concepciones de la pintura del *paisaje topológico*, con acentos de mirada realista. No obstante, todavía se trata de un paisaje de concepción escenográ-



Carlos de Häes
Un país: Recuerdos de Andalucía. Costa del Mediterráneo, junto a Torremolinos (1860)
Museo Nacional del Prado, Madrid

fica, aunque con la incorporación de la atención a los efectos lumínicos, que apunta a ciertos valores geográficos de la cultura en relación a la diversidad de los fenómenos de carácter, como aquí los geológicos, encontrados en la naturaleza. Tengamos en cuenta, por otra parte, que la presencia del mar en la pintura es algo tardío y poco frecuente en la pintura española, en especial en cuanto a la descripción realista de sus valores plásticos y formales.

Tanto en Andalucía como en el ámbito nacional, entre los hechos más destacables que confirman el cambio sustantivo inspirado por la tendencia realista de la pintura de paisajes, tanto en la percepción como en su ejecución plástica durante las décadas correspondientes al tercer cuarto de siglo, habría que mencionar, en primer lugar, la voluntad de realizar estudios directamente del natural, única fuente de codificaciones y de descubrimientos de recursos; así como la constatación directa de las sensaciones observadas directamente en la naturaleza. Una naturaleza que, siguiendo con la sugestión de tono romántico en los primeros momentos, se querrá geológica y expresiva, para posteriormente ir aceptando otros tipos de registros, en donde priman efectos y elementos de orden lumínico o formal. Estas aspiraciones se harán más metódicas o serán asumidas con mayor resolución por los artistas a medida que avancen las décadas posteriores a la mitad del siglo.

En este sentido, el papel desempeñado por Häes en Madrid será fundamental en cuanto a asimilación de los métodos europeos de acercamiento al paisaje. A lo que se añade la presencia física en Madrid de paisajes salidos de la mano de artistas belgas, utilizados por el mismo Häes como modelos en su método de enseñanza en la academia, especialmente a partir de 1875. En esta labor de introducción de los nuevos métodos de observación de los paisajes, directamente del natural, y en las codificaciones tanto de encuadres como de lenguaje plástico, permanecerá Häes hasta el año 1895, cuando le sucede en su cargo Muñoz Degrain. Este último será otro pintor decisivo para la evolución de la pintura de paisaje, con una presencia destacada como paisajista en la valoración general de su obra, con una plástica en la que ya se incorporan lenguajes de la modernidad europea. Un artista, por otra parte, con una destacada presencia de motivos andaluces en su obra, y, académicamente hablando, con fuertes vinculaciones malagueñas.

Un testimonio que refleja a la perfección el cambio habido en la mentalidad artística en lo que se refiere al grado de aceptación del paisaje en España, desde aquellos años iniciales del siglo XIX, es el texto del comentarista Isidoro Fernández Flórez, no exento de cierta ironía respecto a la presencia destacada de paisajes en la Exposición Nacional de Bellas Artes (en especial, a partir de la creación de los certámenes oficiales en 1857). Se trata de un artículo publicado en la revista ilustrada de mayor difusión nacional entonces, *La Ilustración Española y Americana*, en 1884, que al respecto de la diferencia de los denominados *paisajes de composición*, recreados en el estudio, eminentemente descriptivos y someros, consecuencia de la herencia del periodo neoclásico, comenta-

ba: «A principios de siglo era el país académico, con figuras mitológicas o con pastoras vestidas de fino, y la composición era fantástica [...] esto era hacer un paisaje de prendería; más hoy incurre en el extremo contrario; se coge el trozo de terreno que cabe en el marco, y se pinta geológicamente, botánica y pericialmente [...] el país ha tomado grande importancia en España desde hace 30 años, y debe reconocerse que Häes ha influido decisivamente en ese progreso. Él ha formado la juventud, y si esa juventud conserva el carácter del maestro, se debe a que son pocos los artistas de personalidad. Al progreso del país ha contribuido otra causa: desde que los cuadros de plena luz reemplazaron en el gusto del público a los cuadros cerrados, era preciso que los pintores de historia y de género fueran paisistas [...] En verano los paisistas se reparten por la naturaleza más de moda, sin perdonar casita, laguna, pino de buen parecer, ni barquichuelo tumbado en la playa...» (Fernández Flórez, Isidoro: «Exposición de Bellas Artes», *La Ilustración Española y Americana*, 30-VI-1884, p. 399).

Pero, volviendo a Carlos de Häes y los discípulos que pasaron por sus manos, se encuentra un repertorio de futuros artistas decisivos como Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Agustín Riancho y Jaime Morera; pintores de distintas procedencias que, partiendo de posiciones románticas, una vez entrados en contacto con el maestro belga, van a iniciar un proceso de acercamiento al cultivo del paisaje realista en España. Una tendencia que ya había hecho acto de presencia en las exposiciones oficiales madrileñas, con el mismo Häes a la cabeza. Paulatinamente, las becas y pensiones oficiales también se van abriendo hacia la pujanza del nuevo género, al igual que ocurre con la oficialista pintura de historia, un genero más abundante en el momento, pero que, en sus nuevas acepciones y versiones realistas, irá incorporando también escenarios naturales que requerían estudios del natural de ciertos parajes de referencia. Un proceso lento y complejo, en el que paulatinamente se van asumiendo nuevos conceptos acordes con las nuevas mentalidades respecto del paisaje, y en el que poco después tendrá mucho que decir la Institución Libre de Enseñanza, de origen krausista y a la que va a estar vinculada un discípulo de Häes que va a renovar el concepto de paisaje realista, con aportaciones que le acercan al impresionismo, en una actitud paralela al fenómeno cultural del 98 y la generación regeneracionista. A partir de 1901, Beruete puede considerarse como impresionista.

Los paisajistas realistas en Andalucía

Los artistas andaluces, aunque en una estrecha minoría que estaba atenta a ello, no quedaron ajenos a la evolución lógica que se estaba operando en la pintura de paisaje en España, circunscrita de manera especial al círculo artístico madrileño. Esta circunstancia supuso un proceso que, al día de hoy, es difícil de discernir, pero del que podemos establecer algunos eslabones, a modo de piezas claves, que testimonian la asimilación

de principios pictóricos fundamentales para el desarrollo del paisaje de la segunda mitad del siglo XIX en Andalucía.

En efecto, los casos de artistas andaluces *contagiados* de esa mirada y de ese *hacer* respecto del paisaje, son pocos y dispersos; escasamente estudiados en cuanto a su cualidad ante los modos de cultivar el paisaje. Así, en lo que se refiere al ambiente artístico, cabe destacar en la ciudad califal la presencia, aunque fuera de manera momentánea, de la pintura evolucionada del cordobés Mariano Belmonte Vacas (†1864), formado en Madrid. Su producción tuvo una presencia destacada en las exposiciones nacionales a partir de 1858, y de él se conocen paisajes madrileños de tono realista, que se alejan de las reconstrucciones históricas más o menos fabuladas y de vistas monumentales del romanticismo de los viajeros. Ejerció de docente en Córdoba y Cádiz; y optó por vistas y paisajes muy cercanos a las maneras cultivadas entonces por Häes, como, probablemente, la vista de los alrededores de la Casa de Campo madrileña (por el tipo de arbolado en particular, no se trata de la sierra cordobesa, como se ha especulado), en donde tenían lugar, por cierto, muchos de los ejercicios al aire libre de los seguidores del pintor belga. Esta obra pertenece al Museo de Cádiz.

Rafael Romero Barros (1838-1895) resulta la personalidad más destacada e indiscutible, junto con el último Barrón, su maestro, del paisaje realista en Andalucía. Un artista que, con su presencia en Córdoba, aunque formado en la escuela del paisajismo romántico sevillano, evoluciona hacia un paisaje de datos realistas para adentrase, con una personalidad muy individual de gran valor, en el paisaje de su momento hacia posiciones más cercanas a lo que por entonces se estaba gestando en Madrid. Profesor e impulsor de la escuela de Córdoba, es el creador de una saga familiar de pintores, como podrían ser en



Mariano Belmonte Vacas
Paisaje madrileño
Museo de Cádiz



Rafael Romero Barros
Paisaje con Noria (1861)
Museo Romántico, Madrid

Sevilla los Bécquer, o en Granada los Gómez Moreno, que continuó en una trayectoria pictórica, evolucionando en sus momentos finales, para acercarse a posiciones más naturalistas y positivas respecto de la visión hacia el paisaje en las últimas décadas.

Como parte fundamental de ese proceso de la evolución de la mirada en un pintor como Rafael Romero Barros, que podría ser tratado de provinciano, con una obra que oscila desde una posición romántica hacia el paisaje naturalista, pasando por el realismo, resulta muy significativa su serie de vistas y detalles del paisaje de la sierra y la vega cordobesas, de las cuales se exhiben algunos destacados ejemplos en la presente muestra.

Especialmente sintomática resulta su obra *Paisaje con Noria*, fechada en 1861, de formato oval, como es frecuente hallar dentro de la estética y uso de la época isabelina, hace pareja con otro paisaje de similares características. Se trata de dos paisajes en un tono descriptivo que, sin duda, obedecen a un encargo, cuyo destinatario se complacería ante la ratificación visual de un territorio al que, con seguridad, se sentiría vinculado, bien a través de su nacimiento o por propiedad, y cuyo último destino sería figurar en un gabinete burgués, propio de la época. No de otro modo se justificarían estos paisajes. Uno de ellos, entendido como *locus amoenus*, sin referencia topográfica alguna; y el otro, lo podríamos considerar tanto un «paisaje de hechos» como un «paisaje funcional». Un paisaje, en definitiva, poseedor de aquella mirada en clave utilitaria, una categoría en la que hacían hincapié los ilustrados de décadas anteriores.

El paisaje en cuestión emparentaría con cierta mentalidad fisiócrata, a la vez que encuadra un extenso panorama de la vega del Guadalquivir comprendido entre Córdoba y Sevilla.

Una vista tomada desde un punto impreciso, pero que ha de corresponder a las primeras elevaciones de Sierra Morena, una zona habitual en otros paisajes ejecutados por Romero Barros en su estancia cordobesa. Un paisaje, por otra parte, con una significativa vista de conjunto de los efectos del agua y su racionalización como uso agrícola.

La pintura informa con gran precisión de las tareas agrícolas y ganaderas, junto a los procesos de abono, siembra, utensilios y recolección. En la escena se sitúa una finca de regadío bien estructurada, con caserío en primer plano, con una noria tirada por bueyes donde se detecta el uso mecánico del hierro, un albercón y parterres en los que se distribuyen racionalmente los caballones para el cultivo de regadío entre labriegos en plena tarea. Al fondo, en una linde de pitas, se abre un portillo que separa la finca del arrecife por donde discurre un tren, con una locomotora humeante y con escasos vagones que se recortan sobre las lejanas estribaciones del otro lado del valle. Un pintoresco rincón en claves realistas, trascrito con una plástica ajustada, pero que, igualmente, es uno de los primeros testimonios pictóricos de la incipiente llegada del principal emblema de la revolución industrial, el tren, al campo andaluz. Un elemento civilizador que, consecuentemente, implicaba el desarrollo de la producción agrícola, un elemento de la tecnología y símbolo de la modernidad, que impondría con su presencia una transformación definitiva, con efectos decisivos, en el paisaje andaluz.

En otras ocasiones, el pintor se muestra fiel y descriptivo, muy cercano al relieve y la flora, en un empeño que mejora con los años, como ocurre con sus vistas de la sierra cordobesa y los alrededores de la ciudad de Córdoba, en donde se comprueba la práctica del *plein air*. Son pinturas en donde el artista evoluciona en una variedad de encuadres que, poco a poco, prescinden de la incorporación de figuras que justifican las escenas. Romero Barros ampliará algo más tarde en Granada estas visiones del paisaje realista, pintando los alrededores de la ciudad, los bosques de la Alhambra y el río Genil, ya entrados en la década de los años ochenta. Allí contacta con otro grupo de pintores granadinos, ya entusiasmados con la práctica realista tras la impactante estancia de Fortuny y sus colegas en la ciudad. Una serie de artistas que, siguiendo la impronta del pintor catalán, en una primera instancia preferirán cultivar rincones del Albaicín, jardines y cármenes, la ribera del Darro y otros lugares pintorescos en donde se incorporan elementos de la arquitectura tradicional y personajes populares.

Del mismo modo, Emilio Sánchez Perrier (1855-1907), también de formación sevillana, se orienta en su juventud, en la década de los años setenta, hacia posiciones realistas. De su esporádica estancia en Madrid, últimamente confirmada, en contacto con el entorno de los discípulos de Häes, es su paisaje *Alrededores de Madrid*, fechado en 1878, perteneciente a colección privada gaditana. Una obra, sin duda, significativa de juventud, que pone de relieve las cualidades de paisajista, y que debe corresponder a sus ejercicios de paisaje al aire libre como opción a una pensión para Roma efectuados en la capital. Una pintura de acercamientos lumínicos, en donde se pone de manifiesto plenamente la

asimilación de las claves y los códigos plásticos del paisaje realista de impronta madrileña, poco después desarrollados de una manera muy personal a su vuelta a Sevilla, en donde frecuentará de manera intensa los parajes en torno al río Guadaíra en Alcalá.

La estancia en Sevilla de Fortuny y sus colegas, que luego veremos, condicionaría definitivamente la nueva orientación del artista, ratificando sus cualidades de paisajista en escenas de acendrado realismo minucioso a la manera de Rico. A partir de 1880 pasa a conectar con la escuela de Barbizón en París, donde hemos documentado su presencia y en donde entra en contacto con los continuadores del arte de Corot y Daubigny, así como con el arte de los Salones franceses, en los que participará frecuentemente abasteciendo de sus refinadas y virtuosas pinturas al mercado internacional.

Su figura será decisiva en el desarrollo posterior del paisajismo en Andalucía, especialmente en el contexto sevillano, siendo la principal figura del origen del fenómeno de concentración de pintores, interesados por el paisaje, que pasará a denominarse Escuela de Alcalá. Un fenómeno que continuará activo en la localidad sevillana en una solución de continuidad a todo lo largo del siglo XX. Por otro lado, la obra de Sánchez Perrier, que podríamos considerar estrictamente como paisaje naturalista, e inspirada a raíz de sus continuos contactos con Francia a través de su participación anual en los Salones, resulta de una alta calidad técnica y de un verismo estético extraordinario, y en ocasiones parece retarse con el nuevo invento moderno en relación con la representación: la fotografía.

Dentro de la pintura de paisaje desarrollada especialmente en el siglo XIX, las marinas van a constituir una «especialidad» durante el romanticismo. El tema acuático, de mares calmos o encrespados, de navíos solitarios o varados en playas desoladas, o las vistas de rocas, costas y puertos, o bien los efectos de ocasos o tormentas sobre el mar, serán temáticas predilectas, a la vez que pretextos, para proyectar anhelos o estados psicológicos de ánimo. El mar comienza entonces a ser un tema a explorar, al tiempo que empieza a participar con su presencia en las imágenes. Su sugestión va a llamar la atención a artistas y literatos, que ven en él un medio vertiginoso y un escenario de búsqueda de otras geografías y de aventuras, más allá de la vida ahora transformada y codificada por la revolución industrial. Así, el mar, como escenario y como medio, se convierte en un «lugar psicológico», con un enorme potencial artístico a explorar.

Esta será una tendencia que ahora, en las ciudades costeras andaluzas, con una escasa actividad artística en las décadas anteriores a la mitad del siglo, va a encontrar un eco en las nuevas generaciones de pintores realistas. De modo que aparecerán registros de paisajes con puertos y vistas de ciudades, embarcaderos y escenas de navíos en pleamar, inicialmente con atmósferas melancólicas o sombrías, como abundaban durante las anteriores fechas del romanticismo. Una nueva mirada se vuelca hacia el mar y lo marino, con una percepción objetiva cada vez mayor, que se aclara hacia posiciones donde la luz y los fenómenos atmosféricos tienen un nuevo valor junto a la diversidad de formas del mar y los navíos.





Arriba,
Emilio Sánchez Perrier
Alrededores de Madrid (1878)
Colección particular, Cádiz

Sobre estas líneas,
José Pinelo Llul
Paisaje serrano de Guadalcanal, Sevilla (1902)

Los marinistas andaluces: Málaga y Cádiz

Nuevos aspectos de paisaje van, poco a poco, haciendo acto de presencia en el mundo de la cultura artística andaluza durante las dos últimas décadas del siglo. Un nuevo interés hacia el mar que se focaliza pictóricamente en fenómenos como la escuela de marinistas de Málaga, o las nuevas generaciones de artistas gaditanos; dos ciudades marineras que ahora adquieren, en lo que a pintura se refiere, la constatación de sus respectivas escuelas locales. Málaga, con Emilio Ocón o José Gartner a la cabeza, que contactan con los modos de hacer de las escuelas belga y holandesa de paisaje; así como otros episodios de paisaje marino que encuentran representación en obras de otros artistas, como Enrique Florido, Francisco Rojo, Guillermo Gómez Gil, Ricardo Verdugo Landi, Ramón Reina, etc. Éstos, como más tarde veremos en el capítulo dedicado a Málaga, desarrollaron de manera personalizada sus puntos de vista sobre el mar y la costa mediterránea andaluza hasta bien entrados en fechas del siglo XX. También Cádiz, con su secular tradición marinera, va a adquirir cierta relevancia en los temas marineros y de costa, con pintores como Salvador Viniegra, Ruiz Luna, Federico Godoy o el luminista Felipe Abarzuza, entre otros.

Representante de la escuela de marinistas de Málaga, José Gartner de la Peña (1866-1911), nacido en Gibraltar, se formó como pintor en aquella ciudad, donde fue alumno de Emilio Ocón en la Escuela de Bellas Artes, de la que más tarde él mismo sería profesor. Influido por los paisajes de Carlos de Häes, llegó a ser un magnífico intérprete de paisajes y marinas que realizó de manera deslumbrante, con un dominio técnico y una delicadeza tan destacables que desde su juventud le hicieron alcanzar numerosos galardones nacionales e internacionales, por ejemplo, en Boston y en Washington. Algo que podemos confirmar en su obra *Muelle del puerto de Málaga*, del año 1887, del Museo de Bellas Artes de Málaga. Esta marina, con una elegante composición en la que emplea una aguda perspectiva del embarcadero del puerto de Málaga casi deshabitado, corresponde al dique de Levante, según se recoge del malecón con la capilla barroca que aún subsiste, a la vez que presenta una atmósfera húmeda y un tanto melancólica, como si se tratara de una nave varada que transcribe una condición solitaria y enigmática a la vez que hace preguntas al espectador.

Como muestra del realismo preciosista de tendencia naturalista, resulta sintomática la obra del pintor jerezano Germán Álvarez Algeciras (1848-1912), por cómo recoge en algunas de sus pinturas las tendencias que la nueva sociedad vierte hacia el mar. Aunque no era propiamente un paisajista, sino más bien un pintor en la órbita fortunesca, pasado por Roma, con unas intenciones pictóricas paralelas a las de un Jiménez Aranda en el contexto sevillano, sin embargo, tuvo ciertos acercamientos al paisaje, aunque siempre con la participación de tipos y personajes de carácter que anuncian ya, a finales de la década de los ochenta, un naturalismo detallista y anecdótico. Así ocurre en su conocida *Playa de Sanlúcar de Barrameda*, pintura fechada en 1889, que estrena la

temática de playas y la pintura cultivada junto a las costas, así como la tendencia de los baños de mar dentro de la mentalidad salutífera de la sociedad de fin de siglo.

Como lugar de veraneo que reivindicaba durante los meses de estío las estancias junto al mar, Sanlúcar y su playa fueron, ya en las ultimas décadas del siglo XIX, un lugar emblemático para la sociedad del sur hispano. Su conexión con Sevilla a través del río Guadalquivir y el establecimiento de una pequeña corte de verano por parte de los duques de Montpensier, con residencias expresamente acondicionadas para este fin, contribuyeron decididamente a que la localidad tuviese en este sentido una reputación emblemática y pionera en toda Andalucía; sólo comparable, aunque en menor grado, al fenómeno de los veranos en San Sebastián. La playa se convertía así en lugar de relax y ocio, de práctica deportiva y de lugar social por excelencia.

Los baños de mar eran muy recomendados para tonificar y recobrar la salud, a la vez que un respiro a los rigurosos calores interiores del verano. En torno a ellos se creó toda una serie de infraestructuras que facilitaban la estancia discreta y social junto al mar. Así aparecieron unas arquitecturas efímeras que prestaban sus servicios, como bien queda recogido en la escena del jerezano Germán Álvarez Algeciras. Una escena descriptiva no exenta de teatralidad, donde priva la anécdota y la presencia de personajes y tipos, que hablan de un repertorio social, de clases y actitudes, tanto del paisaje, en este caso somero, como del paisanaje: desde la jardinera tirada por caballos que desplaza elegantes y aristocráticos personajes, damas y *dandys* en puestos de refrigerios, casetas con gallardetes, niñeras, vendedores, bañistas, aguadores y servidores. Tollo ello trascrito en modo de anécdota costumbrista, pero con un ambiente ya *belle époque* que no deja de tener una intención de crónica social que apunta a las ultimas décadas del siglo XIX.



Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo
Jardín de la casa de Fortuny (1872-77)
Museo Nacional del Prado, Madrid

La consolidación del paisaje realista

La visión preciosista: La Andalucía de Fortuny y Rico

Desde las primeras visitas de aquellos viajeros románticos en las décadas iniciales del siglo, había transcurrido el tiempo suficiente como para que la imagen y las opiniones emitidas por ellos se divulgasen por toda Europa. A esto habían contribuido decisivamente tanto los repertorios de imágenes como las abundantes ediciones que propagaban las cualidades, y también las críticas, de una cultura sin duda colorista y, antes que nada, pintoresca.

Los primeros en percatarse de que, en efecto, aquellas imágenes se hallaban consolidadas en determinados círculos culturales tanto europeos como americanos del momento, son precisamente los artistas españoles que pronto tienen contacto con las capitales europeas, entonces centros dinámicos del arte y el mercado. En concreto, Roma y París, lugares en donde, precisamente, se reclaman pinturas con temáticas, digamos,



Raimundo de Madrazo
Estanque en los jardines del Alcázar de Sevilla (1868)
Museo Nacional del Prado, Madrid

tópicas o, al menos, que abastecieran a una determinada demanda, reforzando aquellas ideas y apreciaciones de los viajeros hispanófilos del momento.

Justamente la guerra franco-prusiana trajo consigo una etapa de verdadera inseguridad, que no facilitaba el traslado de una ciudad a otra en Europa. Este va a ser el motivo para regresar a España y elegir un lugar lo suficientemente pintoresco y romántico como para instalarse una temporada de trabajo creativo, hasta mejor ocasión. Estas son las circunstancias para una serie de pintores españoles, por decirlo de alguna manera, internacionalizados, artistas individuales y pintores con claves modernas asumidas a través de sus viajes, además de artistas que han asumido las demandas y la imagen que se ha creado fuera de lo español: de su arte, de sus costumbres, de sus tipos y, sobre todo, de su pasado. Pero, generacionalmente, ya no son unos pintores de historia, a pesar de que les interesen, como es el caso mismo de Fortuny, algunas temáticas de reconstrucción árabe que sin duda fascinaron en la época; sino más bien se trata de artistas que conocen los nuevos intereses estéticos de una burguesía nueva, más cosmopolita, viajera a la vez que urbana, que va a demandar un nuevo y moderno concepto de cuadro de gabinete: el *tableautin*.

Con estos antecedentes, se justifica la serie de viajes de Fortuny a Andalucía, añadiéndose a todo ello relaciones de amistad, búsqueda de nuevos temas y rincones pintorescos, ya difundidos en los repertorios pintorescos de los álbumes y grabados, y también, cómo no, el disfrute profesional en una tierra que nuevamente los artistas encontrarían fascinante, pintoresca y aún virgen. Esto es lo que Fortuny pretende encontrar en Sevilla con sus sucesivas visitas a partir de 1868, en donde ensaya lo que luego desarrollará durante una larga estancia en Granada en compañía de su recientísima esposa y sus cuñados, los hermanos Madrazo; una estancia que se prolongó hasta el año 1872 y que, por imperativos del mercado, hubo de concluir y marchar a Roma.



Martín Rico
A orillas del Guadaíra
Museo Nacional del Prado, Madrid

Para los españoles es ahora cuando definitivamente la ciudad de la Alhambra es descubierta por una nueva generación de pintores. Un lugar confirmado por los viajeros extranjeros como auténtico paraíso de belleza inigualable, al que se añadía en primer lugar la fascinación por el arte hispanomusulmán, la luz de Granada, su color, sus paisajes y, en general, sus encuadres, sus temas populares y pintorescos que les entusiasmaron hasta el punto de que todo un plantel de artistas fijará allí temporalmente su residencia.

Consecuentemente, al igual que ocurrió a su paso por Sevilla con anterioridad, la influencia de Fortuny en los pintores granadinos de la época fue decisiva por el modo de entender las temáticas, los encuadres y la agilidad fresca de su paleta, certera e instintiva a la vez. Así como la de sus amigos, que en numerosas ocasiones le visitaron aprovechando su estancia en la ciudad para pintar sus rincones. Coincidiendo con la estancia de Fortuny, por Granada pasaron, entre otros, los hermanos Madrazo, como ya comentamos, Martín Rico, Joaquín Agrasot, José Villegas (pintor sevillano con experiencia en Roma en esos momentos, como tantos otros, interesado por los asuntos orientalistas), Tomás Moragas, Bernardo Ferrándiz, Tapiró, Wssel de Guimbarda (entonces asentado como profesor en la escuela sevillana), Francisco Masriera y los franceses Henry Regnault, Georges Clairin y Benjamín Constand.

De igual modo, el carácter innovador de Fortuny en la captación de la luz, sobre todo en sus últimas obras, le convirtió en el promotor de un estilo que serviría de inspiración a Martín Rico y a Raimundo de Madrazo (1841-1920). Un estilo que sería toda una referencia para buena parte de los pintores, no sólo españoles, durante décadas posteriores, lo que vino a denominarse genéricamente *fortunismo*. Una pintura ajustada y a la vez libre,

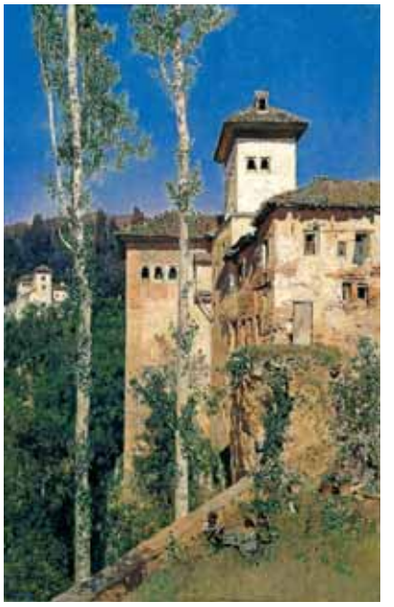
que evidenciaba una gran capacidad de trascripción de luces, calidades, atmósferas y actitudes. Algo que se pone de manifiesto en sus obras últimas granadinas, entre las que destacaríamos el paisaje de un rincón del barrio alto del Albaicín (perteneciente al Museo de Arte Moderno de Barcelona), en relación con un nuevo modo de entender plásticamente el paisaje, en donde prevalece el encuadre y la impresión que trascriben las sensaciones, y que luego se interpretaría por otros muchos seguidores como *preciosismo*, con una clara inclinación hacia el mercado internacional del momento.

Esto tuvo también, lógicamente, sus versiones en cuanto al paisaje se refiere. En este sentido, los paisajes inspirados por encuadres y rincones granadinos, en especial de temas urbanos, así como los realizados de cármenes y calles del Albaicín, resultan de una novedad y modernidad sorprendentes, y sin duda renovaron definitivamente tanto los puntos de vista como la concepción anterior del paisaje realista.

Por su parte, Martín Rico (1833-1908) bien podría ser considerado uno de los iniciadores del paisajismo moderno en España. Fue alumno del Liceo Artístico y Literario madrileño, de filiación romántica, conectando con Villaamil, y más tarde fue discípulo del pintor Vicente Camarón, quien le iniciaría en el género del paisaje. Concurrió entre 1858 y 1867 a las diversas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con notable fortuna. Posteriormente viajó a Gran Bretaña, donde se interesó por la obra de Turner. Tras viajar por el extranjero, se trasladó a París en 1859, donde sus obras figuraron en diversos Salones. Regresó a España tras el estallido de la guerra franco-prusiana, visitando la localidad de Alcalá de Guadaíra, donde conecta con el incipiente fenómeno de la Escuela de Alcalá y ejecuta una espléndida acuarela de la ribera del Guadaíra, que perteneció al célebre coleccionista Ramón de Errazu, de París, hoy en el Museo del Prado. Luego se encamina a Granada, donde conecta con Fortuny; allí su pintura adquiere una mayor luminosidad y colorido. En Venecia, afincado desde 1882, se hizo célebre por sus paisajes de plástica muy virtuosista. Como pintor paisajista de éxito, fue, al igual que Fortuny, un auténtico referente para muchos de los artistas del fin de siglo.

Quizás la obra más destacada de la estancia granadina de Rico sea *La Torre de las Damas*, del Museo del Prado; una excelente pintura de un virtuosismo sorprendente, en donde la luz tiene un protagonismo decisivo, a pesar de las anécdotas infantiles en la parte inferior de la composición. La gran protagonista del lienzo es la iluminación potente y clara, típica de la luz de Granada, tomada del natural, bañando el ambiente con un sol cegador. La técnica minuciosa y preciosista, a pesar de la soltura, está inspirada en Fortuny, al igual que la elegancia de la composición subrayando la verticalidad con los árboles. El dibujo firme y seguro del maestro queda de manifiesto en la estructura de los edificios, resultando una imagen que anticipa los paisajes de Sorolla.

De la estancia de estos dos artistas cruciales en Granada, derivará una escuela local de la que formaron parte pintores con personalidad propia que cultivaron el paisaje granadino: de la ciudad, la naturaleza y sus alrededores. Estudiaremos las aportaciones



Martín Rico
Torre de las Damas en la Alhambra de Granada (1871)
Museo Nacional del Prado, Madrid



Emilio Sánchez Perrier
Triana (c. 1888-90)
Museo de Bellas Artes de Sevilla

de cada escuela separadamente, siendo la de Sevilla el hilo conductor de las demás. Un capítulo por provincia, donde comentaremos el proceso de cultivo, las claves de valoración y la mentalidad hacia el paisaje andaluz de los diversos artistas, en la pintura, la fotografía y otros documentos.

Los orígenes de la escuela paisajística de Alcalá de Guadaíra

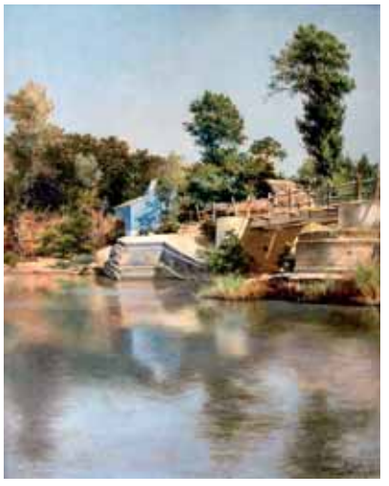
Con la inauguración en el año 1873 de la vía férrea Sevilla-Alcalá de Guadaíra, se producirá una llegada más sistemática de artistas al lugar; lo que anteriormente ya era una realidad respecto a una concentración de artistas dedicados al paisaje que tomaban notas de los rincones pintorescos de la localidad, con sus molinos harineros como protagonistas de escenas bucólicas y motivos de una pintura de carácter romántico sin pretensiones más allá del mercado local, siguiendo patrones impuestos por Cortés y Barrón. Un cambio radical en el interés por el paisaje por parte de los artistas de la escuela sevillana, hasta el punto de organizarse un fenómeno, lejano al caso francés en magnitud, pero similar en su efecto local al de Barbizón. Son unos años en que los artistas comienzan a frecuentar el lugar –tras la visita documentada de Rico en 1871– en ese momento fundamental para el posterior desarrollo de la Escuela de Alcalá. En primer lugar, Emilio Sánchez Perrier y Andrés Cánovas, de manera pionera; muy seguidamente, y a veces de manera simultánea, Manuel García Rodríguez y José Pinelo; un conjunto de artistas fascinados por la práctica realista del paisaje, tras los cuales se sumará un amplio número de artistas con presencia en aquel idílico y placentero lugar.

Un dato preciso en relación con el fenómeno de la pintura de paisaje en Alcalá: precisamente en el año 1882 acude Aureliano de Beruete a esta localidad sevillana para pintar paisajes del lugar, siguiendo, al parecer, los consejos de Martín Rico.

Manuel García Rodríguez (1863-1925), formado ya en la pintura de carácter realista, como decimos, frecuentó el grupo de artistas que pintaron en las zonas aledañas de huertas y extramuros de Sevilla, y también, desde finales de los años setenta, de las orillas del Guadaíra, cuyas escenas y encuadres, en donde aún persiste lo pintoresco, se convirtieron en una temática constante dentro de su producción. Vinculado estrechamente con su ciudad, García Rodríguez también cultivó con frecuencia paisajes de las riberas del Guadalquivir, luego recompuestos e idealizados a partir de datos reales. En especial, de los alrededores de Sevilla, ciudad que también representó en multitud de pinturas, tomando preferentemente como tema las vistas del río y los encuadres del puerto sevillano.

José Pinelo Llul (1861-1922), además de excelente pintor con muchas cualidades, especialmente en los años del cambio de década de los años setenta y los ochenta, se puede considerar como el gran difusor comercial en el mundo del paisaje realizado en Alcalá y otras zonas de Andalucía, en particular en Sudamérica, ya que ejerció de promotor artístico durante años. Como pintor realista, sigue de cerca muchas de las pautas de Sánchez Perrier, para evolucionar hacia un paisajismo de tono naturalista y fotográfico de gran efecto.





José Pinelo Llul

Arriba, *Paisaje del Guadaíra* (1894)
Colección particular

Sobre estas líneas,
El Guadalquivir en Palma del Río
(c. 1890)
Colección particular, Sevilla

Una nueva generación de artistas europeos de fin de siglo: una nueva mirada en Andalucía

La interpretación folclórica de la tierra andaluza, colorista y alegre, como una tierra de luz y de costumbres pintorescas, será una visión que va a dar lugar al aprecio inmenso sentido por los coleccionistas privados británicos y franceses a lo largo de esa primera mitad del siglo. Como hemos podido comprobar, desde prácticamente los comienzos del siglo XIX, España, y de manera aún más especial Andalucía, que se identificaba emblemáticamente con el país, había sido considerada por el viajero extranjero, fundamentalmente por los viajeros británicos, pero también por los franceses, como una especie de Berbería cristiana, según comentan muchos de ellos en sus escritos.

De otra parte, la consolidación de la práctica del paisaje como método artístico es algo que se consolida durante el realismo, una tendencia que se hará genérica en la práctica del natural, pero que irá evolucionando en los artistas más orientados, contagiados del positivismo ambiental y los nuevos ingredientes que influyen en la observación y comprensión de la realidad. Una evolución que tradicionalmente se ha puesto como modelo y referencia, especialmente en lo que se refiere al paisaje: el modelo francés, un proceso que lógicamente desemboca en el impresionismo. Pero, en realidad, se trata de un proceso algo más complejo, donde aparecen algunos artistas de una talla indiscutible, que van a ser referencia y elementos de orientación de nuevas generaciones de artistas interesados en el paisaje. A este respecto, conviene recordar algunos comentarios de Ford en la década de los años treinta del siglo, donde confirmaba la total ausencia de valoración del paisaje, en cualquiera de sus aspectos, por parte de los españoles.

En estos momentos, en el complejo mundo cultural e histórico de la Europa de las dos últimas décadas del siglo, el paisaje irreversiblemente va a contemplar el hecho del *plein air* de una manera generalizada. A partir de ahí, se iniciarán otras valoraciones y aportaciones a la conceptualización y otros tipos de registro de paisajes.

Pero aquella imagen propiciada por el gusto y la fascinación folclorista de los románticos va a cambiar cuando los pintores del norte se acerquen al territorio hispano. Recordemos a este respecto que la tradición española del paisaje se inicia en Bélgica, se consolida definitivamente con Carlos de Häes: el primer pintor español de paisaje propiamente como tal es belga. En efecto, durante esta compleja etapa, en lo que se refiere a nuevos artistas visitantes en Andalucía que hayan podido reflejar sus paisajes, y también, cómo no, sus originales costumbres, habría que mencionar al artista belga Félicien Rops (1833-1898). Rops realiza un viaje a España en 1880, durante el cual visita Toledo y Sevilla, en donde pinta una serie de lienzos, algunos dedicados a vistas del Guadalquivir en los que aparece el pequeño puerto frente a Triana.

Igualmente, por lo que se refiere al cambio de actitud y de sensibilidad respecto a los sucesos del fin de siglo, habría que mencionar el episodio vivido por Constantin Meunier (1831-1905), artista belga, más tarde conocido escultor, que se convertiría en el maestro de un nuevo tipo de arte realista social que venía a llenar un vacío con sus temas obreros dentro de la representación de la realidad de la época en el corazón del impulso económico industrial. En 1882 realiza un viaje a España en compañía del pintor vasco Darío de Regoyos, formado en Bruselas. Meunier fue comisionado por el gobierno belga para copiar en la catedral de Sevilla *El Descendimiento*, de Pedro de Campaña, y pintar dos cuadros costumbristas, *La procesión del Viernes Santo* y *La Fábrica de Tabacos*; y aprovecha esta ocasión para realizar algunas escenas urbanas con desfiles procesionales. A su regreso, se impregna de un sentido de robustez formal y de patetismo social, en definitiva, de una gravedad hispana inspirada durante su viaje, haciéndose el intérprete de todo esto, a partir de 1885, a través de una pintura oscura y dramática, vertida después en sus bronces de características angulosas. Todo ello resulta, por otro lado, consecuencia del espíritu que en esos momentos se vive en Europa, con un acelerado desarrollo industrial, en donde la consideración novedosa del paisaje urbano e industrial, como parte integral de la modernidad más rabiosa, resultaba ser el lado opuesto frente al tradicional paisaje heroico o histórico.

El acuarelista inglés Edward A. Goodall (1819-1908), que visita España en plena época de la cultura victoriana, realizó vistas de Cádiz, Ronda y Gibraltar, dentro de lo que era la típica incursión inglesa desde la plaza fuerte del Estrecho, algunas prolongadas en ocasiones hasta Granada. También viajaría por Egipto, Marruecos, Portugal e Italia, como tantos otros que siguieron las rutas de los «orientalistas» o la del *Grand Tour* en Europa occidental. Lo mismo ocurre con el también acuarelista inglés de la misma generación William Hohenlohe Burr (1846-1900), que visita las ciudades andaluzas en 1870.



Manuel García Rodríguez
Diciembre en Sevilla (1891)
Museo Nacional de La Habana, Cuba



Félicien Rops
Paisaje de Triana, Sevilla (1880)
Musée Provincial Félicien Rops, Namur

El pintor alemán Franz-Seraph von Lembach (1836-1904) durante su visita a España, además de copiar en el Museo del Prado en Madrid, tiene ocasión de conocer Granada, donde realiza algunas vistas de la Alhambra con la sierra al fondo, una visión monumental del gran aparato arquitectónico integrado en el escenario natural. Del mismo modo, algo más tarde, el pintor sueco Andrés Zorn (1860-1920), posterior colega de nuestro Sorolla, visitó nuestro país en varias ocasiones. En 1881, con estancias prolongadas en Sevilla y Cádiz, de las que se conocen espléndidas y desenvueltas acuarelas de tono y encuadres naturalistas de la ciudad de la bahía. También en 1887, una vez que el artista había contraído matrimonio; en esta segunda ocasión, tras visitar el norte de África, el viaje partió desde Cádiz para continuar a Sevilla y Granada. Después repetiría en otras ocasiones sus visitas a España.

Entre la amplia nómina de artistas extranjeros en Granada, que incluso se adentra ya en el siglo XX, que en origen estuvieron formados en el realismo de la escuela inglesa o francesa de paisaje, y que realizaron algún tipo de paisaje, bien de composición o bien como notas de viaje, cabe mencionar: al pintor y acuarelista ingles Alfred East (1849-1913), autor de paisajes de tono romántico influidos por Barbizón; el americano Charles Hawthorne (1872-1930); la pintora y litógrafa californiana Isabelle Clark Percy (1882-1976); el americano acuarelista y litógrafo Emile M. Pissis (1854-1934), que visitó la ciudad en 1906; y el también americano de origen alemán Eugen Spiro (1974-1972), que realizó una serie de litografías expresionistas de rincones y vistas de Granada.

Por aquellos años también llegó a Granada otro extranjero, el pintor, acuarelista y grabador alemán Paul Sollmann (1886-1950), que, como solía ser común, viajaría por

España y Marruecos, de cuyas estancias se conocen algunas acuarelas y lienzos de rincones y vistas granadinas, como del Sacramonte, el valle del Darro y Valparaíso.

Es decir, como una especie de norte de África, pero en el viejo continente. Es la interpretación folclórica, colorista, alegre, tierra de luz, tierra de costumbrismo ferviente, etc. Esta es una visión que va a dar lugar, por ejemplo, a esas imágenes tópicas de David Roberts, el acuarelista y pintor británico; y que generará el aprecio inmenso sentido por los coleccionistas privados británicos y franceses a lo largo de esa primera mitad del siglo.



David Roberts
Torre de Comares en la Alhambra
(Londres, 1835)

Granada

Subamos a la Torre de la Vela... por una estrecha escalera. El paisaje es maravilloso. Abajo está Granada, rodeada de sus campos; más allá se extiende la Vega... custodiada como un edén por una muralla de montañas... Cada parcela el recuerdo de una batalla, y cada arroyo el de su leyenda. Es un escenario para que lo dibujen los pintores y lo escriban los poetas.

Richard Ford

La estela de Fortuny en los paisajistas granadinos

El magnetismo despertado en los visitantes a lo largo de los años por la ciudad de Granada, con su imagen universal y su fama bien ganada de ciudad pintoresca, tanto en Europa como en América, con singulares palacios árabes y bellos paisajes, qué duda cabe que creó una alta reputación que, ya en las décadas de mediados de siglo, inspiró un mercado, por llamarlo de alguna manera, hispanófilo, que abastecía a una demanda de imágenes españolas en las que «lo andaluz» daba el tono de lo español. Una demanda que, por otra parte, también reclamaba algún tipo de escenario que, en el caso del paisaje, se identificaba mejor con los parajes granadinos que con otro lugar de Andalucía.

Recordemos que muchos de los pintores que van a realizar su trabajo en la ciudad de Granada, como en el caso de Fortuny, se van a orientar más que nada hacia el paisaje, teniendo por objetivos sus pintorescos rincones y las espléndidas vistas monumentales de la Alhambra o la sierra. Una serie de encuadres del lugar buscados igualmente, años después, por toda una serie de artistas fundamentales pertenecientes a la generación que llevará a cabo la renovación artística que tendrá lugar en el tránsito de siglo. Temáticas, por otro lado, que comenzarán a cultivarse también de manera intensa por los artistas locales, teniendo presente la sugestión de la obra de esos artistas con presencia temporal en la ciudad.

De manera muy pionera, en los años sesenta, Francisco Pradilla realiza estudios de paisajes en la misma Granada, de cara a concebir la escenografía paisajística de *La rendición de Granada*, un cuadro de historia concluido el año 1882. Otros maestros que visitaron Granada fueron Aureliano de Beruete, los valencianos Joaquín Sorolla, Muñoz Degrain y Cecilio Pla, de los que aprendieron sus contemporáneos granadinos, así como los catalanes Ramón Casas, Santiago Rusiñol y Anglada Camarasa, o los vascos Darío de Regoyos y Zuloaga.

Antes, con la llegada de Fortuny a Granada, con su aura de artista internacional y una afamada reputación de pintor que ya había triunfado en Francia como ningún otro artista español, los artistas granadinos se apresuraron a conocerlo, abriendo así el camino para sus seguidores, que descubrieron el paisaje de Granada y sus amplísimas posibilidades pictóricas. Es en ese contexto artístico de finales del siglo XIX cuando nacen, en 1881, las escuelas de Arte de Córdoba y Granada por Real Orden de Alfonso XII; posteriormente, la de Granada, renovada a partir de 1902. Toda una serie de circunstancias que, de manera conjunta, contribuyeron al nacimiento de una escuela granadina de pintura que ha tenido continuidad hasta nuestros días.

Entre los artistas más significativos, con un cultivo más o menos específico del paisaje granadino, hemos de mencionar en primer lugar a Manuel Gómez Moreno (1834-1918), que inició sus estudios en las academias de Bellas Artes de Granada y Madrid. Entró en contacto directo con Fortuny y fue becado en Roma en 1878. Volvió a Madrid y vivió a caballo entre la capital y Granada. Su obra se debate entre el realismo y la pintura de asuntos árabes. Como buen tardorromántico, educado en el realismo pictórico, se interesó por la memoria histórica de los lugares, iniciando colecciones e investigaciones de carácter arqueológico, pasión que trasmitiría a sus hijos, luego eminentes historiadores del Arte en España.

José Larrocha (1850-1933) fue pintor de los cármenes de la ciudad; asentado en el barrio del Albaicín fijó su estudio en la Carrera del Darro, pintando rincones y vistas inspiradas por el realismo detallista de carácter *fortunesco*, consiguiendo efectos de luz tan exactos como armoniosos. Fue profesor, siendo maestro de numerosos artistas granadinos de generaciones posteriores. A Larrocha se suman otros pintores locales, como Tomás Martín Rebollo (1858-1919), pensionado en Roma; o Juan Bautista Guzmán, continuador fiel de las formas y encuadres de Fortuny. También, Isidoro Marín Garés (1863-1926), de pintura ajustada y sensible, es un autor que persistirá en las claves del realismo pictórico con acentos naturalistas en sus paisajes de última época. Practicó todo tipo de actividades, desde la restauración a la ilustración, siendo un cronista directo de la vida granadina en escenas de costumbres con tipos pintorescos locales. Gran acuarelista, pintó, centrado en los temas locales, vistas de paisajes de la ciudad y la sierra, así como rincones del Albaicín en pequeñas tablas de gran virtuosismo preciosista. Y también, Manuel Ruiz Morales (1853-1922), pensionado en Roma en 1886, fue pintor igualmente





José Larrocha

Arriba,
Cuevas del Albaicín
y sobre estas líneas,
Granada Nevada

centrado en vistas del Albaicín. Su pintura está llena de color y dinamismo, usando una pincelada empastada de fuerte influencia impresionista, donde la luz tiene un gran protagonismo, ya influido por las generaciones de artistas de la España finisecular.



Cecilio Pla
Rincón de Granada
Colección Santander Central Hispano, Madrid

La visión modernista del paisaje en Andalucía

En relación con Granada, debemos mencionar también al pintor valenciano Cecilio Pla (1860-1934), uno de los pintores españoles más importantes de su tiempo y con más repercusión en la generación de pintores que le sigue. Evolucionó desde el más puro casticismo al luminismo, vigente en las primeras décadas del nuevo siglo, contagiado ya por las estéticas del Modernismo, realizando apuntes al aire libre de marinas, rincones y escenas de playa, como la pequeña tablita *Playa de la Malagueta*, en la costa de Málaga, presente en esta exposición. Fue profesor en la Academia de San Fernando de Madrid desde el año 1910, y visitó Granada en la última década del XIX. De su estancia en la ciudad de los cármenes, comenta: «que es la tierra más bonita del mundo [...] Era una de mis mayores ilusiones: ir a Granada y pintar en aquella maravillosa tierra, de la que tantos y tan grandes recuerdos tengo». Además de López Mezquita, fueron discípulos suyos los pintores granadinos José María Rodríguez Acosta, Gabriel Morcillo y Ramón Carazo, entre otros.

Lo cierto es que parte de estos artistas, entre los cuales hay que situar a López Mezquita, representan, ante todo, el anhelo de una tradición renovada que evoluciona desde el espíritu del fin de siglo hacia una pintura más novecentista. Una pintura que, en un momento de crisis, incertidumbre y reflexión sobre la identidad nacional, pretendía dar respuestas ofreciendo unas imágenes contundentes, a lo Generación del 98, que expresaran de un modo profundo el carácter del país y de sus gentes. Los modelos preferidos para ello fueron los tipos más incontaminados que habitaban las ciudades muertas y los paisajes y pueblos detenidos en el tiempo.

Atraído por la fama de la ciudad ya antes que Rusiñol, el pintor catalán Ramón Casas (1866-1932) va a Granada en 1884, en donde realizó algunos apuntes al modo de Fortuny.

Rusiñol en Granada.
Los efectos de su visión artística de los paisajistas andaluces

La estancia de Santiago Rusiñol en Granada va a suponer un nuevo hito en la evolución estética del paisaje en Andalucía, por la repercusión de su mirada y su talante estético. Su obra pictórica se basa en una visión a la vez sensible y ensoñada, a partir de determinados escenarios encontrados en la ciudad, de algunos lugares concretos de la cultura de los jardines en Granada. Una concepción melancólica del paisaje andaluz que por su dimensión posterior vendrá a ser un episodio significativo, y que tendrá una justificación tanto en la sensibilidad personal del artista, como en la evolución de la mirada moderna entonces gestada en los años finales del siglo.

Este tipo de visiones de carácter simbolista dentro del modernismo vigente, descubiertas y potenciadas en los años parisinos de Rusiñol, va a ser decisiva en la gestación de una nueva sensibilidad. Por otra parte, siempre latente desde el mismo Romanticismo en Andalucía; pero que, ahora, adquiere una nueva valoración dentro de los sectores del mundo del arte y de la cultura, tanto española como del ámbito internacional del Modernismo europeo.

En efecto, esta concentrada sensibilidad de la que hace gala el mundo pictórico de Rusiñol supondrá una valoración estética que vendrá a ser el germen de la visión modernista en el arte andaluz, proyectada en otras miradas simultáneas y posteriores, siempre dirigidas al paisaje de otras ciudades igualmente emblemáticas del alma andaluza.

Rusiñol, en sus sucesivas estancias en la ciudad de Granada, hará extensiva su influencia no sólo a los artistas de su entorno, sino, en general, a todo el espectro artístico nacional, tomando así la ciudad del Darro una nueva revitalización y convirtiéndose en centro de referencia artística. Es un caso similar al ocurrido en la misma ciudad, décadas antes, con la estancia de Fortuny, pero pasando de aquella estética realista de intenciones lumínicas a otra más espiritual y melancólica. Ahora se trata de una nueva voluntad artística que intenta la superación de lo pintoresco, incluso del tratamiento de realismo pictórico de aquellas escenas tradicionales, en aras de una nueva sensibilidad que, partiendo del Naturalismo ya entonces muy asimilado en los años ochenta en el ambiente cultural, intenta emanciparse del positivismo imperante de la nueva sociedad moderna e industrial. De este modo, la valoración de los escenarios granadinos se centrará, en definitiva, a partir de la mirada de Rusiñol, en sus jardines tradicionales y las vistas de rincones secretos, de ambientes y luces crepusculares, buscando lo melancólico y lo espiritual en el paisaje, reivindicador de un tiempo estático y congelado de tradición simbolista.

En efecto, Rusiñol inició una tercera estancia en Granada, pero sólo pintaría a partir de ese año en los últimos meses de 1897. En este periodo estuvo acompañado de su intendente, Genis Muntaner, y el joven artista Ramón Pichot, alojados al pie mismo de la Alhambra, en la Placeta del Parador.

Santiago Rusiñol llega a Granada por indicación del poeta local, Ángel Ganivet, que consideró interesante poner en contacto al grupo de «Cau Ferrat» con los cofrades de la «cofradía del Avellano». Aquí, Rusiñol inicia la famosa serie de jardines abandonados, ejecutada con un tratamiento simple, herencia del Naturalismo asimilado anteriormente en París, y contagiada de una sensibilidad entre misteriosa y decadente, como decíamos, propia del alma simbolista. Una cierta melancolía solitaria, de ensoñación también oriental e islámica, impregnará toda una serie de composiciones, en especial las dedicadas a rincones del Generalife. El paisaje de Rusiñol va a ser un paisaje encontrado, eligiendo en él un sentimiento y unas cualidades proyectadas en unas escenografías que tienen un tiempo detrás, un espíritu acumulado. Serán encuadres en donde se

recoge una naturaleza abandonada y espiritual, iluminada frecuentemente con luces de atardecida del sol de poniente, con latentes surtidores sombríos, o, en otros casos, con fuentes al sol del mediodía.

Rusiñol había comenzado a pintar paisajes a raíz de un viaje realizado a Italia en compañía de Zuloaga, en 1894, para convertirse, a partir de ese momento de su obra, en un tema cultivado casi en exclusiva. El paisaje que busca reflejar en sus lienzos será un paisaje enriquecido con sensaciones históricas, con alma sintiente y ecos del pasado, de soledades impregnadas de nostalgia. En este sentido, lo que Rusiñol busca es un paisaje embellecido, de ahí la predilección específica por los jardines históricos, con sus escenografías en las que se acumulan circunstancias, ausencias y tiempo. Un paisaje, el del simbolismo de Rusiñol, lleno de valores añadidos y connotaciones, en definitiva, de emociones, frente al paisaje natural, lumínico o perceptivo de los impresionistas.



Santiago Rusiñol
El Generalife
Museo de Arte Moderno, Barcelona

En Granada va a hallar esas cualidades en el alma melancólica y cercana de sus viejas plazas y jardines. El punto de partida, como si de un momento germinal se tratase, será durante un paseo nocturno, según nos refiere, en la Plaza del Realejo iluminada por la luz de la luna a los pies de la Alhambra, en donde el artista queda impresionado por la luz espectral, los cipreses recortados como formas sombrías, los muros encalados y la suavidad musical de la noche. A partir de entonces, comienza todo un periodo de trabajo en jardines españoles que tendrá como resultado sus *Jardines de España*.

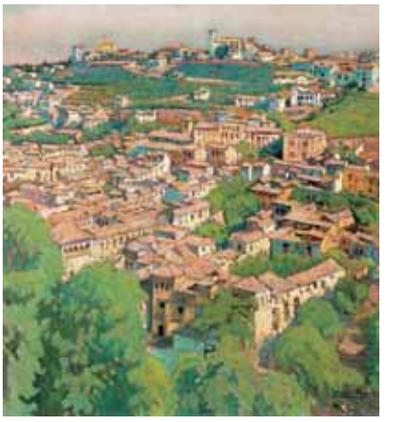
Se trata de un total de 19 cuadros y 32 dibujos de tipos y figuras populares. De ellos, cinco lienzos pertenecen al Palacio de Víznar, un lugar que fascinó al artista catalán y que, durante buena parte de su estancia, fue centro de su actividad artística. Una serie de lienzos que, en su totalidad, fueron expuestos inmediatamente, ese mismo año de 1898, en la galería parisina de *L'Art Nouveau*, un nombre sintomático y esclarecedor de las circunstancias artísticas del momento; un lugar emblemático en donde habían mostrado sus trabajos buena parte de los pintores del Simbolismo. La confirmación de los valores del paisaje encontrados en los jardines con alma, venía a tener un lugar en la entonces capital del Arte, y el nombre de Granada, con sus evocaciones, volvía a sonar de nuevo, a la vez que se renovaba el prestigio de la ciudad, aquélla del alma romántica y mágica, desde los viajeros de las primeras décadas del siglo. La imagen internacional renovada de una España ensoñada, misteriosa, mágica, lánguida, dormida.

Además de en Ruiz de Almodóvar, el pintor catalán influyó en Gómez Mir (1877-1938), también influenciado por Sorolla; así como en Mariano Bertuchi (1884-1955), fiel seguidor de la pintura de Muñoz Degrain. Sus continuos viajes a Granada desde la vecina Málaga, en cuya escuela de arte era profesor, se dejaron notar en la pintura de dos de sus más directos discípulos, el malagueño Joaquín Capulino Jáuregui (1879-1969) y el cordobés Tomás Muñoz Lucena, ambos profesores de la escuela de Granada. Pero la visión modernista en Andalucía sería aún mucho más extensa de enumerar, y no sólo se vería relegada al campo de la pintura, con perduraciones a través de los años en una dilatada continuidad según las

pautas que se marcan en las escuelas locales. Será una visión con presencia sobre el terreno de muchos compositores musicales, como el mismo Albéniz (su composición *Granada* data de 1886) o Manuel de Falla. Y también en el campo de la poesía, en el que habría que hacer referencia ineludible, por su repercusión en la plástica de las décadas posteriores durante el siglo XX, a la presencia de Juan Ramón Jiménez, con su visión netamente modernista contenida en *Jardines Lejanos*, que publica en 1904. Una fecha cercana en la que el poeta de Moguer participaba en la vida cultural sevillana, en torno al entonces muy activo Ateneo local, con la pretensión de hacerse pintor. En esta ciudad permanecerá, desde 1896, cuatro años intensos, hasta que en 1900 parte hacia Madrid.

A ese mundo de la estética del Modernismo, con sus múltiples acepciones, correspondería también la visión personal de Julio Romero de Torres (1874-1930) sobre la ciudad de Córdoba. Un artista personalísimo que proyecta todo un mundo de ensoñaciones en el paisaje cordobés, complementado por una asimilación de éste con la figura femenina; en particular, las visiones crepusculares del Guadalquivir en los alrededores o las orillas de la ciudad de Córdoba. Paisajes en claves literarias y musicales, en donde el sentimiento es la pieza fundamental de una poética simbolista. Paisajes en los que, de una manera complementaria, el artista logra identificar paisaje y actitud psicológica de las figuras.

Como podemos comprobar, toda una serie de circunstancias que revelan un cambio notable de sensibilidad, ahora más abierta a una espiritualidad de los elementos naturales, los ámbitos íntimos y el paisaje.



Eugenio Gómez Mir
Vista del Albaicín, Granada

La visión del paisaje de la Generación del 98 y Andalucía

En relación con la aparición de la mentalidad de la valoración del paisaje, conviene recordar que, curiosamente, el paisaje no fue descubierto por pintores, sino por escritores. En efecto, el paisaje en España fue descubierto por intelectuales, concretamente por Giner de los Ríos, a quien se atribuye el descubrimiento del paisaje nacional. Giner de los Ríos pertenece a la generación promotora de la Institución Libre de Enseñanza, algo anterior a la Generación del 98. De hecho, hacia 1885 Giner empieza a descubrir el paisaje de los alrededores de Madrid, y lo descubre no sólo como ejercicio físico, sino como ejercicio cultural que debe estar incluido como parte del método docente, por lo que va a estar contemplado como un valor cultural ligado al excursionismo.

El cambio de mentalidad que produjeron las circunstancias históricas y sociales de las últimas décadas del siglo XIX, tuvo sus efectos sobre el ambiente cultural. Un cambio operado en el espectro intelectual español, el de la denominada Generación del 98, cuya visión del paisaje va a estar dirigida a la constatación de elementos simbólicos, tanto ma-



Anónimo s. XIX
Vista general de Granada
Fundación Rodríguez Acosta. Granada

teriales como humanos, en relación directa con el territorio hispano. Así, desde aproximadamente el año 1885, se podrían hallar toda una serie de actitudes críticas con respecto a la realidad española. Pero más que de una generación, con lo que todo ello significa hoy, se podría también hablar de una crisis de fin de siglo. Una crisis, por otro lado, que no sólo se dio en España, sino de la que participaría buena parte del mundo occidental.

En efecto, el positivismo desarrollista, generalizado en la Europa de los años anteriores, entra en crisis al poner en cuestión la idea de que la ciencia puede resolver todos los problemas; argumentos que, si antes eran una fuerza dinamizadora, ahora se ponen en cuestión de manera evidente en movimientos como el Simbolismo, reaccionando conscientemente a la industrialización y al cuestionamiento científico con un neorromanticismo ambiental, con puntos de vistas que contemplan otros mundos culturales, como el decadentismo. Así, el positivismo imperante anterior es sustituido por un cierto irracionalismo. Lo mismo va a ocurrir con la pintura, que podríamos considerar, al menos hasta ahora, como clásica; de igual modo, en Europa, las pautas de comportamiento que propiciaba la academia van a cambiar radicalmente a partir de estas fechas de finales de siglo.

Nacerá una nueva mirada hacia el paisaje y sus huellas, sus elementos de carácter, su historia y su psicología, que va a estar presente en la mayoría de los autores, poniendo en un primer plano todo aquello que, según su criterio, se refiere a la identificación con lo español. Una mirada especifica de muchos artistas que estará dirigida hacia los valores y contenidos del paisaje, visto éste también como un resumen expresivo, a la vez metáfora y escenario de una identidad: la de un modo de ser histórico que tiene que ver con «lo español» y España. Por otro lado, toda una serie de intereses en los que suelen coincidir tanto pintores como escritores, pertenecientes, en uno u otro grado, al contexto de la «generación fin de siglo», como también ha llegado a denominarse.

Pero esa interacción complementaria de las dos disciplinas, la literaria y la artística, ha sido un aspecto en el que se ha insistido a todo lo largo de la tradición de la cultura española. Dos mundos que se han influido mutuamente, de tal modo que la voluntad de los pintores ha venido siendo paralela a la voluntad y el criterio de los escritores. Por ello, no es extraño encontrar que muchos de los literatos españoles de ese momento escribirán de aquellos artistas plásticos vinculados con su misma generación. En el caso que ahora nos compete de los años finales del siglo, se puede decir que esa voluntad concreta, la de encontrar la esencia de lo español, está mutuamente compartida en la visión de una España trágica, compleja, negra, tradicional y, por supuesto, anclada en el pasado. De tal manera

que el paisaje, la nación, la crítica a un cierto fanatismo religioso, la denuncia social, van a ser argumentos que aparezcan a la vez tanto en los escritores como en los pintores.

Además, es en este momento cuando el paisaje de Castilla va a ser el paisaje más valorado y reivindicado en su austeridad y solitaria belleza. Hasta el punto de que Castilla va a llegar a identificarse en este momento cultural con España; superando la etapa de aquella otra visión romántica, la de los viajeros, más identificada sin duda con Andalucía. La Castilla que en este momento se reivindica, será la Castilla del Cid y la de Don Quijote, una Castilla recatada, austera y moral, que tiene su representante pictórico en El Greco: autor de una pintura expresiva y de carácter espiritual.

De hecho, la preocupación por España va a tener una gran repercusión en el descubrimiento del paisaje nacional. En ese sentido, los miembros de dicha generación quieren reaccionar contra esa visión, la una España anclada en lo tradicional y oscura, contemplando la posibilidad de reformarla, de transformarla. Mientras tanto, en ese contexto de ideas, los jóvenes pintores españoles comienzan a cambiar de punto de referencia, centrando su formación ya no en Roma, como era tradicional para aprender la disciplina académica del dibujo ortodoxo, sino que se dirigen, en los años en torno al cambio de siglo, al norte: a París, o bien, como el caso de Regoyos y muchos otros paisajistas, entre ellos un buen número de paisajistas malagueños, a Bruselas.

No obstante, Andalucía seguirá siendo considerada como una tierra hedonista, festiva, colorista y sensual, frente a la ascética y áspera Castilla. Pero esta estética fin de siglo, de la que van a participar también artistas andaluces de primerísimo orden, como el mismo Machado, no va a impedir que muchos de los escritores, y también los pintores pertenecientes a esta generación, se acerquen o visiten Andalucía. Aun así, aquellas imágenes de la España negra con respecto a Andalucía no quedarán vinculadas a su paisaje, a no ser por aquellos elementos culturales ancestralmente bárbaros asentados en la personalidad primitiva de sus habitantes, como los relacionados con el mundo taurino, o las más pintorescas de rudos arrieros, sin duda aspectos éstos más folcloristas que trágicos. Efectivamente, Antonio Machado compartirá muchas ideas con la Generación del 98 y coincide con ellos en el estudio del paisaje como reflejo de la realidad social. En su propia obra relaciona la gente que halla en Castilla con las tierras castellanas en donde habitan, en ocasiones identificadas como España.

Por otro lado, existirán visitantes de primer orden, integrantes de la generación, que establecerán contacto con el paisaje de Andalucía. Pintores como Zuloaga, con una experiencia sevillana a partir de 1892 en relación con sus aventuras taurinas, y su estancia en Alcalá de Guadaíra, con sus *Vísperas de la corrida* (1898), una obra de asunto andaluz con paisaje del lugar con la que logrará el reconocimiento definitivo en Europa; o como el mismo Regoyos, autor junto al belga E. Verhearen de *La España Negra* (1888), que visitará Córdoba y Granada; o las incursiones literarias del mismo Azorín, que lo llevan hasta la olvidada Lebrija en la desolada marisma sevillana.

El mismo Azorín, en su libro *Los Pueblos*, aclara en el prologo: «había tratado de pintar la vida provinciana». Este libro, publicado en 1914, integraba una serie de artículos publicados por primera vez entre 1904 y 1905, que recogían una serie de apreciaciones y descripciones de su contacto con el paisaje y la geografía de Andalucía. Observa el paisaje desde una posición de viajero en ferrocarril, desde la cual desarrolla un punto de vista de reportero que describe, con distancia pero con una gran sensibilidad positiva, lo que le acerca al territorio, a la par que invita a reparar en los valores del paisaje. Un paisaje, en este caso, con un carácter peculiar que incurre en estados de animo; distinto, según confiesa, al hasta ahora conocido y valorado por el propio escritor.

Así se muestra Azorín al describir la vega del Guadalquivir en los alrededores de Lora del Río: «Asomaos a la ventanilla del coche; tended vuestras miradas por la campiña; el paisaje es suave, plácido, confortador, de una dulzura imponderable. Ya no estamos en las estepas yermas, grises, bermejas, gualdas, del interior de España; ya el cielo no se extiende sobre nosotros uniforme, de un añil intenso, desesperante; ya las lejanías no irradian inaccesibles, abrumadoras. Son las primeras horas del día; una luz sutil opaca, cae sobre el campo; el horizonte es de un color violeta nacarado; cierra la vista una neblina tenue. Y sobre este fondo difuso, dulce, sedante, destacan las casas blancas del poblado y se perfila pina, gallarda, aérea, la torre de una iglesia, y emergen acá y allá, unas ramas curvadas, unas palmeras. ¿Qué hay en este paisaje que os invita a soñar un momento y atrae a vuestro espíritu un encanto y una sugestión honda?».

En otros momentos se decanta por apreciaciones netamente coloristas, más propias de la mirada de un pintor «luminista», a lo Beruete y Sorolla, dos nombres que en aquellos momentos sonaban con fuerza en los ambientes culturales: «Y vemos extensas praderías verdes, caminos que se alejan serpenteando en amplios recodos, cuadros de olivos cenicientos, tablares de habas, piezas de sembradura amarillenta. Y en el fondo, limitando el paisaje, haciendo resaltar toda la gama de los verdes, desde el oscuro hasta el presado, un amplio telón de un azul sombrío, grisáceo, plomizo, negruzco, se levanta. Y ante él van pasando y perfilándose durante unos momentos los cortijos blancos, los pueblecitos con sus torres sutiles, las ringleras de álamos apartados, los anchurosos rodales de alcacel tierno». Imágenes que bien pudieran estar recogidas en cualquier encuadre naturalista de alguno de los dos pintores anteriormente mencionados.

Azorín se muestra conocedor y analítico de los paisajes, en los que establece hasta categorías y perfila elementos antropológicos, geológicos y botánicos de carácter. Al mismo tiempo que articula una visión literaria del paisaje, hecha a retazos expresivos y simbólicos, en estructuras simples y sorpresivas. Una visión que ciertamente se complementa con puntos de vista de gran plasticidad en sus elementos, sin duda derivados de la pintura, con valores compositivos de naturaleza moderna. Así parece encontrarlos en los alrededores de algunas poblaciones del valle del Guadalquivir: «El tren corre, corre veloz. Nuestras miradas descubren otro pueblo: es Cantillana. Abajo, en primer término,

paralela a la vía, corre una línea de piteras grisáceas; más arriba destaca una línea de álamos; por entre los claros del ramaje asoman casas blancas del poblado; y más lejos aún, por lo alto del caserío, la serranía adusta, hosca, pone su fondo zarco. Y en sus laderas, rompiendo a trechos la austeridad del azul negro, aparecen cuadrilongos manchones de un verde claro... Luego vemos de nuevo el río en otra sinuosidad callada, con sus aguas terrosas; después volvemos a encontrar otro camino que se pierde allá en los montes; más tarde viene por centésima vez otro ancho prado, llano, aterciopelado, por el que los toros caminan lentos y levantan un instante sus cabezas al paso del convoy».

En *Andalucía Trágica*, una recopilación de artículos realizados como corresponsal durante su viaje sureño, e incluidos también en *Los Pueblos*, Azorín describe en su desoladora visita a Lebrija un instante de la marisma, como si se tratara de una secuencia cinematográfica a partir de una mirada en claves pictóricas: «Hemos salido en nuestro paseo a las afueras de la ciudad; ante nosotros se extiende una llanura sembradiza de un color verde mustio, apagado, amarillento a trechos; en la línea del horizonte, un vapor que recorre el Guadalquivir pone sus sutiles manchones negros sobre el cielo radiante».

Todo un itinerario incluido en *Los Pueblos* que culmina con la descripción certera y pictórica, eminentemente visual, del paisaje de Arcos de la Frontera, comenzando con una pregunta: «¿Qué es lo que más os cautiva vuestra sensibilidad de artistas: los llanos uniformes o los montes abruptos? ¿Cuáles son los pueblos que más os placen: los extendidos en la llanada clara o los alzados en los picachos de las montañas? Arcos de la Frontera es uno de esos postreros pueblos: imaginad la meseta plana, angosta, larga, que sube, que baja, que ondula, de una montaña; poned sobre ella casitas blancas y vetustos caserones negruzcos; haced que uno y otro flanco se hallen rectamente cortados a pico, como un murallón eminente; colocad al pie de esta muralla un río callado, lento, de aguas terrosas, que lame la piedra amarillenta, que la va socavando poco a poco, insidiosamente, y que se aleja, hecha su obra destructora, por la campiña adelante en pronunciados serpenteos, entre terrenos y lomas verdes, ornado de gavanzos en flor y de mantos de matricarias gualdas... Y cuando hayáis imaginado todo esto, entonces tendréis una pálida imagen de lo que es Arcos». Un tipo de descripción que se vincula abiertamente, en sus rasgos generales, a otras visiones como las articuladas desde época romántica en el territorio cultural andaluz, pero que, ahora, se muestra de una manera más real y menos enfática, por así decirlo, más cercana a los elementos concretos y sensitivos; por supuesto, identificada con las sensaciones del paisaje, y sugestionada por aquellas nociones plásticas, como decíamos, manejadas en fechas precedentes en el mundo de la pintura por pintores como Zuloaga o Sorolla.

Aureliano de Beruete (1845-1912) pinta en el propio paisaje, al aire libre, enfrentado directamente a los motivos. Será el pintor de Azorín, cuyo libro *Castilla* está dedicado a él. Beruete hace de la luz el elemento principal de sus paisajes, entendiendo que el sol y el aire constituían lo esencial que debía ser pintado, como hacían también por entonces los luministas andaluces, desterrando de la paleta los colores oscuros, los tonos grises o



Ignacio Zuloaga
Vista de Antequera (c. 1923)
Museo Nacional de La Habana, Cuba

negruzcos, para dar paso a una gama luminosa y vibrante con la que se conseguía que las sombras tuviesen luz y por ellas circulara el aire. En sus lienzos encontramos una perfecta simbiosis entre los nuevos métodos del realismo decimonónico, las vibrantes pinceladas impresionistas de raigambre francesa y la tradición realista genuinamente española que Beruete supo apreciar en Velázquez. Fue un pintor, por cierto, tempranamente relacionado con Alcalá de Guadaíra en los años pioneros del paisaje realista en aquella localidad, en donde pasó una temporada estudiando el natural por recomendación de M. Rico. Un artista que también pintaría en Granada, con posteriores incursiones en Ronda y Gibraltar, aunque se desconocen registros relacionados con estas dos últimas localidades.

Ignacio Zuloaga (1870-1945), aunque identificado con Castilla, no permaneció definitivamente en ningún sitio concreto; pasó casi toda la vida como viajero infatigable. Esto no impide que haya unas etapas claves para comprender su obra y las posibles influencias recibidas. Dos de ellas radican en su tierra natal y en París; las otras corresponden a Andalucía y Castilla. El paisaje de Zuloaga tiene siempre un tono dramático. Con el paso del tiempo, quizá el paisaje se va simplificando, pero sigue conservando una fuerza dramática espectacular. Sorolla sería el único pintor español con el que Ig-



Juan de Echevarría
Vista de Granada desde el Albaicín
Museo de Bellas Artes de Granada

nacio Zuloaga compitió. Viendo en esta competencia dos modos de ver la España de fin de siglo, una imagen que incidirá, de una manera u otra, en la mayoría de los pintores españoles. Ambos conocieron el reconocimiento del público americano con sucesivas exposiciones en el extranjero. Su diferente concepción estética y ambición personal fomentaron la rivalidad entre ambos.

El también vasco Juan de Echevarría (1875-1932), de clase social alta, a partir de un determinado momento lo deja todo por la pintura, iniciándose en la búsqueda de la España profunda en la Castilla más tradicional. Viaja a París, donde entra en contacto con la obra de los posimpresionistas, alternando la influencia de Van Gogh y Gauguin. Pero en la capital francesa también pintará paisajes, la mayoría, vistas de Montmartre, donde vivió. En 1913, como antes ocurriera con Fortuny, ante el inminente estallido de la Primera Guerra Mundial, se traslada a Granada, buscando una luz más brillante y una nueva temática: las gitanas, investigando un mundo no contaminado por la industrialización, con personajes auténticos, inocentes y de belleza salvaje. De esta etapa andaluza se conocen algunos paisajes de impronta cezanniana y *fauve* en Granada. También realizó a lo largo de su vida una serie de retratos de la Generación del 98. En 1925 tomó parte en la Exposición de Artistas Ibéricos, ya en contacto con las nuevas generaciones, con lenguajes asimilados de la modernidad del siglo XX.

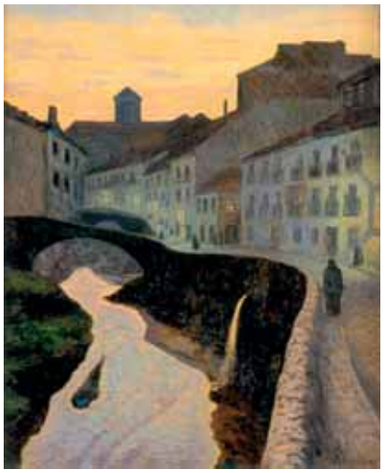
El paisaje tratado por Darío de Regoyos (1857-1913) está muy lejos del dramatismo de Zuloaga. Impregnado de las tendencias europeas del paisaje moderno del tránsito de siglo, Regoyos acabó conquistado al final por el paisaje español; a pesar de su formación en Bélgica, tenía la sensación de que en España había un exceso de luz, y ese exceso de luz impedía captar los matices. Los paisajes de Regoyos, sobre todo los últimos, son de una extraordinaria finura. Sus pinturas de esos años son de una plástica mucho más evolucionada, claramente posimpresionista. Antes de entrado el nuevo siglo, en la década de los noventa, realizó un viaje andaluz. En sus años finales, entre 1910 y 1911, repetiría este viaje, visitando las ciudades de Granada y Córdoba, en donde trabaja toda una serie de obras de vistas y rincones de ambas ciudades.

Desde la perspectiva interna de Andalucía, debemos mencionar al pintor Julio Romero de Torres (1874-1930), al que habría que considerar un artista emblemático de lo andaluz. No obstante, si la Generación del 98 intentó acercarse desde sus puntos de vista a España a través de Castilla, Julio Romero lo haría hacia Andalucía descifrando el alma cordobesa; al menos, su obra parece querer acercarse, casi en exclusiva, a ese punto. Es un pintor que alcanzaría gran popularidad y reconocimiento, y que será amigo de escritores como Ramón del Valle-Inclán –del que fue inseparable amigo–, los Quintero, Ortega y Gasset, Pío Baroja o el mismo Ignacio Zuloaga, entre otros.

Así mismo, en el ámbito del paisaje jienense, aunque perteneciente a la generación de la República, y con una obra en la que la inspiración noventayochista resulta definitiva como punto germinal de su pintura, habría que mencionar a Cristóbal Ruiz Pulido (1861-1962). Un pintor cuyo estilo se mueve a medio camino entre la tradición y la vanguardia, abierto a la influencia de los posimpresionistas y de los simbolistas y, en cierta medida, también a las innovaciones introducidas por los *fauves* y los expresionistas, pero manteniéndose distante de las más radicales experiencias formales de la vanguardia. Retrató a Antonio Machado ante un desolado paisaje jienense.

Para concluir, hacemos referencia al debate que, con respecto a las identidades, comienza surgir en este momento: el de los paisajes y las escuelas regionales. Aunque en el mundo cultural ya estaba latente en algunos artistas de distintas regiones españolas en las últimas décadas del siglo XIX, es a raíz de los intereses depositados en el paisaje por la generación de fin de siglo, cuando éste adquiere en el mundo de la pintura un impulso renovado, en especial en las nuevas décadas del siglo. De ahí que no resulten extraños algunos intentos de búsqueda de rasgos de diferenciación en el mismo paisanaje y en los modos de tratarlo; así, la pintura de gusto clásico, o mejor dicho, la pintura que tiene esos visos mediterraneístas de un Sunyer, por ejemplo, o del primer Torres García, es una pintura que se hace con una estricta voluntad de identificar esa estética con Cataluña y, por lo tanto, es una pintura al servicio del catalanismo.

Esto tendrá respuesta en otros artistas nacionales, que entienden que es posible hallar en el paisaje las claves de su propia personalidad territorial; y no sólo en su paisaje





Arriba, Darío de Regoyos
Atardecer en la Carrera del Darro
(Granada, 1910)

Sobre estas líneas, Cristobal Ruiz Pulido
Retrato de Antonio Machado

regionalista, sino también encontrarlas proyectadas en sus arquetipos populares. Un fenómeno que se activa en las primeras décadas del siglo, quizás debido al nuevo impulso que se derivó de la influencia de los encargos de la Hispanic Society de Nueva York; de aquella, sin duda, nueva por entonces, *Visión de España*, junto a toda la serie de cuadros dedicados a las regiones españolas por Sorolla.



Aureliano de Beruete
Granada (1910)

La mentalidad regeneracionista y el paisaje

La generación inmediata a aquélla de fin de siglo, la generación a la que pertenece Ortega, hará una interpretación regeneracionista de la serie de imágenes acuñada por los artistas del 98. Imágenes en donde se proyectaba la barbarie de aquella España anclada en el pasado, inmersa en lo irremediable del peso de los siglos sobre España. Una España lamentable que se hacía necesario transformar. Por tanto, la voluntad de los escritores regeneradores del país consistirá en reflexionar sobre la realidad española y ofrecer la perspectiva de una España mejor, lo cual harán recalcando el elemento crítico.
En un principio, los noventayochistas se mostraban permeables a la europeización y el tipo de reformas que Joaquín Costa y los regeneracionistas patrocinaban; pero pronto renuncian a esos ideales en favor de un mito del *Volksgeist*, en el que la regeneración debe provenir de dentro, desde el «alma española», operando a un nivel espiritual, o bien subordinando el ideal al mito. A partir de ese momento, los noventayochistas proceden a desentrañar su país, como si la consigna generacional fuese «conocer a España»: historia, naturaleza, gente, costumbres. Pero, como lo que les angustia son los avatares del espíritu colectivo o el alma común, su interpretación de los problemas españoles asume términos «espirituales», y a veces se agota en la búsqueda de «ideas madres» o las fuerzas abstractas que supuestamente trabajan en la historia.

Pero la generación verdaderamente constructora será la posterior, no la finisecular, sino la de 1914 o 1917. La generación europeizadora por excelencia fue la de Ortega, Marañón o Azaña. La otra generación, la regeneracionista, es la generación en la que despunta el sentido crítico; pero en la tarea crítica no dan el paso siguiente como para avanzar en el terreno de la construcción de una realidad española mejor.

Por tanto, regeneracionismo, o regeneración si se quiere, es una palabra que está impresa en la vida de los españoles del fin del siglo XIX y de, por lo menos, las dos primeras décadas del siglo XX. Un periodo en el que tendrá lugar una evolución de las mentalidades y más contactos con Europa, un periodo, también, en el que tiene lugar en el ámbito de la cultura pictórica española todo un proceso de modernización de los lenguajes plásticos.

Es, pues, un periodo complejo, en el que tuvieron lugar las distintas actitudes de aquellos artistas de la Generación del 98 que reaccionaron contra el Impresionismo y

contra su versión española: el «Luminismo», la pintura y la escultura del Noucentisme catalán, el realismo de la escultura castellana, o la especial repercusión de las primeras Vanguardias del siglo –Fauvismo y Expresionismo– en alguno de nuestros artistas.

La mirada coetánea al regeneracionismo será, por tanto, una mirada obligada a contemplar la España «blanca» de Zuloaga y al arte de pintores como los granadinos José María López Mezquita, José María Rodríguez Acosta, así como otros artistas, como Anselmo de Miguel Nieto, el sevillano Gonzalo Bilbao, o el cordobés Julio Romero de Torres. Aunque hay que tener en cuenta a un artista singular en su actitud, pero a la vez fundamental en la renovación conceptual y plástica del paisaje, como fue Aureliano de Beruete (1845-1912): un pintor culto, con una técnica pictórica más anclada en el siglo XIX, en cuyos paisajes aparece una atmósfera límpida, tranquila, con una sensación pacífica, careciendo de ningún sentido dramático, muy presente en muchas obras del la Generación del 98. Un artista que, con respecto a Andalucía, recorrerá a partir de 1910 la provincia de Granada, siendo ya un pintor plenamente impresionista, con su correspondiente evaluación europea, y consciente de ello (según nos lo manifiesta en sus escritos), que en su viaje andaluz se detiene de manera especial, como era de rigor, en encuadres del Generalife, así como la Sierra de Ronda y alrededores de Gibraltar.



Joaquín Sorolla
Reflejos en el Estanque de Neptuno del Alcázar de Sevilla (1908)
Museo Sorolla, Madrid

Los paisajes andaluces de Joaquín Sorolla (1863-1923)

De entrada, debemos decir que en la condición misma del Sorolla pintor parece encontrarse la atracción hacia el paisaje. Incluso se puede añadir que Sorolla, que no es un pintor que se pueda relacionar fácilmente con el 98, también es conquistado por el paisaje español. Un pintor activo y viajero que recorrerá todas las regiones de España, en un intento –en esto participa tanto del 98 como del pleno regeneracionismo– de sintetizar «lo español» y el espacio de la diversidad física y cultural de España. Para ello, en noviembre de 1911 firmó un encargo de la Hispanic Society of America para realizar catorce murales que decorarían las salas de la institución, un proyecto en el que el artista valenciano trabajaría sin descanso entre 1912 y 1919. Su popularidad se extendió por toda Europa, realizando exposiciones en París, Berlín, Colonia, Londres y, finalmente, en varias ciudades de Estados Unidos.

Cabe señalar que la obra pictórica de paisajes y jardines andaluces realizada por Joaquín Sorolla a lo largo de sucesivas visitas del pintor durante las dos primeras décadas del siglo XX, constituye, en conjunto, una de las producciones más interesantes y evolucionadas de la plástica española. Un verdadero repertorio de registros de paisajes y ámbitos, con una gran variedad de sensaciones lumínicas y sensitivas que traducen espacios, lugares y atmósferas; todo ello, naturalmente, insertado en la gran tradición andaluza. La producción artística de Sorolla en Andalucía parece superar la visión tanto del 98, como la correspondiente a



Joaquín Sorolla
El Puente de Triana (1908)
Colección particular

la óptica particular del regeneracionismo, con la que más podría identificarse, para fundir tradición y lenguaje moderno en un nueva plástica que se ajusta a nuevos argumentos: la valoración de las sensaciones naturales como argumento válido en sí mismo.

Con respecto a Andalucía, el pintor ya había realizado un viaje en 1902, en el que recorrió diversas ciudades, pero durante el cual no produjo pintura alguna. Fue algo más tarde, con motivo del encargo de realizar un retrato de la reina Victoria Eugenia en Sevilla, cuando Sorolla, durante el mes de febrero de 1908, descubre los jardines de los Reales Alcázares de Sevilla. Tal es la impresión que le producen, que en su producción comienza a tener una gran relevancia el tema del jardín. Una temática ya cultivada casi en exclusiva por Rusiñol con anterioridad, desde los años ochenta del anterior siglo. En estos encuadres de jardines, Sorolla, por lo general, no buscará grandes perspectivas, sino pequeños rincones, en donde el intimismo cobra destacado protagonismo.

Desde el 21 de noviembre de 1909 hasta entrados en el siguiente año, el artista permanecerá en la ansiada Granada. Sorolla llega a Granada acudiendo a la llamada de un mito, un mito que existía y funcionaba, ya que, en lo que se refiere a sus paisajes, ciertas vistas y rincones de la ciudad formaban parte ya de un *imaginario universal* que estaba en el consciente de los artistas tanto españoles como extranjeros (entre ellos, su colega sueco Zorn, que años antes, en 1887, había pintado algunos rincones de la Alhambra), desde incluso antes de la sonada estancia de Fortuny. El artista manifestó en sus escritos que, si Sevilla eran las personas, su *paisaje humano*, Granada era el paisaje, un paisaje de condición psicológica a la par que de una belleza insuperable.

Algunos años más tarde volvía de nuevo Sorolla a Granada, concretamente en el invierno del año 1917, con motivo de una cacería real en honor de Alfonso XIII, a la que acude para realizar un retrato al monarca. Una estancia en la que retoma los paisajes granadinos y rincones de la Alhambra. En esta ocasión, realiza nuevamente vistas de la sierra y patios moriscos de los palacios árabes, en los que la pintura se hace expresiva a la vez que sensual, esencial y sublime, con atmósferas sensibles. Serán días de trabajo entusiasmado, y en una de sus cartas, fechada en febrero de 1917, llega a exclamar: «¡Cuan hermoso es todo esto, Dios mío!», refiriéndose a la sierra y sus magníficas perspectivas.

En el mes de febrero de 1917 Sorolla pinta por última vez en Granada. Su pintura entonces se hace mucho más sintética, sólo representa lo imprescindible y, en muchas ocasiones, como envuelto en vapor de agua, lo que provoca una desvalorización de los contornos; aquí continúa su trabajo pictórico acerca de nuevas fórmulas en el tratamiento de la luz.

Tras este episodio granadino, de especial significación en cuanto a producción de paisajes se refiere, Sorolla acude a Sevilla durante la Semana Santa de 1918. Allí pintará las últimas versiones de los jardines de los Reales Alcázares, siguiendo la tendencia a esquematizar formas, y donde el artista se muestra con más intensidad ante los elementos de la naturaleza, con la puesta en práctica de distintos encuadres y visiones.

Entre las obras producidas en esta última estancia sevillana, se encuentra una tela especialmente reveladora por lo avanzado de las claves pictóricas en ella depositadas. Se trata de *Alberca del Alcázar de Sevilla*, obra fechada en el año 1918, perteneciente al Museo Sorolla de Madrid. En esta tela Sorolla nos presenta un sencillo encuadre, con un arco de medio punto enjalbegado que se refleja a su vez en un estanque. La mancha roja de un geranio proporciona la profundidad del lienzo al conducirnos como un reclamo visual hacia el fondo, al mismo tiempo que se sintetizan valores de luces, transparencias y reflejos, reverberaciones y efectos sutiles de color. Un luminoso y sintético lienzo con referencias mínimas en donde la simplicidad formal otorga una mayor intensidad a los contenidos, haciendo que la pintura alcance una nueva y fragante plenitud. El arco de acceso a los jardines queda visto de manera frontal, flanqueado por unas macetas de geranios que dan una nota de color, dando paso a una nueva división de la pincelada, que si antes era densa y alargada, constructiva en las densidades del color sobre el agua, ahora se fragmenta en otras vibraciones y tonos vegetales de juegos y acentos de luz. Una verdadera lección de esencialidad y de síntesis pictórica que, desde la deslumbrante plástica moderna del pincel de Sorolla, basada en la codificación de valores y espacios, ratifica la famosa frase «menos es más». Una estética de la parquedad y la limpieza de tradición musulmana, en claves modernas y elegantes, encontrada en Andalucía. Algo que también comprobamos en algunas de sus obras resultantes de sus estancias dedicadas a Córdoba y Granada.

De hecho, los verdaderos protagonistas de este lienzo son los elementos esenciales, el orden natural que interviene en el jardín tradicional hispano musulmán, y las sensaciones cromáticas que éstos efectivamente ponen en juego. Aquí, los verdaderos

personajes son la cal, el agua como elemento primordial, y la luz, con sus vibraciones azuladas en su variabilidad de tonos sobre las paredes y las plantas, en sus reflejos sobre las aguas mansas y espejeantes del estanque. Es un lugar que plásticamente fascinó con anterioridad a muchos pintores, como Bécquer, Fortuny y Madrazo. Un lugar, por otro lado, que sugiere un tiempo calmo y solar, verdadero regalo de sensaciones, aquí transcritas por Sorolla a la luz del mediodía en el lienzo.



José María López Mezquita
Patio de los Arrayanes (1904)
Museo de Bellas Artes de Granada

El paisaje «luminista» en Andalucía

El paisaje regionalista y el efecto Sorolla

Como ya apuntamos, el cultivo del natural trajo como consecuencia la ejecución de la pintura de manera directa sobre los motivos; poco a poco, la práctica del *plein air* se impuso gradualmente como un método cada vez más extendido y generalizado.

En cuanto a los intereses por la luz, en ciertos pintores tuvo su momento de gestación o punto de partida. Así, la energía de las escenas soleadas de Sorolla parecía ya prevista ciertamente en algunos de los cuadros granadinos de Fortuny del año 1870. Un punto de partida que desarrollaría el pintor valenciano con posterioridad en temáticas con intenciones marcadamente luministas, como fueron sus pinturas de «paisajes con figuras» o el retrato ejecutado al *plein air*; dos facetas pictóricas que Sorolla cultivaría con gran novedad a lo largo de su carrera de prodigioso pintor.

El final del siglo XIX y el comienzo del XX trajo aparejado el replanteamiento de los rasgos peculiares del arte andaluz a partir de nuevas corrientes plásticas, como el Impresionismo, el Simbolismo o el Fauvismo. Es lo que se conoce como Regionalismo, en cuya órbita cabe adscribir la pintura de artistas como José María López Mezquita, José María Rodríguez Acosta, Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarisas y Julio Romero de Torres.

Así mismo, el creciente interés por la luz que en algunos pintores españoles comienza a despertar en las ultimas décadas del siglo XIX, dará lugar a dos escuelas: el «Luminismo mediterráneo» –representado sobre todo por Joaquín Sorolla– y el denominado «Impresionismo andaluz», de las que participan algunos de los denominados artistas regionalistas, muchos de ellos pertenecientes a la generación de 1914.

En el contexto andaluz, en la línea luminista de los continuadores de Fortuny y siguiendo su impronta, habría que mencionar al malagueño José Moreno Carbonero (1860-1942), becado en Roma, académico y retratista favorito de la realeza y la aristocracia. Como paisajista cultivó vistas con edificios monumentales y paisajes de grandes efectos de luz, en donde siempre tiene lugar una anécdota literaria o histórica, como las temáticas relativas al *Quijote*, con paisajes ejecutados con gran verismo. En concreto, de su Málaga natal se conocen algunos paisajes con escenas costumbristas de buena factura, como la *Fuente de Reding*, o algunos paisajes de la costa mediterránea.

Los antecedentes de la pintura de intenciones luministas en la escuela sevillana se remontaban a los años de juventud del artista Gonzalo Bilbao (1860-1938), formado en Italia con José Villegas (quien también efectuaría sus acercamientos al fenómeno de la pintura luminista entrado ya el siglo XX, y en contacto con Bilbao durante los veraneos elitistas en Biarritz). Bilbao es un pintor perteneciente prácticamente a la misma generación que Sorolla. Como pintor cultivó el orientalismo en Marruecos, del que se conocen paisajes de gran efecto, de un marcado realismo con preocupaciones lumínicas. Estos aspectos están desarrollados con posterioridad en obras de la importancia de *La siega en Andalucía*, de 1895: obra capital en donde se mezclan el interés por la luz, el paisaje y la temática social. Desde 1903 ejerció el profesorado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, de cuya Academia llegó a ser presidente.

Simultáneamente a la obra de Bilbao, destaca José Jiménez Aranda (1837-1903), amigo personal de Sorolla, que desarrolla la última etapa de su obra una vez vuelto a Sevilla, tras estancias en Roma y París. Jiménez Aranda ya había experimentado acercamientos al paisaje de tono naturalista en Francia, cercano a las posiciones de Sánchez Perrier. En sus años finales, transcurridos en Alcalá de Guadaíra durante los años noventa, cultivó un paisaje de intereses lumínicos ejecutado al *plein air*, de moderna concepción y plasticidad. Unas coordenadas en las que se moverá su discípulo, y también yerno, Ricardo López Cabrera (1864-1950), cuya pintura, influida por los años finales de su maestro, evoluciona hacia posiciones en las que se perciben las influencias de Sorolla.

El también sevillano Manuel González Santos (1875-1949) pertenece a la generación de pintores formados en la escuela de pintura local bajo las enseñanzas de Eduardo Cano y, sobre todo, de José Jiménez Aranda. Durante toda su trayectoria se mueve en postulados cercanos al naturalismo, tanto en la representación de temas cotidianos como en el paisaje.

De la misma generación es Javier de Winthuysen (1874-1956), formado en Sevilla en torno a las actividades del Ateno, en donde intima con Juan Ramón Jiménez. Funda con amigos artistas la Escuela Libre de Bellas Artes de Sevilla, de vida efímera. Tras la llegada a Sevilla de Zuloaga, viaja a París (en 1903), entrando en contacto con el impresionismo francés. A su regreso, en 1912, expone en el Salón de los Independientes y en el Salón de Otoño. Algo más tarde se instala en Madrid, donde conoce a Rusiñol, que en ese momento estaba pintando en los jardines de Aranjuez, y Juan Ramón Jiménez lo introduce en la Institución Libre de Enseñanza. Tras la Guerra Civil se instala en Barcelona e Ibiza, caracterizándose sus paisajes por una luminosidad mediterránea.

Algo más joven, pero igualmente activo en el contexto sevillano, cabe mencionar también la presencia de Félix Lacárcel Aparici (1883-1975). Valenciano de origen y formación, tras pasar por Madrid y vincularse a una pintura de paisajes al aire libre, entonces fomentada por el Círculo de Bellas Artes de la capital, y estando bajo la impronta de Sorolla y Benedito, Lacárcel llega a Sevilla para ocupar una plaza docente en 1914.



José Pinelo Yanes
Vista de la Alhambra (Granada, c.1915)
Colección particular, Sevilla

De esta época datan algunos paisajes de El Chorro, en Málaga, un lugar ya frecuentado también en aquellas fechas por la pintura enfática y colorista de Muñoz Degrain. Un artista vinculado a la capital malagueña desde años anteriores, y que también dejaría en algunos de sus discípulos ese rastro de interés hacia este tipo de encuadres de grandes construcciones geológicas, verdaderos paisajes de carácter un tanto épicos, contagiados a su vez de cierta estética wagneriana y, diríamos, hasta deísta, en la concepción y justificación de este tipo de paisajes.

En el círculo granadino, el pintor José María López Mezquita (1883-1954), después de una experiencia de viajes por países europeos en 1902, se inicia en la pintura de paisajes tomando vistas y encuadres del natural, como atestiguan los acercamientos de horas de luces y efectos de reverberaciones acuáticas en *Patio de los Arrayanes* y *Patio de la Reja*, de 1905. Obras anteriores a su definitiva dedicación a la figura y el retrato, en donde se constata la exaltación lumínica en las luces radiantes del mediodía, como en *El embovedado*: una pintura de la ciudad de 1904, con la sierra al fondo y sombras proyectadas.

El también pintor granadino José María Rodríguez Acosta (1878-1941), formado con José Larrocha y amigo de juventud de López Mezquita, fue discípulo en Madrid de Emilio Sala. Realizó viajes a París en 1900, fecha a partir de la cual comienza a realizar una serie de paisajes granadinos en los que sintetiza con lenguaje moderno las influencias del Impresionismo y el Simbolismo ambiental, mediante una plástica modernista en la que la luz tiene un nuevo protagonismo. A esta serie pertenecen obras como *Crepúsculo*, dedicado al granadino convento de la Concepción, o *Muros de la Alhambra*, de 1902 y 1903 respectivamente.

En lo que respecta a la recepción del Luminismo en la ciudad de Córdoba, se observan ya las aportaciones de esta tendencia en obras de Julio Romero de Torres como *La siesta* o *Pereza andaluza*.

En Málaga estará activo el valenciano Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), formado con Carlos de Häes. En sus comienzos, realizó una pintura de paisajes de tono realista. Fue llamado en 1870 para decorar el Teatro Cervantes de Málaga, donde ejerció como profesor en la Academia de San Telmo desde 1879. Realizó cuadros de temas históricos con gran imaginación y ciertas implicaciones simbolistas; pero en su obra tiene un papel destacado el paisaje, que cultivó con un lenguaje personal adaptado de las tendencias de la modernidad europea. Al final de su vida, pinta con pinceladas cortas y vivas, de un cierto impresionismo tardío. Desde 1898 ocupó la cátedra de paisaje en la Academia de San Fernando de Madrid, hasta su fallecimiento en Málaga en 1924.

A partir de 1900 se identifica con los paisajes de Granada. De 1902 data su cuadro *Umbría de Sierra Nevada*, del Museo Nacional del Prado, aunque se conocen temas de los valles serranos en 1875. En 1913 El Chorro, en la sierra malagueña, es un motivo en el que da rienda suelta a su imaginación dramática. Muestras de un paisaje en el que sigue pautas de su amigo Sorrolla, pero con una marcada personalidad en sus encuadres



Manuel González Santos
Jardines del Alcázar de Sevilla
Colección particular

y sentido del color, realizando vistas más o menos reales y ensoñadas a la vez, en donde activa claves de la pintura europea del momento, desde lenguajes impresionistas a notas marcadamente simbolistas, en ocasiones de tono wagneriano.

Si el regionalismo político consistía fundamentalmente en una doctrina que defendía la distinción de una región dentro de un Estado, sin reclamar la completa independencia, el regionalismo artístico vigente en las primeras décadas del siglo XX en Andalucía se identificaba estrechamente con las formas populares, ya fueran éstas arquitectónicas o culturales en general, lo que también tuvo sus proyecciones en la identidad del paisaje. No obstante, el Regionalismo consistió también en una corriente arquitectónica cercana al eclecticismo, que glosaba y sintetizaba algunos aspectos de las distintas arquitecturas regionales.

En cuanto a la pintura, en gran parte consistió en una consecuencia evolucionada de las identidades, propuestas ya desde fines del siglo anterior por la mentalidad esgrimida por los artistas y pensadores del 98. Justamente en este nuevo episodio de la cultura andaluza, el paisaje recobrará una nueva actualización. Aún así, los pintores andaluces se vuelven más viajeros y abiertos a otros paisajes nacionales, propiciando a la vez su conocimiento y difusión. Lo mismo ocurrió con ciertos temas de costumbres tradicionales, reconvertidos ahora en nuevas escenografías, algo que se detecta especialmente durante la etapa de la dictadura, así como el acondicionamiento de los nuevos lenguajes a los viejos arquetipos de personajes y tipos de carácter identificados con «lo andaluz». Esto ocurre de manera muy explícita en los personajes propuestos por Gonzalo Bilbao o Romero de Torres, por citar dos ejemplos emblemáticos. Dos artistas igualmente interesados, aunque de distinta manera, por el paisaje andaluz.

En la órbita de Gonzalo Bilbao y el Ateneo sevillano, un representante emblemático del regionalismo sevillano, junto con Alfonso Grosso, también activo colaborador de la revista *Bética*, fue Santiago Martínez Martín (1890-1979). Un artista formado en Sevilla con Bilbao y que fue el discípulo sevillano de Sorolla, al que acompañó en frecuentes viajes como ayudante. Viajó igualmente por diferentes puntos de la geografía peninsular, identificado por el espíritu del paisaje de fin de siglo, recogiendo encuadres de monumentos y paisajes desde diferentes perspectivas, así como algunas escenas de costumbres, en la tradición nacional de la mentalidad del 98. De especial luminismo e intensidad pictórica resultan sus pinturas de paisajes y encuadres de Ibiza, donde pintó junto a Sorolla en 1919. Interesado por los fenómenos de luces y los cambios de atmósferas, realizó también vistas urbanas y paisajes costeros, un aspecto novedoso dentro de su obra, en el que conecta con otros luministas levantinos y también andaluces, siempre con un agudo sentido del color y con una ejecución plástica fecunda. Desarrollaría este aspecto en la desembocadura del Guadalquivir, concretamente en la playa de La Jara, donde también se había instalado Manuel González Santos en la época estival, una zona de gran luminosidad marina inmediata a la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda.

De igual modo, el pintor sevillano Alfonso Grosso (1893-1983) pertenece a la generación de pintores de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo XX, a la que sería exagerado llamar vanguardista, pero de la que sí podemos afirmar que superó los convencionalismos de la pintura decimonónica. Las dos temáticas más características de su obra fueron, aparte del retrato y el paisaje, la religiosa y los temas populares. En lo que se refiere al paisaje, fue más proclive a novedades durante su juventud, y en ellos se deja sentir el mundo del modernismo, Rusiñol y Sorolla; paisajes que realizó durante algunos viajes por España y pueblos de la provincia de Sevilla hacia 1926.

Así mismo, en torno al centro artístico en la ciudad de Granada se aglutina una serie de pintores de la generación correspondiente al momento del Regionalismo; unas circunstancias en las que se dará una continuidad artística desde el Realismo de las últimas décadas del siglo XIX y las nuevas tendencias actualizadas por las corrientes europeas. En aquel contexto, destacamos al pintor granadino José Ruiz Almodóvar (1867-1942). Fue discípulo de Gómez Moreno y miembro de la «Cofradía del Avellano», un grupo artístico en torno a Ganivet contagiado del Modernismo imperante, a través del cual conocerá a Rusiñol durante su estancia. Realiza un viaje a París y Londres en el cambio de siglo, en donde contacta con el americano Sargent. Entre sus paisajes de mayor interés, figuran los poco conocidos dedicados a encuadres de Sierra Nevada, fruto de sus frecuentes excursiones con el grupo «Diez Amigos Limited», activo entre los años 1898 y 1913; cabe mencionar *Laguna de las Yeguas* y *Puesta de sol en Sierra Nevada*, un verdadero hito local en la escasa producción de paisajes del interior de la sierra granadina.

También en Granada, Eugenio Gómez Mir (1877-1938) fue un interesante pintor con personalidad propia respecto del paisaje granadino. Seducido por las sensibilidades del Simbolismo hacia el paisaje, por la presencia en Granada de Rusiñol, y las nuevas pautas del color que sugería la estética del Modernismo. Se formó en la escuela de Madrid, tras lo cual viaja a París en 1900, teniendo por maestro a Muñoz Degrain, de donde deviene su desarrollo intenso del color encontrado en el paisaje, en especial de la sierra y la Alpujarra granadinas, con interesantes estudios de luces de honda raíz modernista y *fauve*.



Eugenio Gómez Mir
Alpujarra. Granada, c. 1935
Col. J. M. Segura. Granada

El paisaje en la Generación del 27

En la luna negra,
sangraba el costado
de Sierra Morena.
Federico García Lorca



Manuel Ángeles Ortiz
Nocturno granadino (1966)
Ayuntamiento de Granada

Puede decirse, sin ningún tipo de exageración, que la visión de Federico García Lorca hacia el paisaje andaluz, contenida en su extensa obra poética y teatral, ha condicionado poderosamente la visión posterior de muchos artistas de la segunda mitad del siglo XX. Una visión que es consecuencia de todo un proceso de asimilación de formas y conceptos de estéticas anteriores, en donde convergen muchas influencias y sensibilidades hacia el paisaje, tanto en su modo de enfrentarse a él como en la manera de conceptualizarlo en formas artísticas.

Paisaje
El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

Por otro lado, ya hicimos referencia a la relación de Antonio Machado con el paisaje andaluz, lo que puede confirmarse en algunos poemas como «En estos campos de la tierra mía...», incluido en su libro *Campos de Castilla*: una interpretación de Sevilla desde el espíritu del 98. Piezas en las que el paisaje aparece visto según la proyección

humana de sus habitantes, y también, en otras ocasiones, desde la visión histórica, lo cual daba lugar, como ocurría en escritos de otros compañeros de generación, para que se pasara revista al pasado de España.

Esta actitud es heredada por otros miembros emblemáticos de la Generación del 27. Éste es el caso del mismo Lorca en *Impresiones y paisajes*, su primer libro, publicado en 1918, y resultado de los viajes de estudio realizados por Lorca en los años 1916 y 1917 por diversos lugares de España. La obra está compuesta por una cincuentena de prosas divididas en tres grupos, precedidas por un interesante «Prólogo» del que se desprende de una manera clara la intencionalidad poética de Lorca. En este libro primerizo se configura un conjunto de narraciones descriptivas, impresionistas, sensoriales, con pinceladas modernistas y románticas que nos recuerdan a otros poetas precedentes como Rubén Darío, Machado y bastante a Azorín. Su visión poética, entre el Romanticismo y el Modernismo, participa de un personal pancalismo, ya que: «existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma». Así procede en la narración *Una ciudad que pasa:*

> Cielo azul. Tranquilidad solar. Por las encías de las murallas pasan ovejas blanquísimas dejando nubes de plata vaporosa. La ciudad deja sonar sus trompas de suavidad metálica como miel infinita.
>
> Hierro... Estallidos de solemnidad. A lo largo y entre los humos del caserío se dibujan los triunfos románticos de las iglesias señoriales, severas, distinguidas, un poco chatas, con sus campanas paradas, con sus veletas que son cruces, corazones, sierpes, con sus colores de oros perdidos en verduras mohosas... Hay ópalos amarillos sobre las garras monstruosas de los montes. Hay sobre la ciudad medioeval temblores de luz... Hay un reposo musical de las cosas... La mañana está clara.

Recordemos, por otro lado, la presencia en la Sevilla de los años finales del siglo de un Juan Ramón Jiménez que intenta ser pintor, y la influencia que la pintura finisecular de un Rusiñol o un Sorolla tiene en su obra, y la que su propia poesía tiene, como efecto de rebote, en la obra de estos mismos artistas. Igualmente ocurre en otro registro con la imantación del poeta Fernando Villalón con los paisajes rurales, populares, por la marisma sevillana.

Es, quizás, el pintor de origen jienense Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984), por su amistad con Federico García Lorca, el artista que ha sido identificado, junto a otros como Gregorio Prieto, Bores, Moreno Villa o Benjamín Palencia, como uno de los pintores emblemáticos de la generación. Un pintor que, gracias a Manuel de Falla y a Vázquez Díaz, conoció tempranamente el encuentro entre el Cubismo y el nuevo clasicismo. En el año 1922 marchó a París, donde conoció a Pablo Ruiz Picasso. Participó



Manuel Ángeles Ortiz
Paisaje (c.1967)
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla



Manuel Ángeles Ortiz
Albaicín
Museo de Bellas Artes de Granada

poco después en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, así como en la coordinación de la presencia de los renovadores españoles residentes en París. En 1932 regresó a Madrid y trabajó en proyectos de las Misiones Pedagógicas, especialmente con La Barraca en plena etapa republicana.

Su pintura, que arranca de posiciones posimpresionistas para luego adoptar principios modernistas, ha sido identificada con la asunción de las poéticas del Cubismo y con sus desarrollos y consecuencias. Tras un largo exilio, el artista regresa a España, continuando con nuevas series compositivas, algunas en relación con sus paisajes de juventud, como la de los albaicines, los homenajes al Greco y las cabezas en el límite entre abstracción y figuración, entre lo lírico y lo construido, lo lineal y lo pictórico.

Ismael González de la Serna (1898-1968) se formó en Granada y Madrid. En sus primeros años desarrolla un estilo pictórico ecléctico, que se nutre de fuentes impresionistas, simbolistas y modernistas, uno de cuyos primeros ejemplos es la ilustración que figura en la portada del libro de Federico García Lorca *Impresiones y paisajes*, editado en 1918, año en que celebra su primera exposición en Granada.

En 1921 se traslada a París. Integrado en los círculos de la École de Paris, las claves de su reconocimiento se centran en una lectura sensual de las formas del Cubismo, basada en la relevancia del dibujo, de línea sinuosa y muy decorativa, y fuertes contrastes cromáticos. En 1932 emprende nuevas vías de experimentación plástica; aborda la línea neoclásica, ya desarrollada por Picasso, y formas de reminiscencias surrealizantes.

En otras geografías andaluzas, a modo de ejemplo del contexto sevillano, el paisaje cultivado por Javier de Winthuysen desde las primeros años del nuevo siglo, se atiene a una valoración de los elementos «en sí»; presentando al espectador, al mismo tiempo que ratifica, expresa y también descubre, toda una tradición: la presencia del jardín hispano musulmán en su Sevilla de origen. Rasgos y elementos culturales que corresponden a una mentalidad que enlazaría directamente con la poética de Juan Ramón Jiménez, y adelanta muchas de las sensaciones y puntos de miras hacia la naturaleza, en sus sensaciones y plenitudes, de la generación posterior del 27. Esta generación tendría en Sevilla una nutrida lista de poetas, que veneraron sus dones o bien procedieron de ella. Este es el caso de un poeta como Luis Cernuda, cuyas páginas de prosa poética de *Ocnos* contienen pasajes que bien pueden identificarse con esta escena. Contenidos y valores culturales que aquí Winthuysen reactiva y pone en manos de la pintura. En este sentido, es interesante referir algunas de las imágenes y contenidos de los versos del poema *Jardín Antiguo*, igualmente de Cernuda: «[...] al jardín cerrado / que tras los arcos de las tapias / entre magnolios y limoneros/ guarda el encanto de las aguas... el susurro tibio del aire / donde las almas viejas flotan... las cosas todas siempre bellas... sueño de un dios sin tiempo».



Ismael González de la Serna
Casa con jardín (1928)

Por otro lado, la particular visión de Juan Miguel Sánchez (1900-1973) se vinculó a las vanguardias poéticas relacionadas con la Generación del 27. Fue discípulo de Gustavo Bacarisas, y en los años veinte sevillanos estuvo artísticamente vinculado a la revista *Mediodía* (1926-1929), de la que fue redactor-jefe el poeta Joaquín Romero Murube, fundador junto a otros poetas como Rafael Laffón o Collantes de Terán. Juan Miguel Sánchez es un autor con una obra de carácter sintético, derivada del Cubismo, con la asimilación de claves modernistas respecto del color a lo *cloisonnisme*, a partir de la asimilación de la pintura aportada por Gustavo Bacarisas en Sevilla. Con formas de una cierta robustez geometrizante, también derivada de Vázquez Díaz, plasmada en temáticas y encuadres neopopulistas, en consonancia con las estéticas de la generación y de los artistas ibéricos; pero, a su vez, en cuanto a temáticas y puntos de vistas, teñido del regionalismo anterior.

Llegados a este punto, conviene recordar que la Guerra Civil es un acontecimiento traumático de primer orden en la vida social y cultural del país, que da al traste con muchas esperanzas y proyectos renovadores. También en lo que se refiere al paisaje, supuso la imposibilidad de desarrollo de nuevas perspectivas, principalmente en la actualización de nuevos conceptos artísticos en relación con las últimas tendencias de la vanguardia europea. Por ello, muchos de los creadores se vieron abocados al exilio, obligados a tener que prescindir de por vida del contacto con su paisaje natal. Otros, en cambio, realizarían una obra bajo la sugestión de sus recuerdos y a partir de las imágenes de juventud reactivadas en el destierro. En este sentido, muchas de las obras fundamentales de algunos poetas, como *Ocnos* de Cernuda, rememoran aspectos del paisaje y la memoria de la infancia y juventud en su añorada Andalucía. Igual ocurre con muchos de los pintores. Algunos otros

pudieron retornar, con la posibilidad de ejecutar una obra de estricto paisaje de interpretación moderna, como es el caso de Manuel Ángeles Ortiz, ligado a la abstracción lírica de referencias paisajísticas, como la serie dedicada a Granada a partir de los años sesenta.

En el mismo círculo sevillano se perfilan otros artistas como José María Labrador o José Martínez del Cid. Este último fue ilustrador de algunas obras del poeta Fernando Villalón, pero, sobre todo en cuanto al paisaje se refiere, sigue en gran parte las claves de su maestro Bacarisas.

En el capítulo específico dedicado a Málaga daremos cuenta de la estrecha vinculación de la plástica de Moreno Villa con muchos argumentos y sensibilidades de la generación; en concreto, con algunas pinturas que hacen alusión explícita, en distintos momentos de su obra, a algunos elementos de referencia del paisaje del puerto de Málaga.



Daniel Vázquez Díaz
El Monasterio de La Rábida
(Huelva, c. 1930)

Los «ibéricos» andaluces y el paisaje

Artistas andaluces en la Generación de la República

Qué duda cabe de que una de las personalidades artísticas fundamentales de la renovación plástica en España y que más llegó a influir en la Generación de la República, algo confirmado en sus propias memorias por algunos personajes (como el mismo Alberti, en *Arboleda Perdida*, aprendiz de pintor moderno en el Madrid de comienzo de los años veinte), fue el pintor Daniel Vázquez Díaz, nervense de nacimiento.

Entre finales de los años diez y principios de los veinte, junto a Barradas, los Delaunay, Norah Borges, Bores, Jahl, Paszkiewicz y otros artistas más jóvenes, Vázquez Díaz fue uno de los creadores plásticos alineados con el Ultraísmo, entonces el más radical de entre nuestros primeros movimientos de vanguardia. Sin embargo, ya en ese mismo 1921, el poeta Juan Ramón Jiménez proponía al artista como ejemplo y camino para lo que consideraba una necesaria «vuelta al orden»; algo que, a los ojos de cierto sector de la renovación cultural, empezó a parecer un estadio estético equidistante tanto de nuestras raíces culturales como de los últimos giros de la modernidad internacional. No en vano, años después y desde *La Esfera*, el crítico José Francés acabaría titulando un artículo sobre el artista onubense con un significativo «Muy antiguo y muy moderno». Las claves de esta aparente contradicción resultan hoy más descifrables que entonces, ya que podemos imaginar un Vázquez Díaz que había vuelto de París en 1918 trayendo básicamente en sus pinceles una estética heredera de Cézanne y de los nabis; esto es, novedosa y vanguardista para el retrasado gusto dominante español, pero preñada de esencia clásica para aquella mirada que lograra vencer el impacto de lo moderno. En 1925 el artista firmaría el manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

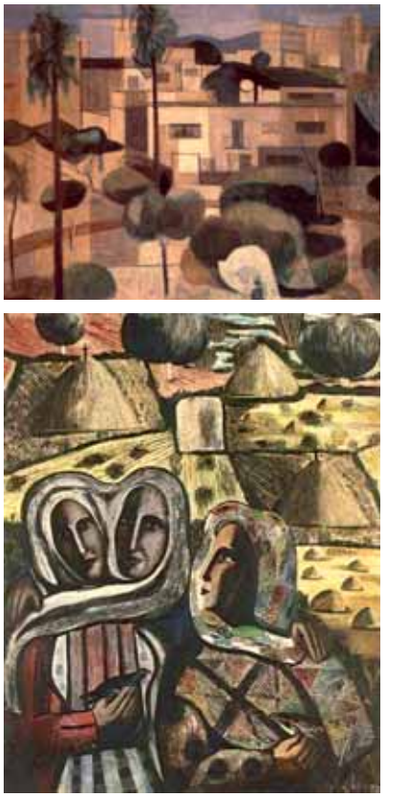
En relación con el paisaje de Andalucía, aparte de los primeros paisajes de la cuenca minera onubense y algunas aproximaciones de juventud en la Sevilla de fin de siglo, retomará

el tema en los años transcurridos en La Rábida, mientras realiza los murales del Poema del Descubrimiento, en torno a los años 1928 y 1930. Utiliza formas derivadas del Cubismo evolucionado, que ya había ensayado en sus paisajes vascos de Fuenterrabía a partir de 1906.

En el contexto malagueño cabe destacar a Joaquín Peinado (1898-1975), primo del poeta antequerano José María Hinojosa. En 1923 viaja a París, donde conocerá y entablará amistad con Picasso y Luis Buñuel, y asistirá a las academias Ranson, Colarossi y La Grande Chaumière, introduciéndose en la pintura cubista que marcará toda su obra posterior. En 1925 participa en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que tiene lugar en las salas del Retiro madrileño. En 1927 vuelve a España, donde participará como ilustrador en varias revistas, entre ellas *Litoral*, de Málaga, y *La Gaceta Literaria*, de Madrid; y participará en dos grandes exposiciones colectivas sobre la pintura de vanguardia: la «Exposición de Pinturas y Esculturas de Españoles Residentes en París», en Madrid, y la «Exposición Regional de Arte Moderno», en Granada. En 1928 ilustra *La flor de California*, de José María Hinojosa, y colabora con una viñeta en *Gallo*, de Granada. Tras la Guerra Civil se exilia en París, vinculado a la Escuela de París. En el año 1969 se realiza una retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Español Contemporáneo de Madrid.

Una personalidad a tener en cuenta dentro de la Generación de la República es el pintor jienense Cristóbal Ruiz Pulido (1861-1962). Formado en Córdoba con Rafael Romero Barros, se dirige más tarde a la escuela de San Fernando de Madrid, en la que es discípulo de Alejandro Ferrant. En la primera década del siglo XX se instala en París, durante diez años, en donde recibe clases de Jean-Paul Laurens y expone en las salas más prestigiosas de la capital. En las décadas de los años veinte y treinta su obra se centra en una mirada a los campos desolados de su tierra natal, Jaén: paisajes de una espiritualidad y una ascética de inspiración noventayochista, en donde su estilo se mueve a medio camino entre la tradición y la vanguardia, abierto a la influencia de los posimpresionistas y de los simbolistas y, en cierta medida, también a las innovaciones introducidas por los *fauves* y los expresionistas. Comprometido con la causa republicana, tras la Guerra Civil viaja por diversos países europeos. Se exilió en Puerto Rico y más tarde en México.

Un claro exponente de la Generación de la República es el pintor cordobés Antonio Rodríguez Luna (1910-1985). En 1923 comienza los estudios de pintura en Sevilla, pasando luego a Madrid entre 1928 y 1934, en donde estuvo vinculado con diferentes manifestaciones literarias y plásticas y colectivos como el Ultraísmo, el grupo de «Artistas Ibéricos» o el «Grupo de Arte Constructivista». En este periodo, su obra se encuentra inmersa en parámetros surrealistas y la estética vallecana en torno a Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. Aquí se impregna de nuevas claves donde se funden tradición y vanguardia, que renuevan la perspectiva del paisaje castellano. En 1933 realiza su primera exposición individual, en el Museo de Arte Moderno de Madrid, en donde figuró *Pájaros en el melonar*. En 1939 se traslada a París y después, como exiliado, a México.



Arriba, Joaquín Peinado
Paisaje (1955)

Sobre estas líneas, Antonio Rodríguez Luna
Las campesinas (1934)

Almería

Quizás debido a las condiciones geográficas y a su árido paisaje, la región de Almería no ha sido una zona tradicionalmente propensa a los registros de paisaje. A lo que ha contribuido el secular aislamiento de parte de su población, lo escaso de las comunicaciones y lo infértil de su paisaje montañoso. Toda una serie de motivos que hicieron que la mentalidad racionalista, con una marcada tendencia utilitarista de los elementos del territorio, de carácter funcional y productiva, soslayara esta áspera y soleada región falta de agua, pero, eso sí, rica en minería y recursos naturales. Por ello, en el siglo enciclopédico pueden hallarse algunos registros de imágenes, como las de Laborde en su viaje, más tarde desarrolladas por Chapuy, en las que la capital y su monumental Alcazaba, un elemento histórico de primera magnitud y nada desdeñable, fue recogido con una fuerte sugestión orientalista.

En época romántica fue considerada una región poco atractiva si la comparamos con la deslumbrante Granada, una ciudad que ha capitalizado las claves culturales de la zona oriental de Andalucía; por ello no es extraña la parquedad de las imágenes que hacen referencia a Almería, incluso entrado el siglo XIX. Una zona, por otra parte, considerada como desértica y en claves paisajísticas orientales, identificada por algunos esporádicos visitantes con los paisajes africanos, en concreto, del Mediterráneo africano de la región de Berbería.

A ello debemos añadir el tardío desarrollo local de las escuelas pictóricas en Almería, tradicionalmente dependiente de Granada como pujante capital artística, lo que impidió una valoración local del paisaje autóctono. Algo que llegará en fechas muy tardías, con un escaso desarrollo.





Nicolás Chapuy
Arriba, *Vista de Almería* (1844)

A la izquierda,
Almería. Vista general (1844)



José Rodrigo
Vista del Puerto de Almería
(1874-1884)

La provincia se constituye por Decreto de 1834, adquiriendo así personalidad administrativa propia y quedando desvinculada del viejo Reino de Granada. Apartir de ese momento, Almería se derrama fuera de sus murallas, que terminan siendo derruidas casi completamente en 1855. Se urbanizan los amplios perímetros monásticos (huertas, campos), recién desamortizados, dando lugar a plazas como la de San Francisco (actual de San Pedro). Se dota a la ciudad de un sistema de alcantarillado y agua potable. Se trazan nuevas calles, se abre la nueva Puerta de Purchena, se encauza la Rambla de Belén y el eje de la ciudad se desplaza de la calle Real al novísimo Boulevard, de clara inspiración francesa.

No obstante, Almería fue testigo de una segunda edad de plata desde la época de esplendor musulmana, sobre todo a finales de la centuria, un momento de pujanza que tuvo su origen en la apertura comercial y la consolidación de la minería y la agricultura a partir de las primeras décadas de siglo. A mediados del siglo XIX, volverá a alcanzar un importante dinamismo social y económico que surge al amparo de la minería y el comercio de la uva, que enriqueció a la burguesía local. Desde el punto de vista económico, es el siglo de plata de la minería en la provincia, con yacimientos de plomo, plata y oro, entre otros lugares en Sierra de los Filabres, Sierra Almagrera y Rodalquilar.

Ciertamente, la visión artística del paisaje almeriense es algo tardío, cuya valoración es el resultado de una modernidad ya evolucionada. Tengamos en cuenta que Almería como ciudad mantendría una casi permanente posición periférica desde el siglo XIX, en una situación prácticamente colonial, algo más atenuada durante el *boom* de la minería.

No será hasta el surgimiento del fenómeno artístico de los indalianos en la posguerra española, con el pintor Jesús de Perceval a la cabeza, cuando Almería cobre una nueva relevancia; también, con el apoyo del crítico y ensayista Eugenio D'Ors, con su promoción del Salón de los Once, cuando en la vida cultural se reactive la





José Rodrigo

Arriba, *Las Herrerías (Cuevas-Almería)* (1874-1884)

Abajo, *Vista General del Barranco Francés tomada desde el Cerro de la Mina Recompensa*

mediterraneidad clasicista. Será entonces cuando se proyectará, en una serie de nuevas maneras de ver y registrar, el paisaje almeriense.

Luis Siret y Cels (1869-1934) nació en Bélgica, en el seno de una familia de intelectuales, se trasladó con 21 años a Almería, concretamente a Cuevas del Almanzora, cuando la Compañía Minera Almagrera lo contrató como ingeniero de minas. En su formación incluía conceptos evolucionados de geografía, así como de dibujo, lo cual le permitió un acercamiento al paisaje en sus cuadernos de campo, ahora por primera vez desvelados, en apuntes de rincones del paisaje almeriense en relación a lugares pintorescos y arqueológicos que excavaría en sucesivas campañas.

En sus dibujos de paisajes, como ocurría igualmente con Jorge Bonsor en relación a sus paisajes de la necrópolis romana de Carmona, existe un acercamiento a la vez telúrico y *pleinairista* hacia al paisaje; dentro de una óptica positivista que le hace pensar en panorámicas y perfiles geológicos, por lo general, de vistas panorámicas de ramblas y de perfiles quebrados de las sierras. Un conjunto de panoramas y detalles de rincones y cavidades, ejecutados con un dibujo justo y certero que supera la intención realista inicial por un punto de vista ya naturalista, en relación estrecha





José Rodrigo

Arriba, *Provincia de Almería*, *Sierra Almagrera. Vista general de las máquinas del desagüe y de las minas Ánimas, Constancia, Fuensanta y Sta. Isabel*

A la izquierda, *Sierra Almagrera (Almería). Barranco Joroso. Vista general del desagüe* (1874-1884)

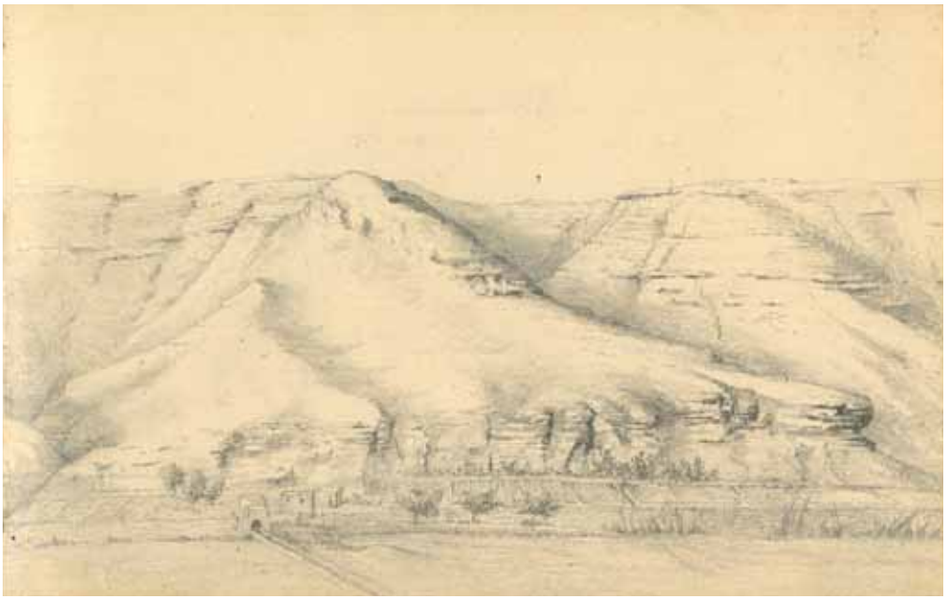
con la fotografía. Dibujos que, según se consigna en los carnets de apuntes, se datan entre 1883 y 1890.

Junto con su hermano mayor, Enrique, se interesó por la arqueología de la zona. En 1891 excava en Los Millares, para continuar excavando sistemáticamente en 1905 los yacimientos de Villaricos y Almizaraque, así como la necrópolis de El Argar, El Garcel, Palacés, etc., cuyos restos arqueológicos expondría en la Exposición Universal de París de 1900 y en la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

En cuanto al cultivo del paisaje almeriense en torno a los años del cambio de siglo, podrían detectarse algunas presencias de escaso relieve que practicaron algunos encuadres de tono naturalista, llevados a cabo por artistas vinculados como profesores a la escuela de artes local y al Círculo Literario, como José Díaz Molina, Antonio Bedmar, Carlos López Redondo y Luis Roche.

En cambio, en lo que concierne a la fotografía en relación con las actividades mineras, se desarrolló una faceta de gran entidad con unos resultados hasta el momento inéditos en el contexto almeriense. Un paisajismo fotográfico proyectado tanto en lo geológico como en el paisaje minero e industrial, en el que se focalizó un tipo de mirada naturalista, de carácter positivista, hacia el paisaje almeriense. En ese contexto, destaca el fotógrafo lorquiano José Rodrigo (1837-1916), formado en Valencia y Barcelona de la mano del francés L. Rovira. Hacia el año 1870 las sociedades mineras de la Cuenca de Almanzora le encargaron uno de sus trabajos más importantes, los reportajes de los yacimientos mineros, lo que le llevaría algún tiempo, por lo que se vería obligado a establecerse en Cuevas durante una larga temporada.

Ya avanzadas las fechas del siglo XX, se relacionan otros escuetos testimonios respecto del paisaje cultivado en la ciudad. Concretamente en los años treinta destaca la figura del arquitecto Guillermo Langle (1895-1981), formado en Madrid a partir del año 1913. Su promoción pertenece a la primera generación del Movimiento Moderno,



Luis Siret y Cels
Fuente Vermeja
(Almería, marzo 1883)



Luis Siret y Cels
Lugarico Viejo
(Almería, abril 1883)



Luis Siret y Cels
Cueva de Parazuelos
(Almería, 27 octubre 1884)



Luis Siret y Cels
Cueva de los Tollos
(Almería, 21 agosto 1884)



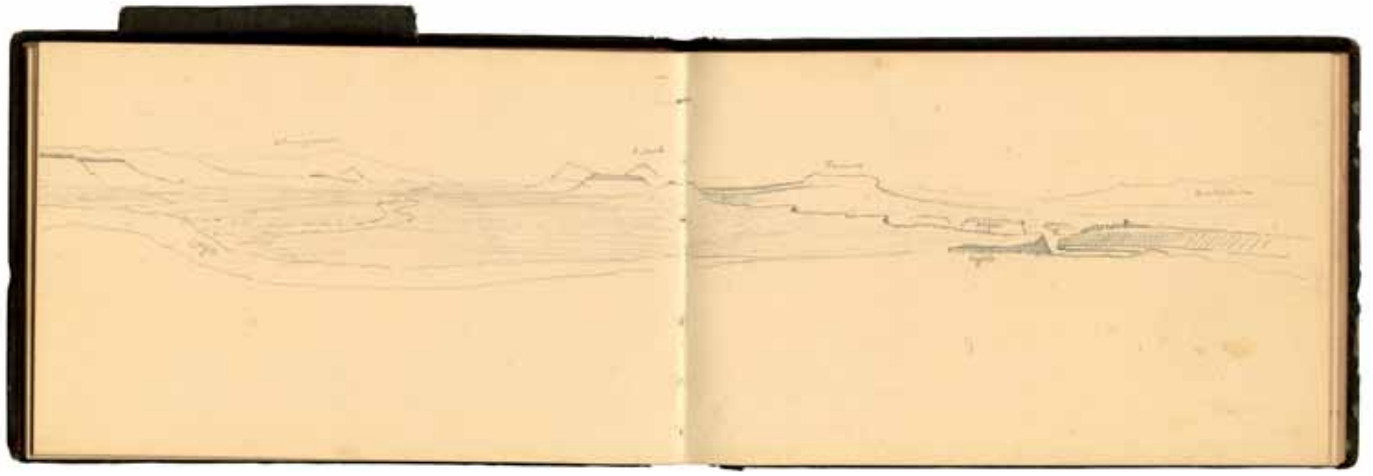
Luis Siret y Cels, *Valle del Andarax (Almería)*



Luis Siret y Cels, *Llano del Largar, Cerrado de Aljoroque cerca de Mojácar. Algarcel (Almería)*



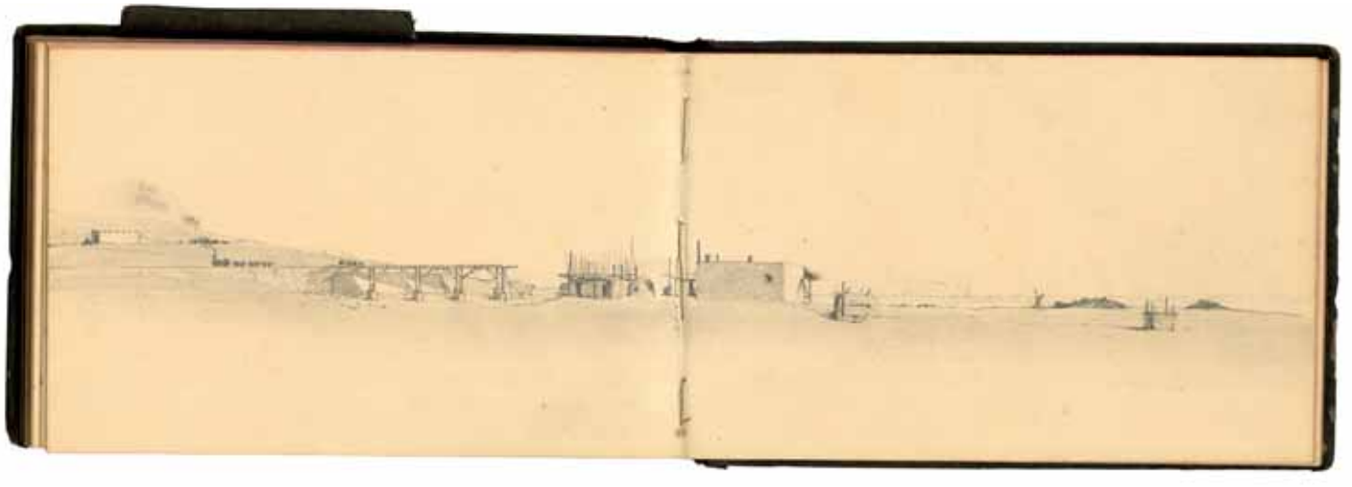
Luis Siret y Cels, *Aljoroque (Almería)*



Luis Siret y Cels, *Algar con sierra Almagrera al fondo* (Almería)



Luis Siret y Cels, *Parazuelos (Almería)* (1 septiembre 1890)



Luis Siret y Cels, *Embarcadero de mineral con locomotora en la costa almeriense* (Almería,1890)







Serie de carteles publicitarios de las fiestas de Almería

o generación de 1925. En este año fue nombrado arquitecto municipal, un cargo que mantuvo justo hasta su jubilación en 1965. De su mano se conocen algunas vistas del puerto y rincones con calles iluminadas por luces de tarde con ambientación mediterránea, cuyos solitarios encuadres refieren una atmósfera entre luminosa y extrañada que connotan algunas pinturas del realismo de entreguerras, siempre con sabor mediterráneo y una cierta identificación con lo local exento de evocaciones retóricas, sino, más bien, con un punto de vista analítico y racionalista; que, en lo que respecta a su obra arquitectónica, tendrá su máxima expresión urbanística en la barriada de Ciudad Jardín.

De todos modos, no es hasta la aparición del fenómeno artístico representado por los Indalianos cuando el paisaje almeriense adquiere un verdadero valor cultural y una



Izquierda, *Sierra Nevada*

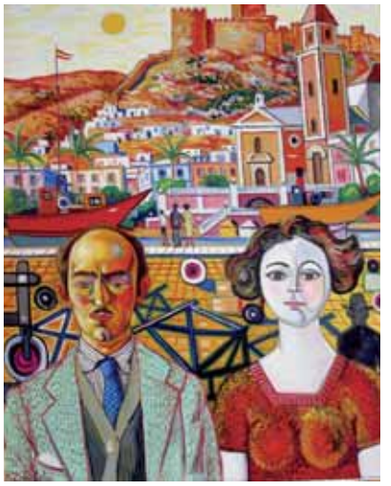
Abajo, *Velefique. Almería,* 1940



relevancia a nivel nacional. El artista más representativo del grupo almeriense fue, sin duda, Jesús de Perceval (1916-1985), formado en Madrid a partir de 1930. En 1934 marcha al extranjero, consiguiendo en el año 1937 la medalla de oro de la Exposición Internacional de París.

En 1945 tiene lugar la creación del movimiento Indaliano, con su presentación en Madrid apadrinado por Eugenio D'Ors, uno de los acontecimientos culturales más significativos de la posguerra española, abriendo así una serie de participaciones en las exposiciones de la Academia Breve, y exponiendo también en el Salón de los Once de la mano de D'Ors durante los años 1948 y 1949.

Su etapa más relevante en cuanto al cultivo del paisaje parte de los años cincuenta, años en los que el artista reflexiona sobre entidades naturales, personajes y lugares en función del territorio almeriense, de la misma manera que Zabaleta prestaría su atención a su paisaje natal en Jaén. Quizás, en el caso de Perceval, de una manera rotunda, reductora en elementos, más emblemática, con una plástica robusta, formal y colorista. En ocasiones, con evocaciones que retrotraen a la escuela vallecana de los años treinta, al mundo del paisaje austero de Ortega Muñoz y el fauvismo de los «ibéricos» representado por Benjamín Palencia. En los paisajes de Perceval, quizás de una manera más centrada en las esencias del paisaje del Mediterráneo almeriense. El trabajo de creación y de difusión llevado a cabo por los Indalianos logró, en cierta medida, universalizar el paisaje de Almería.



Rafael Zabaleta
Almería



Arriba,
Guillermo Langle
Calle de Almería (c. 1930)

Izquierda,
Cantón Checa
Mojácar
Biblioteca Villaespesa, Almería



Cádiz

Uno de los primeros datos que inauguran el siglo es la presencia en la provincia de Cádiz del pintor valenciano Mariano Ramón Sánchez (1740-1822). El año 1781 se configuraría como crucial en el devenir de su trayectoria profesional; en esta fecha se incorpora a la nómina de pintores al servicio de Carlos III. En el año 1782 ya estaban concluidas cuatro vistas del puerto gaditano remitidas en un envió para el Príncipe de Asturias. Así mismo, recorrerá en distintas fechas varios puntos de la geografía andaluza. En Gibraltar pinta una vista durante el sitio a la roca. En junio de 1783 ya había retornado a Cádiz. Posteriormente, realiza vistas de Málaga y del litoral alicantino, así como de la ciudad de Granada (1799), según documentación existente. En 1833 Ramón Beltrán le sustituye en la culminación de la tarea de representar un repertorio de los puertos peninsulares.

La selección de Mariano Sánchez pasó a formar parte de un gabinete de marinas del Reino, en donde el puerto de Cádiz ocupó un lugar emblemático, al tratarse de la primera vista y punto de partida del conjunto del encargo; era entonces el lugar más emblemático y el puerto más importante de la corona española, a su vez, cabeza del comercio indiano y epicentro de la Ilustración española.

El siguiente episodio relativo al paisaje es un paisaje gaditano realizado en el contexto del periodo neoclásico, aún con la impronta de las vistas dieciochescas: una *Vista de Chiclana de la Frontera*, obra del pintor de origen alemán Franz Xavier Ridemayer, fechada en 1806. De fechas cercanas son las imágenes de la provincia recogidas por



Alfred Guesdon
Vista de Cádiz
L'Espagne á vol d'oiseau (c. 1853)

Alexandre Laborde, en su célebre *Voyage pittoresque*, en donde se incluyen grabados de poblaciones, como la poco conocida *Vista de Grazalema*, así como algunas panorámicas desde Puerta Tierra con el puerto de la ciudad de Cádiz.

Este tipo de imágenes se repetirá en grabados especialmente significativos, como las vistas urbanas de Chapuy, especialmente la de la Alameda o de la ciudad desde Punta de Vaca, de 1830; y, más adelante, en las visiones de la ciudad desde el mar, debidas a Alfred Guesdon, publicadas entre 1850 y 1860, o la visión dentro de la misma serie dedicada a la bahía de Algeciras. Guesdon fue un autor francés que viajó por España al inicio de la segunda mitad del siglo XIX, dibujando magníficas vistas aéreas de las principales ciudades.



Gustavo Doré
Vista de Cádiz
en *Viaje a España* del Barón Davillier

El paisaje romántico en Cádiz es otro episodio de la historia del arte local en el que escasean muestras significativas, a no ser por versiones, como era costumbre y hemos visto respecto de otras escuelas locales como la sevillana. De algunos de sus miembros se conocen versiones pictóricas de grabados dieciochescos y también románticos de la ciudad, como los de Chapuy, versionados por Manuel Barrón, de la colección Carmen Thyssen en Madrid. Lo mismo ocurre con la vista, de tono ya realista, del también sevillano Joaquín Díez dedicada a Arcos de la Frontera y firmada el año 1848. Dos ejemplos con matices diferenciados en lo que respecta a dos pinturas propias del romanticismo, pero que, no obstante, recogen la tradición de las vistas dieciochescas, muy asentadas en Cádiz como ciudad ilustrada.

En efecto, el paisaje realista se echa de menos en Cádiz, si no es por la llegada a la ciudad como profesor de Mariano Belmonte Vacas, anteriormente profesor en Córdoba y formado en el círculo de Häes en Madrid; desgraciadamente, fallece antes de dejar discípulos atraídos por el paisaje en Cádiz, en donde, por este motivo, va a pervivir de modo especial la continuidad de las vistas dieciochescas hasta bien entrado el siglo XIX. Esto resulta un hecho singular en una ciudad cosmopolita, portuaria y abierta a las influencias, con una activa academia que periódicamente organizaba exposiciones estivales a las que acudía lo más orientado del arte andaluz, y también los paisajistas germinales mejor orientados ya en las dos últimas décadas del siglo. Quizás, la causa de la falta de una especial dedicación al paisaje en Cádiz debe buscarse en la casi ausencia de perspectiva de la misma ciudad, a no ser las más urbanas y marinas; de ahí, las frecuentes vistas desde el mar en grabados y vistas, en su mayoría propiciadas por artistas y viajeros extranjeros. Probablemente, otras ciudades relevantes de la provincia, como Jerez, El Puerto o Sanlúcar, con su situación misma, posibilitaran otro tipo de registros y escuelas cercanas al registro de paisajes.



Joaquín Domínguez Becquer
La vendimia
Sanlúcar de Barrameda (c. 1845)

Excepcionalmente, conocemos algunas obras del gaditano Ramón Rodríguez Barcaza (1827-1892), que, aunque más centrado en la carrera de pintor oficial, centrado en la figura, cultivó paisajes en claves realistas. Una tendencia que se refleja en obras interesantes, como *De San Fernando a Cádiz*, obra de Tomás Fedriani fechada en 1874.





Izquierda,
Gustavo Doré
Arcos de la Frontera

Arriba,
Manuel Barrón
Vista de Cádiz (1854)
Colección Carmen Thyssen, Madrid

Se trata de una obra con un particular encuadre, con una locomotora en primer plano y con el fondo de la bahía gaditana; sin duda, una novedad que revela la falta de prejuicios hacia argumentos de la modernidad industrial. Por otro lado, una pintura que, a su vez, testimonia el desarrollo de los encuadres como «asuntos del día» en relación con los paisajes naturalistas en la pintura del momento.

No obstante, en los años finales de la década de los setenta se percibe la presencia en Cádiz de algunos incipientes paisajistas del contexto sevillano, que en años sucesivos concurren a la prestigiosa exposición organizada por la Academia gaditana. Entre ellos, Emilio Sánchez Perrier, de quien sabemos que frecuentó por razones familiares y de amistad la ciudad de Cádiz. De él se conoce una *Vista de la ciudad desde el Castillo de San Sebastián*, fechada en 1881, tomada del natural con gran precisión y verismo, justo después de la toma de contacto con la escuela francesa de paisaje de Barbizón; así mismo, una panorámica *Vista del puerto de Cádiz*, realizada en la misma década.

En esta línea de artistas formados en el contexto sevillano, de una tradición más romántica que la ilustrada de Cádiz, hemos de mencionar también a José Lafita Blanco, de profesión militar y participante pionero de la Escuela de Alcalá, del que también se conocen vistas de los alrededores y playas de El Puerto de Santa María. Fue introductor en Cádiz de la pautas de la denominada Academia Libre de Sevilla, que propiciaba los estudios del natural y el cultivo al aire libre de la acuarela, abriendo así el camino hacia la observación empírica de los elementos y el camino hacia el Naturalismo.

La pintura gaditana, al adoptar la estética naturalista, inició un periodo de revitalización que culminó en la pintura del primer tercio del siglo XX con algunos autores que se adentran dentro de la estética del Regionalismo. El proceso hasta llegar al Realismo no fue rápido ni fácil. La Academia de Bellas Artes de Cádiz, elemento dinamizador del arte en la ciudad, había tenido su origen en la Escuela de Nobles Artes fundada en 1785 por ilustrados gaditanos. Había nacido neoclásica en la teoría y con un claro gusto



Leon Levi
Cádiz (c. 1880)
Archivo Levi, París

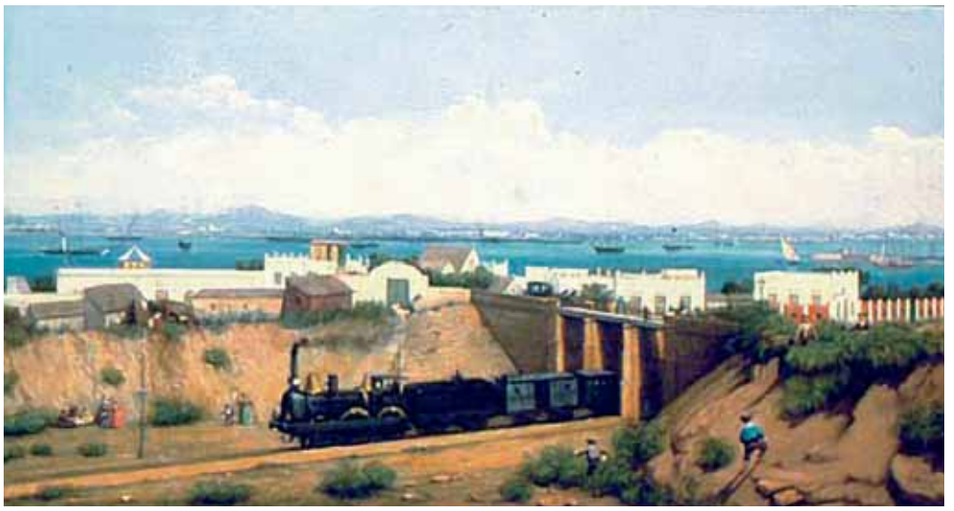
academicista que le sería difícil abandonar. A finales del siglo XIX, el gusto artístico de la ciudad estaba todavía sumido en el academicismo. Por esas fechas, el pintor José Morillo residía en París, a donde había viajado pensionado en 1877. De vuelta a Cádiz en 1885, entró a formar parte del profesorado de la Escuela, significando una clara renovación de la estética gaditana. Su obra evolucionó desde la pintura historicista a una clara aproximación a la estética naturalista.



Joaquín Díez
Arcos de la Frontera (1848)
Colección particular, Sevilla

En cuanto a artistas vinculados a la escuela gaditana, al pintor José Pérez Sigimboscum se le conocen algunos paisajes urbanos, un hecho poco frecuente en Cádiz, pero que tendría continuidad en su discípulo Salvador Viniegra (1862-1915), con su *Patio de San Francisco*, obra de 1881, aún dentro de las características del preciosismo plástico de los *tableautines* de la época. De todos modos, el paisajismo de Viniegra será un paisajismo complementario a las *escenas* con figuras, al estilo de Fortuny y de su maestro José Villegas. Autor al que se le conocen algunos estudios preparatorios para su composición *La Bendición de los campos*, así como algunas vistas de Cádiz, siempre desde el mar, en las que se testimonia el cultivo del *plein air* de manera preciosista.

El también pintor gaditano Justo Ruiz Luna (1865-1926), marinista por excelencia, es un autor con una variada obra de ambientación y plástica más moderna. Se puede fechar en la década de 1910-1920 su paisaje *Estanque*, de claras connotaciones modernistas, en donde se da un cierto acercamiento a los lenguajes internacionales del Impresionismo europeo. Su obra estará centrada en su especialidad: las marinas; así como escenas con barcos y buques de la armada, como ocurría también con las producciones de los marinistas de Málaga; naufragios y vistas de La Caleta; así como paisajes de Las Canteras en Puerto Real, ejecutados en los años veinte. Un lugar, este último, frecuentado por los paisajistas más orientados del contexto gaditano. Un paraje idílico y de fragancias mediterráneas, con frondosos pinos y pintorescas perspectivas, que harían las delicias de muchos visitantes y también de los artistas, en donde situó





Arriba, Emilio Sánchez Perrier
Vista de Cádiz desde el castillo de Santa Catalina (1881)
Colección particular, Sevilla

Izquierda, Tomás Fedriani y Ramírez
De San Fernando a Cádiz (1874)
Colección particular, Madrid

su estudio Felipe Abarzuza. Un paraje frecuentado precisamente en esas décadas por Pedro de Matheu, familiar de Manuel de Falla; pintor de origen salvadoreño y formado en Francia, en contacto con las últimas tendencias derivadas del Impresionismo en París, donde vivió su juventud.

Entre los paisajistas más relevantes de la escuela gaditana, ya asumidos el *plein air* y las estelas dejadas por el Luminismo, especialmente después de asumir los ejemplos de la plástica de Sorolla, habría que mencionar a Federico Godoy y Castro (1869-1939). Es un pintor de grandes cualidades y marcada personalidad, cercano a sus motivos, muchos de ellos de las cercanías de Cádiz, en cuya obra la ciudad se revela en nuevos rincones y perspectivas, transcritos en un naturalismo colorista de una plástica especial, empastada y colorista, vinculada con los lenguajes modernos. De 1898 es *Muelle de Cádiz*, y de 1925 *Campo del Sur*. Su obra interacciona con la de Felipe Abarzuza a partir de 1923; de este año es *Fuente de la alameda de Cádiz*. Exponentes de un impresionismo lumínico que se acerca a registros de sugestión *fauve*.

Felipe Abarzuza y Rodríguez de Arias (1871-1948) es otro de los pintores fundamentales en el paisajismo gaditano. Pintor formado en Madrid, estuvo vinculado al Círculo de Bellas Artes y cercano a Sorolla, de quien se consideró su discípulo. En los primeros años del siglo realizó un viaje pintando la serranía de Ronda. En 1904 presenta a la Exposición Nacional en Madrid *El Bajo de Guía*, y dos años después realiza el techo del Teatro Falla de Cádiz, ayudado por Fernández Copello (del que se conocen algunas incursiones en el paisaje gaditano). Fue creador del Círculo Gaditano de Artes y Letras en los años 20. En estos años realiza paisajes de la costa (entre los que suponemos los dedicados a encuadres de La Barrosa, en Chiclana, pertenecientes al museo gaditano), como *Pinos y tierras rojas*, de 1928. La pintura no suponía una preocupación económica para este autor imprescindible para la vida cultural gaditana.



Carteles promocionales de los festejos de verano de Cádiz en la década de los 50

Córdoba

Ya en su momento comentamos cómo Córdoba había sido motivo de paradas de viajeros y literatos, situada en el itinerario norte-sur, en el camino tradicional desde época inmemorial, con su monumental Mezquita y su puente romano. Córdoba fue un lugar de referencia para los visitantes, uno de los episodios obligados de todo viaje que se preciase por territorio andaluz.

Durante el primer Romanticismo del segundo tercio del siglo XIX, Córdoba será la primera ciudad andaluza que visite David Roberts procedente de Madrid, quedando deslumbrado por su categoría monumental y la esplendidez de su pasado árabe, entonces desconocido pero con un enorme atractivo para los visitantes.

Dejando aparte las múltiples imágenes durante la etapa romántica, entre las que destacan por su calidad litográfica las del francés Nicolás Chapuy, un capítulo fundamental fue el establecimiento de la escuela de arte cordobesa, mediante el decreto de creación durante el reinado de Alfonso XII, que facilitaba la posibilidad de la creación de una escuela pictórica local a partir de esos momentos. Fueron profesores de la misma dos personalidades de gran importancia en la consolidación de las asignaturas de paisaje: Mariano Belmonte Vacas, formado en el paisaje realista en Madrid; y Rafael Romero Barros, de formación sevillana y figura primerísima de la pintura cordobesa del siglo XIX. Este último fue padre, a su vez, de la saga familiar de artistas de los Romero de Torres. Un artista definitivo también, como ya vimos, en la evolución del paisaje en Córdoba.

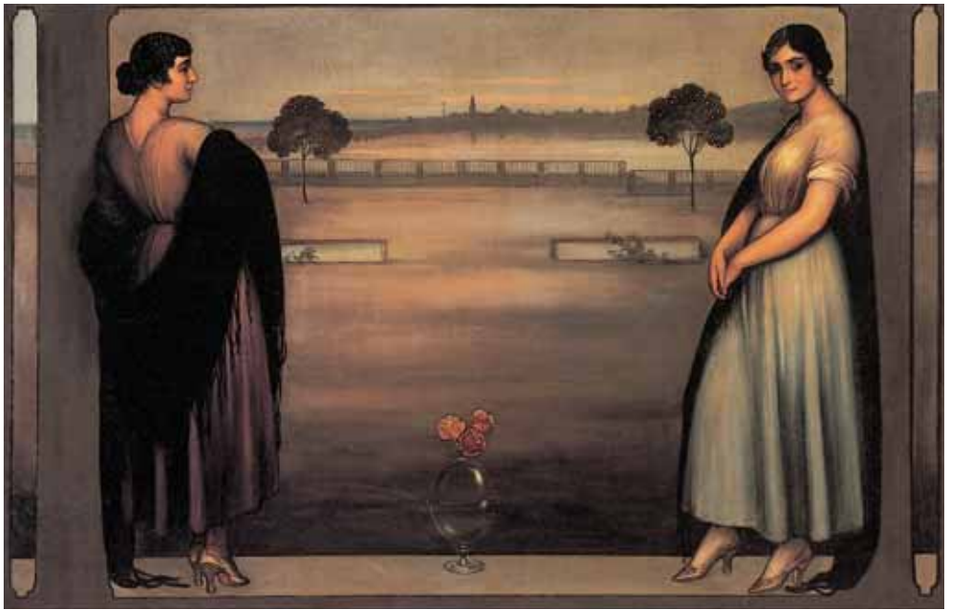


Alexandre Laborde
Sierra Morena
Diputación de Córdoba



Romero Barros
Camino de Santo Domingo
Museo de Bellas Artes de Córdoba

Pero, quizás, y con toda probabilidad, la figura más significativa por lo que en ella se condensa y por lo que su obra personalísima tiene de aspiración universal, sea la de Julio Romero de Torres (1874-1930). Un artista que se forma en la Escuela Provincial de Bellas Artes que tantos años dirigiera su propio padre, llegando a triunfar con su pintura, fundamentalmente a partir de 1907, gracias a una nueva estética que lo elevó a la fama y a su asentamiento definitivo en la capital de España. Durante los años del tránsito de centurias practicó una pintura de corte moderno, muy cercana al Simbolismo europeo y al particular Luminismo español con el que Joaquín Sorolla había triunfado. En el año 1895 participó en la Exposición Nacional en Madrid, donde recibió una mención honorífica. También participó en las ediciones de 1899 y de 1904, donde fue premiado con la tercera medalla. En esta época se inicia como docente en la Escuela de Bellas Artes de Córdoba.



Julio Romero de Torres
Paneau (c. 1912)
Colección Fundación Santander Central Hispano, Madrid

En 1908 obtuvo la primera medalla en la Nacional con su cuadro *La musa gitana*, en donde parecen fundirse en un crepúsculo, desnudo, música de guitarra y paisaje. También recibió el primer premio en la Exposición de Barcelona de 1911 con *Retablo de amor*, y dos años después en la Internacional de Munich. El reconocimiento internacional llegó en 1919, con la obra *La musa gitana*, exhibida en la Exposición de Arte Español en París.

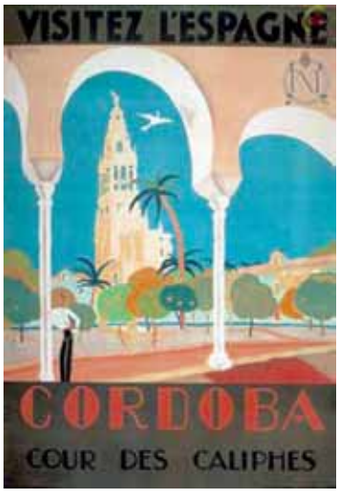
Su obra *Panneau*, fechable hacia 1912, de la Colección Fundación Santander Central Hispano en Madrid, resulta una interesante composición de estructura simétrica donde Romero de Torres, como en tantas ocasiones a lo largo de su producción, depo-

sita el sentimiento espiritualizado y metafórico de su modo de ver y sentir Córdoba, su ciudad natal, con la que el pintor se identifica. Ella será «su tema» y a ella dedicará su búsqueda. Una ciudad y, más que ciudad, un alma con la que Romero quiso intensamente dialogar; aludiéndola continuamente en sus distintos grados de conocimiento, accesibilidad y secretos. Ejercicios sobre los sentimientos y la memoria que propiciaron las sensibilidades del Simbolismo.

En este *Panneau*, como se ha denominado esta composición, y como ocurre en la mayoría de sus lienzos, ciertamente ligados a la revelación de un alma sentimental, de un mundo reservado casi secreto, psicológico, amoroso y sexual de la mujer, Romero de Torres ha elegido una estructura a modo de metopa flanqueada por dos cariátides, verdaderos prototipos femeninos de su pintura. Dos mujeres cordobesas que, al modo de dos ángeles tenantes, cierran los flancos de un amplio paisaje despojado, al modo también de un vacío lienzo de altar. Un paisaje de una oscura vista de la ciudad desde el otro lado del cauce del Guadalquivir. Una visión recogida y melancólica de ocaso, que inspira silencio y recogimiento. En realidad, el paisaje tiene el tratamiento de un altar lleno de símbolos. Por un lado, el perfil oscuro de la línea de cielo, junto al cauce solitario y frío, casi de luz lunar, sobre el que cruza el puente en una larga perspectiva que la hace aún más distante mientras el río fluye sin control alguno. Esas aguas fluyentes del cauce contrastan con la baranda geométrica que se recorta sobre él y con los dos estanques de aguas contenidas, rigurosamente rectangulares e incomunicados, justo al lado de dos también simétricos naranjos con frutos, que sin duda están colocados estratégicamente para obligar a una lectura simbólica, sin duda relacionada con la fecundidad, el tiempo y el amor, además de alguna que otra sutileza. La interpretación se amplía abajo en el primer plano, justo en el centro del espacio pictórico, donde el artista ha situado sobre un antepecho un discreto ramo de flores en un airoso vaso de cristal transparente. Sentimiento, paisaje, alma de ciudad, recuerdo, liturgia de la mirada y diversidad de formas del agua, aquí quedan vinculados en una muy personal vehemencia espiritual, al arquetipo y al alma de lo femenino.

En la obra de Julio Romero de Torres, figura, símbolo y paisaje parecen fundirse en unas claves sensibles, al modo de un retablo de imágenes complementarias, que en su lectura visual parecen interrelacionarse por yuxtaposición y complementariedad, donde, por lo general, el paisaje elegido, siempre algún detalle o paraje de la ciudad de Córdoba, suele jugar en una atmósfera simbólica y a la vez ensoñada.





Carteles de promoción turística

Jaén

Aparte de un primer acercamiento al paisaje jienense por parte de los pioneros románticos y viajeros como Roberts, Doré, etc., cuyas producciones ya fueron apuntadas en capítulos anteriores, uno de los episodios que refieren el paisaje abrupto y encrespado de Despeñaperros, un paisaje ineludible en las comunicaciones interiores con Andalucía, que estuvo unido desde antiguo a cierta inventiva y descripción un tanto fabulada, incluso de tintes goyescos, es el caso de la pintura de Eugenio Lucas del Museo Lázaro Galdiano de Madrid. En ella se insiste de nuevo en la idea de país montañoso e impracticable, en este caso unido también al comercio de contrabando y a caravanas interiores por desfiladeros y tajos. Aquí, Lucas propone una composición imaginativa que comprende toda una escenografía magnificada, de espíritu romántico, con profusión de personajes muy animados, que debe mucho a otras composiciones de Villaamil. Una pintura intencionadamente de tintes épicos y hasta dramáticos, que mediante recursos teatrales, por planos iluminados y zonas en penumbra, hace referencia a lo encrespado y lo dificultoso del trayecto por aquel lugar. En todo caso, esta pintura es deudora de visiones anteriores pertenecientes a románticos europeos, entrevistas en grabados y publicaciones de décadas anteriores.

Así mismo, dentro del periodo romántico destaca la figura del jienense José Elbo, destacado pintor en su momento que cultivó con cierta asiduidad algunos paisajes, por lo general inventivos e idealizados aún dentro de la tradición bucólica del paisaje de



M. Martínez Castejón
Jaén, puerto de mar (1923)
Ayuntamiento de Jaén



Eugenio Lucas
Despeñaperros con contrabandistas
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

tradición clasicista. Dada su temporal vinculación académica, los paisajes de Elbo se hallan justificados con la presencia de pastores y vacadas situados en parajes y retazos de dehesas, riberas, etc., de remota referencia o ubicación. Por lo que las referencias al paisaje jienense en cualquiera de sus variantes son realmente indetectables en su obra, más bien todo lo contrario, escenarios de cierta universalidad donde se pone de manifiesto un concepto de paisaje escenográfico, ejecutado a partir de datos luego confeccionados en el estudio, como ocurría con el estilo de Fernando Ferrant, en el que los artistas solían aportar su grado personal imaginativo.

Realmente, respecto de la aparición y el cultivo del paisaje propiamente dicho en la provincia de Jaén, habría que retroceder a fechas avanzadas de la segunda mitad del siglo XIX; aunque este proceso está aún por definir, inicialmente despunta la personalidad de Genaro Giménez de la Linde (1827-1885). Un artista del cual conocemos su vista de Jaén, con su castillo y caserío con personajes populares en primer plano, la composición titulada *Puerta de Granada*, fechada en 1879 y perteneciente al Museo de Jaén. Obra que, aunque de reducido formato, representa un alto nivel de asunción de las pautas del paisaje realista de décadas anteriores; una obra que, ciertamente, parece vinculada en su concepción y ejecución a figuras ineludibles de la pintura de paisaje, como Häes, o al mismo Barrón de la etapa realista, o también, más probablemente, esté relacionada con algunos realistas granadinos, como el pintor Gómez Moreno, con quien parece directamente emparentarse. El hecho mismo de tratarse de una vista de hechos reales, de los alrededores de la ciudad con la presencia de personajes populares, muy atenta a texturas, luces y matices, que sin duda integran la referencia al lugar, aunque no de una manera frontal a lo monumental, hacen de esta composición, de notable madurez, un exponente singular y significativo del paisaje realista jienense.

Del artista desconocemos su ascendencia y formación, pero sí sabemos de su vinculación con la fotografía pionera en la localidad. El pintor también ejerció como fotógrafo en la localidad, con establecimiento propio a partir de 1858.

Por otra parte, la magnitud y grandeza de la presencia de la naturaleza de las sierras de Cazorla y Segura, hizo que esta provincia fuera visitada por otros artistas, ya cultivadores de un paisaje evolucionado de tono naturalista. Este es el caso de la composición *La flor de Cazorla*, presentada al certamen nacional por Espina en fechas cercanas al fin de siglo, cuando ya en España podría decirse que existe una mayor asunción de los conceptos modernos y positivistas del paisaje, y cuando se inicia una mayor actualización de los lenguajes pictóricos, con el desarrollo del *plein air*.

En la etapa del Regionalismo encontramos escasos testimonios del paisaje jienense, pero, sin duda, es una etapa de revitalización de la pintura en la ciudad con la creación de la escuela de arte que hoy lleva su nombre, a la que llegará como profesor el pintor José Nogué (1880-1973), quien dará decididamente un nuevo impulso al paisaje, aportando las tendencias del Postimpresionismo, con la asimilación de las estéticas del fin



Juan Espina
La flor de Cazorla (c. 1899)





Arriba,
José Nogué
Almendros en flor. Vista de Jaén (1927)
Colección particular

sobre estas líneas,
Cortijo de los leones, Jaén (1925)

de siglo, concretamente del Simbolismo a lo Rusiñol y las estéticas modernistas. Cultivó en los años veinte vistas de los alrededores de la capital y encuadres con castillos y ruinas, también rincones y detalles de sabor mediterráneo de fincas y cortijadas, en las que, en ocasiones, se aprecia su ascendencia y formación catalana.

En el ámbito local destaca el pintor Rufino Martos, que hacia los años treinta realiza vistas de la ciudad presididas por la mole monumental de la catedral dominando la urbe; escenas en que se detecta la ascendencia del paisaje regionalista, pero en donde se percibe una sensibilidad especialmente melancólica, al prescindir en muchas ocasiones de personajes que alegren los encuadres.

En los años posteriores a la conclusión de la Guerra Civil, aun cuando el ambiente fuera de desolación y de un cierto vacío cultural, surgen hacia mediados de los años cuarenta brotes en el territorio nacional que tienen por denominador común el, digamos, rescate de un género anteriormente unido al siglo XIX y exento de cualquier implicación política: el paisaje. Un nuevo sentimiento parece asistir y también coincidir en la visión de estos paisajes, por lo general de ausencias y hasta melancolías, pero que, a su vez, expresan su fuerza y personalidad con gran contundencia. Paisajes desolados, pero con la presencia y la huella de lo humano como algo inevitable y consustancial, pero a la vez eludible. Estas serán escenas sin un enfrentamiento frontal, como ocurre con muchas de las pinturas de temas campesinos de Zabaleta, en donde se produce una fusión entre personaje campesino y paisaje, todo ello mediante superposiciones y fusiones de planos, de tonos de color que refieren figuras y fondos como partes de un todo.

En los mismos años veinte destaca el pintor de Villacarrillo, Cristóbal Ruiz (1881-1962), que insistirá en paisajes desolados, en los que la propia pintura en su superficie describe el espacio de la gran desnudez de los campos. Sus paisajes, en ocasiones, están poblados de pequeñas figuras que contribuyen a un sentido entre poético, casi místico, y a la vez de denuncia, insertadas en campos de labor o encuadres montañosos compuestos y sugeridos por sucesivos planos horizontales que trasmiten el efecto de liviandad y de lejanía.

El punto de vista de Cristóbal Ruiz es en gran parte deudor de la estética acuñada en Castilla por la Generación del 98, confirmada aquí con nuevos elementos de la vanguardia en el paisaje andaluz. Por otro lado, la figuración renovada se aprecia en las obras de muchos artistas que, como Ruiz, se interesan por los nuevos realismos surgidos en Europa desde el final de la primera Guerra Mundial, y que en otros casos coetáneos tratan de hermanar elementos del academicismo con otros propios de la estética surrealista.

Entre la serie de pintores que podrían integrarse dentro de lo que Gaya Nuño denominó «fauvismo ibérico», que cultivaron de una manera intensa el paisaje durante la postguerra española, como Vaquero Palacios, Ortega Muñoz, Francisco Lozano o Mi-



Cristóbal Ruiz
Paisaje de Villacarrillo (1925)
Ayuntamiento de Béjar



Rafael Zabaleta
Puente del río Salado (1934)
Museo de Quesada, Jaén

guel Villa, cada uno vinculado a distintos paisajes y regiones peninsulares, resulta una figura especialmente significativa la de Rafael Zabaleta (1907-1960). El caso de Zabaleta es el de un artista eminentemente andaluz en su personalidad y carácter, especialmente vinculado, como ocurría con Cristóbal Ruiz, a su Quesada natal y al paisaje jienense en especial. Aunque no de una manera evidenciada y patente, en la pintura de Zabaleta se da la síntesis de la valoración y la asimilación plástica del paisaje local, al que se añade la inserción de sus características figuras, todo ello trascrito con los lenguajes aportados por las vanguardias.

Su mundo artístico trata de un mundo rural tradicional, visto con una percepción personal y hasta afectiva; tratado con una plástica liberada y personal que se justifica en



Rafael Zabaleta
Paisaje de Quesada
Museo de Quesada, Jaén

relación con las tradiciones modernas de la Escuela de París, una ciudad todavía epicentro destacado de la modernidad, a la que en ocasiones viajará el artista jienense, contactando allí con personalidades indiscutibles como Picasso. De igual modo, Zabaleta, en unos difíciles años, establecerá contacto con lo más granado de la intelectualidad nacional de su momento, entre ellos, Eugenio D'Ors.

Su caso es el de un artista intuitivo, a la vez provinciano y vanguardista, que monumentaliza su visión campesina y natural del paisaje, en especial de la campiña jienense y el paisaje de los montes de Cazorla. Un paisaje encendido de tonos y materias de colores mediterráneos, al que el artista se siente fuertemente vinculado y del que forma parte indisoluble; un escenario permanente y al que continuamente se refiere en su obra, más allá de lo que Azorín entendía por la fuerza del «paisaje natal». Paisajes en donde siempre conviven, fundiéndose en sus lienzos, campesinos, paisajes y animales. Elementos de sus pinturas con un lenguaje que se basará en la intensidad de las formas y las densidades expresionistas, dentro de una ensoñación surrealista, y que luego también encontrarán ratificaciones y conexiones en las figuras y paisajes cultivados por los Indalianos almerienses. Todo ello mediante formas pictóricas sintetizadas de gran vigorosidad, que se emparientan con las asimilaciones derivadas tanto de la pintura de Van Gogh como de las formas de Picasso, sus dos pintores preferidos.

Zabaleta, en definitiva, viene a aportar, como artista de carácter mediterráneo y andaluz indiscutible, una novedosa y peculiar dimensión encendida, vigorosa y personal del paisaje rural andaluz. Así lo pone de manifiesto en obras como *Niño con pollo*, una pintura de 1951, perteneciente al Museo Nacional Reina Sofía de Madrid. Esta luminosa pintura, que resume acertadamente figura, bodegón y paisaje, se presenta como «altar de la vida», repleta de contenido popular, con un tipo de mirada que se complace en detenerse tanto en un panorama como en circunstancias de luces y en detalles. Se trata de una pintura-tapiz que recoge un hondo contenido popular que habla de los placeres humildes de la vida, pero enormemente gratificantes; de los «alimentos terrestres» entre detalles de gran ternura y agudeza visual. Un niño campesino, con sombrero y remiendos en su pantalón, posa tras la faena del campo junto a una mesa con un bodegón, bajo la sombra de una pérgola en un soleado día de verano temprano, como atestigua el canasto con frutas sobre la mesa, justo al lado de una jarra de barro con agua fresca, que parece presidir la composición junto a un vaso de cristal y una popular botella de anís; objetos de hondo carácter bajo los cuales se encuentra una gallina, que refiere la convivencia rural de hombre y animales. Toda una serie de detalles que ilustran la felicidad de la vida rural y sus delicias cotidianas, mientras todo se inserta en un paisaje de olivares con notas altas de colorido. Una visión que corresponde a todo un microcosmos que la pintura honesta, esencial y primitiva de Zabaleta describe de una manera muy mediterránea.

Huelva

Fernando Martínez Checa, valenciano de origen, es el creador de la escuela de paisaje en Huelva, activando la mirada local hacia el paisaje. Profesor de instituto técnico general, es el autor de hecho de la Escuela de Arte onubense a partir de 1905. La presencia de Martínez Checa en Huelva resulta incuestionable en relación con el paisaje, una estancia de varios años que se constata entre 1898 y 1907. En esta localidad mantuvo algunos contactos con otros paisajistas, concretamente con varios pintores del contexto sevillano por aquellas fechas presentes en Alcalá de Guadaíra, población de la que se le conocen algunos paisajes allí realizados.

Posiblemente obedeciendo a un encargo oficial con destino a la Diputación local, realiza una serie de paisajes de idéntico formato horizontal, lo cual confirma el proyecto de la realización de una serie emblemática dedicada a la diversidad de paisajes de la provincia de Huelva. Se trata de composiciones de raíz y concepción naturalista dedicadas a las comarcas naturales. Del año 1899 es *La Ribera de Huelva*, de la colección de la Diputación Provincial de Huelva; así como *El Castillo de Ayamonte*; *La Peña de Arias Montano en Alájar*, paisaje con monumento religioso y evocador paraje natural dedicado a la Sierra de Aracena; y una vista de *La torre del Oro en Niebla*, composición que referiría el paisaje con ruinas históricas de la capital del Condado onubense. Serie que se ve complementada por otra obra de pinares y vista de la ría en el Ayuntamiento de Hueva.

Por su parte, el pintor malagueño José Fernández Alvarado (1865-1935) sería el fundador y director del Museo de Huelva, como recurso pedagógico de las clases que impartía, que dirigió hasta su muerte en 1935. Nacido en 1875, fue discípulo como mari-





Laurent
Embarcadero de mineral, Huelva

nista de Emilio Ocón, así como de Muñoz Degrain. Ganó la cátedra de dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de Huelva en 1920.

En general el paisaje va adquiriendo en las fechas del tránsito del nuevo siglo una nueva pujanza entre los artistas locales de Huelva. En este sentido es de destacar la presencia en el litoral onubense de Sorolla, en ocasiones en compañía de algunos discípulos valencianos y sevillanos, como es el caso de Santiago Martínez que acompañó al pintor valenciano en sus trabajos previos a *La pesca del atún*, composición de envergadura para la Hispanic Society de Nueva York ejecutada a partir de sus estancias en Ayamonte. Precisamente de Santiago Martínez se conocen algunos paisajes y vistas del puerto de aquella ciudad onubense.

En cuanto al despuntar de los paisajistas locales, estrictamente onubenses, en las fechas de la primera década comienza a configurarse una generación de pintores en torno a la escuela promovida desde 1904 a 1914 por el murciano Antonio de la Torre (1862-1918), que va a ser el maestro de paisajistas como Pedro Gómez, Diego Calle, Jiménez blanco, Garrido Perelló, Luís Manzano, Francisco Macías, etc. entre los que destacará como mejor pintor orientado la personalidad de Manuel Cruz Fernández (1892-1967). Un artista luego formado en la escuela sevillana, en donde se contagia de una mirada luminista con acentos impresionistas de carácter ya modernistas, con una pintura de luces doradas y pincelada alargada inspirada en las personalidades artísticas entonces activas en el entorno del ateneo sevillano. Concretamente hacia el año 1913 han de datarse algunos paisajes de los alrededores de Huelva en gran parte también inspirados por la relación de este pintor con el poeta Juan Ramón Jiménez, con una presencia de zonas rurales con pinedas sombrías y arquitectura tradicional con la ría del Tinto al fondo en doradas luces de ocaso.

Sin embargo, la personalidad artística más relevante en la provincia de Huelva fue el nervense Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), autor en los años finales de la década de los veinte y primeros de los treinta de toda una serie de paisajes realizados con lenguaje cubista de los entornos de Moguer y La Rábida, pintados durante los años de ejecución de los frescos del *Poema del Descubrimiento* en el célebre monasterio. Paisajes en los que se sintetiza modernidad y clasicidad en composiciones de gran rotundidad y fuerza expresiva, en las cuales es decisivo también el papel jugado por el color local y la atmósfera, ésta de un tono mediterráneo entre pinos, barcas y palmeras.

En relación con el cultivo del paisaje en distintas zonas de la provincia de Huelva, cabe mencionar los desplazamientos temporales de algunos artistas sevillanos en busca de encuadres y paisajes que reflejar en su pintura. Tal es el caso de Santiago Martínez, quien, siguiendo las pautas de su maestro Sorolla en los años en que visita las riberas del Guadiana para reflejar su composición de *La pesca del atún en Ayamonte*, realiza algunos paisajes de la localidad fronteriza. Ese también es el caso de Gustavo Bacarisas, así como del valenciano asentado en Sevilla como profesor en su escuela, Félix



Manuel Cruz Fernández
Alrededores de Huelva. C. 1913.
Col. particular, Guadalupe, Cáceres.



Gustavo Bacarisas
Vista de Aracena, Huelva
Colección particular, Sevilla







Daniel Vázquez Díaz
De izquierda a derecha
Paisaje de La Rábida o *Palmeras en La Rábida* (1928)

Iglesia de San Jorge en Palos (1927-28)
Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid

Ventana a La Rábida o *Pleamar* (1929)
Colección particular, Madrid

Lacárcel. Son dos artistas que realizan vistas y paisajes de la sierra de Aracena, localidad esta última de la que se conocen una serie de pinturas de marcado cromatismo, en su particular lenguaje plástico, debidas a Bacarisas; y donde pasará muchos veranos de los últimos años de su vida de pintor. Por su parte, Lacárcel realizó algunas vistas serranas y panorámicas de la localidad de Fuenteheridos, de un luminismo sorollesco dentro de los tintes del regionalismo pictórico de los años veinte y treinta en Sevilla.

Aunque su obra se centraría más en la figura de mineros y personajes serranos de tono costumbrista, el paisaje, en el caso de José María Labrador, tendrá también una especial relevancia. Ya en sus años sevillanos se vinculó al grupo de artistas paisajistas de Alcalá de Guadaíra, activos en las décadas de los años veinte y treinta. Un paisaje que, en claves regionalistas, luego trasformadas en un expresivo lenguaje plástico de densas pinceladas de color derivadas del efecto Bacarisas, se centrará en temas serranos de los alrededores de Nerva y de su natal Benamejí. Paisajes en ocasiones inventivos, partiendo siempre de la memoria personal del autor, en los que redundaría hasta su muerte.

Por su parte, el pintor de La Puebla de Guzmán, Santiago García Vázquez, es un artista sensible de grandes dotes realistas, profundamente identificado con el paisaje y el universo cultural de su tierra natal. Autor de intensos y descriptivos paisajes en los que siempre está presente el elemento humano: personajes en ocasiones mínimos, pero vistos con una identidad insertada en el paisaje. Un paisaje cultural de subsistencia en la dignidad del trabajo y la asunción de su propia cultura. Estas serán las claves, en gran parte heredadas de su maestro en Huelva, Eugenio Hermoso, en los años de formación. El pintor estuvo luego ligado a la escuela sevillana como profesor de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Sevilla, sin dejar de tener como artista, en aquel contexto, una personalidad propia e independiente.



Sebastián García Vázquez
Pastores, paisaje de la sierra de Huelva

Málaga

Salvo las notas recogidas por los artistas románticos en las primeras décadas del siglo XIX, encontradas en la obligada y frecuentada ruta entre Gibraltar y Granada, como las apuntadas anteriormente debidas a Roberts o Villaamil, por ejemplo, respecto a la visión común del *Castillo de Gaucín* (Museo Nacional del Prado), o los grabados de gran divulgación debidos al artista inglés dedicados a la Catedral y al puerto de la ciudad, este periodo inicial correspondiente al primer tercio de siglo será una etapa ausente de verdaderas producciones paisajísticas de relieve dentro del ámbito malagueño, sin la aparición de una escuela local con inclinaciones al paisaje y, mucho menos, especialmente atenta a este tipo de nuevas valoraciones hacia la naturaleza. En todo caso, predomina una producción de paisajes de carácter documental o topográfico que, poco a poco, se deja impresionar por los modelos acuñados por los extranjeros, como ocurrió de manera general en toda Andalucía con las estampas difundidas por Roberts.

A propósito de la estancia del pintor escocés en la ciudad de Málaga, allí convivirá con la comunidad inglesa, incluida la amistad con el cónsul William Mark, su verdadero introductor y promotor del cementerio inglés de la ciudad, al que el mismo Roberts dedicaría una litografía durante su estancia. Una estancia corta pero intensa, durante la cual reflejó los monumentos y vistas significativas de la ciudad. En esta línea cabría destacar toda una serie de imágenes extraídas tanto del patrimonio cultural, como mo-





David Roberts
Ronda (1834)
Tate Gallery, Londres

Alexandre Laborde
Peña de los Enamorados, Antequera
Ed. París, 1806-1818

numental y natural, que incluían tanto edificios como rincones y escenarios naturales de la provincia, que se añadían a los algo más de doscientos dibujos que el pintor atesoraba en su haber, según confesó a su llegada a Gibraltar, como productos hasta ese momento de su viaje. Poco después, deja la cuidad costera, tomando el camino interior vía Ronda, hacia Gibraltar. En Ronda nuevamente realizará apuntes, fascinado por la ciudad de la serranía; una pintoresca y evocadora ciudad que le fascina y que define con sus propias palabras: «encaramada en la montaña, es una de las más extraordinarias de España, y diría incluso del mundo».

Además, dentro del marco provincial malagueño, en el caso del sugestivo escenario de sus serranías, tendríamos que referirnos a la serie de pinturas ineludibles ejecutadas por el sevillano Manual Barrón en años anteriores a la mitad del siglo. Una serie de obras relevantes y genuinas del romanticismo andaluz que, además de mostrar el interés pintoresco hacia ese tipo de paisajes serranos, de gran evocación en los visitantes extranjeros, significativamente refieren las incursiones pioneras del paisajismo andaluz en los paisajes inéditos y de marcado carácter aborigen de la serranía de Ronda.

En esa línea, por lo que se refiere a otras incursiones de la escuela sevillana en la temática malagueña, cabe mencionar también la efímera estancia del entonces joven pintor José Jiménez Aranda, con su temprana obra *Una calle hacia la plaza de toros en Málaga*, firmada en 1860 y perteneciente a colección particular londinense. Obra que revela, aún estando dentro de los parámetros de la escuela sevillana, unas nociones muy rudimentarias respecto del paisaje. Nociones que en la ciudad de Málaga también se debieron de dejar sentir a partir de influencias circunstanciales, como las testimoniadas por la presencia a partir de 1848, como profesores, de artistas provenientes de aquella localidad en los primeros años de la puesta en marcha de la Escuela de Bellas Artes. En concreto, uno de ellos, Antonio Cortés, era miembro de una saga de pintores sevillanos con experiencia en el paisaje, a su vez, hermano del paisajista Andrés Cortes; habiéndose formado al lado del entonces paisajista andaluz por excelencia, Manuel Barrón. Por lo cual, no es extraño que se le asignase en las reformas de dicha escuela, llevadas a cabo en el año 1851, la cátedra de Paisaje, viéndose obligado más tarde a renunciar a ella por falta de alumnos. Esto da idea del grado de implantación o del interés hacia este género en la ciudad; quedando los posibles nuevos alumnos satisfechos sólo con el tipo de formación basada en el dibujo, de cara a su utilitaria aplicación en la industria. Este será el ambiente artístico que hallará Carlos de Häes a su llegada y durante sus primeros años de formación en la ciudad; era entonces, en 1855, un joven artista instalado en Málaga, procedente de Bélgica y con el bagaje añadido de una formación basada en el conocimiento del paisaje europeo.

Pero, no obstante, la producción autóctona de paisaje en la provincia de Málaga adquiere una presencia destacada desde fechas tempranas. Aunque no es hasta la consolidación de la Escuela de Bellas Artes, con continuidad efectiva en la ciudad, cuando puede hablarse de una mirada definida hacia la naturaleza y los valores paisajísticos



George Vivien
La alameda, Málaga (1837)



Charles Clifford
Vista de la ciudad de Málaga (1852-1862)
Colección Fernández Rivero, Málaga



Chaman
Málaga vista desde el convento de la Victoria

del entorno; algo que, poco a poco, va produciéndose, desde luego, en un proceso paralelo a la ratificación social de una destacada burguesía de alto tono. Una burguesía local enriquecida en el plano económico en aquellas fechas de gran dinamismo. Una clase social que se mostrará inquieta y positivista, que intenta ponerse al día en sus costumbres, muchas de ellas adquiridas en sus incursiones internacionales. Por otro lado, una clase que, al mismo tiempo que se asienta socialmente, participa y se proyecta en la vida cultural de la ciudad; adquiriendo así una notable relevancia social a escala nacional. Como es sabido, el caso malagueño se inserta de manera global dentro del surgimiento y consolidación de este tipo de clases dentro de un tipo de sociedad pujante, ubicadas en la geografía de las periferias de aquella España de la primera mitad del siglo XIX. Estas clases sociales están vinculadas en su aparición al fenómeno de la industrialización y el desarrollo comercial, y son los agentes de todo un proceso en el que la implicación en la industria y el comercio se ejerce de una manera efectiva y monopolista. Un fenómeno del cual fue emblema y paradigma la entonces pujante ciudad de Málaga.



Ferrándiz Badenes y Muñoz Degrain
Alegoría de la ciudad de Málaga (1870)
Museo de Málaga

La fotografía de Clifford, una temprana imagen de la fotografía pionera tomada desde los alrededores de la ciudad de Málaga en torno a los años posteriores a 1852, documenta una perspectiva de la urbe en la cual se prescinde de la presencia del mar como un elemento fundamental de la ciudad. Hoy es para nosotros un hecho inaudito, más aún cuando se trataba de la práctica de un ingenio novedoso y de deslumbrante objetividad como la fotografía, que ante todo trataba de representar lo característico y singular de las ciudades. La imagen está tomada intencionadamente desde el interior, con sus hitos más significativos presentes en un perfil característico.



Hacienda-recreo La Concepción y Museo Loringiano, Málaga

Por otro lado, el punto de vista tradicional y lógico, por el que se accedía por tierra, desde el interior a la ciudad.

Tratándose de las primeras imágenes fotográficas de la ciudad, la imagen tomada por Clifford ciertamente obedece, en aquellas fechas, a un inconsciente que elude el mar, como ente y como parte fundamental del paisaje. De hecho, hasta las últimas décadas del siglo XIX la mentalidad general no cambiará la consideración del mar, considerado éste como un territorio inhóspito, insondable y peligroso, y, en consecuencia, escasamente digno de ser representado, desde el punto de vista funcional y, en menor medida, estético. Esto se confirma en otras visiones litográficas de la ciudad debidas a Chaman.



Templete-mirador de La Concepción Málaga

En efecto, en la fotografía de Clifford se comprueba esa ausencia de identificación de la ciudad con el mar, manteniendo este autor la consideración de la presencia del mar como poco menos que un *desierto salino* e insalubre, ajeno a lo civilizado y con escaso valor descriptivo. Por tanto, no ha de resultar extraña esa valoración del mar en el caso del encuadre de la vista de Clifford, desde luego tomada en fechas muy pioneras para el desarrollo de la fotografía, y en donde la identificación de Málaga, al igual que ocurrió anteriormente con otras imágenes de la ciudad, en la visión general, al mismo tiempo sensata y descriptiva de la urbe, se entendía entonces como la de una ciudad de interior y no de costa.

Esta circunstancia, que podríamos denominar adversión iconográfica respecto de la presencia del mar, tiene de algún modo continuidad en fechas más tardías; todavía se verá reflejada en la espléndida y oficial alegoría de la ciudad que Ferrándiz Badenes y Muñoz Degrain ejecutan para el techo del Teatro Cervantes de la capital en el año 1870. Una composición de envergadura, en la cual la presencia de lo marino en Má-

laga se limita a unas gradas portuarias en primer plano que quieren aludir a las tareas del puerto; donde, de nuevo, queda eludida la escenografía marinera y el ámbito de la bahía: un espacio fluido y abierto. Aunque, más allá del lenguaje propio del realismo académico empleado en la composición, aparecen ya la Alcazaba y el perfil de Gibralfaro, con un tratamiento de percepción naturalista con la consideración de un perfil paisajístico de carácter unívocamente ligado a la urbe mediterránea; lo cual otorga, especialmente durante la época de la Restauración, una indiscutible y consciente personalidad cultural e histórica a la ciudad de Málaga.

Pero, por otro lado, el paisaje de producción netamente malagueña, curiosamente también queda vinculado inicialmente a la presencia de los ingenios y complejos industriales implantados en la ciudad por la entonces muy activa burguesía local. En concreto, se trata de unas pioneras vistas litografiadas, editadas a modo de ratificación ciudadana de los fenómenos industriales del momento, y que fueron difundidas por el periódico *El Guadalhorce* hacia los años treinta del siglo XIX. Comprenden una serie de dibujos que representan emblemáticamente la producción industrial, y que, paradójicamente, antes que otra visión que recogiera el paisaje natural, inauguran en la Málaga decimonónica las primeras imágenes que tratan del paisaje de carácter industrial en la ciudad. Una particularidad local que, hasta ya avanzado el siglo XX, estará prácticamente ausente del paisaje cultivado en Andalucía, si exceptuamos el interés del uso documental de la fotografía hacia las actividades industriales y la obra pública.

De hecho, la temprana ejecución de un paisajismo visto desde otra perspectiva en la ciudad de Málaga aporta grados de asimilación moderna, a la vez que da idea de la conceptualización pictórica en el cultivo de este género, de su inserción dentro del proceso de evolución general del paisaje en España. En particular, desde el punto de vista regional, este será un periodo en el que parece insistirse en una nueva imagen de la ciudad. En gran parte, siempre vista desde una nueva perspectiva social y de uso.

Un exponente claro del cambio de mentalidad hacia la naturaleza como medio, fuente de riqueza y a la vez disfrute y conocimiento, operado en las nuevas clases sociales malagueñas, cada vez más conscientes de ser inversoras y transformadoras de la realidad, son toda una serie de intervenciones en el territorio, que sufre una serie de alteraciones en función de la puesta en escena de estos nuevos valores, que, desde luego, en el contexto malagueño tuvieron como precedentes las intervenciones paisajísticas de las fincas de El Retiro y La Cónsula. Un ejemplo paradigmático será la intervención paisajística en las fincas de recreo de La Concepción y San José, que pertenecieron a la misma familia.

Una familia en cuyo seno y en cuyo entorno se dieron cita casi todos los personajes importantes de la ciudad, varios de los cuales ocuparon puestos prominentes en la política, la cultura y las finanzas españolas del siglo XIX. Un dato a tener en cuenta en la gestación y procedencia de las especies de este jardín es la fecha de 1846, año en que la



Francisco Iturrino
Jardín en Málaga (1913)



Ferrería La Constancia, Málaga
Litografía de *El Guadalhorce*, 1840

casa Heredia contaba con 18 barcos que mantenían comercio con diferentes puertos del Caribe, América del Norte y del Sur, Filipinas, China y otros puertos del Pacífico.

Manuel Agustín Heredia se casó con Isabel Livermore Salas en 1813 y murió en 1846. Él compró la Hacienda San José; pero el jardín fue creado después de morir él por sus hijos, posiblemente por Tomás, que dirigió los negocios familiares. A partir de 1850 fue definitiva la intervención del matrimonio de Jorge Loring Oyarzábal (1823-1900) y Amalia Heredia Livermore. Su viaje de novios por Francia, Italia, Suiza y Alemania, al parecer, fue decisivo para que aquellos jóvenes menores de treinta años cultivasen todas las inquietudes culturales y artísticas que, después, supieron plasmar en su jardín y en el pequeño, pero riquísimo, museo arqueológico. Según Manuel Rodríguez de Berlanga: «las bibliotecas, los museos arqueológicos, los de pinturas, los monumentos arquitectónicos, los parques y los jardines que visitaron entonces, despertaron en sus espíritus, ya preparados de antemano con una ilustración en extremo culta, marcadas inclinaciones a determinadas aficiones clásicas, que perduraron en ambos hasta que dejaron de existir. Los grabados de los maestros de mayor renombre nacionales y extranjeros, las ediciones más buscadas de nuestros escritores antiguos castellanos, las diversas monedas de plata y cobre batidas en España desde el tercer siglo antes de J.C. hasta el primero de nuestra era, fueron desde muy luego los objetos preferentes de la más detenida atención de ambos cónyuges».

Un erudito museo en un evocador lugar que aún hoy podemos contemplar a la sombra de exóticos árboles. Un hito en el conjunto de este fastuoso recreo, a la vez recopilación de especies de lejanas procedencias, donde también un templete-mirador bajo una cúpula sobre columnas se sitúa en su parte más elevada, orientado hacia la visión lejana de la ciudad de Málaga, orientada al fondo del valle del Guadalmedina. La Concepción fue adquirida en 1911 por el matrimonio vasco formado por Rafael Echevarría y Azcárate y Amalia Echevarrieta y Maruri, nuevos propietarios que construyeron el mirador, así como otras intervenciones puntuales manteniendo este lugar de goce rehabilitado. Un lugar visitado en fechas cercanas por artistas renovadores y satélites de la modernidad, como Francisco Iturrino (1864-1924), pintor vasco en relación con las vanguardias parisinas de principios del siglo XX. Allí realizará en 1913 una serie de encuadres con visiones coloristas e iluminadas, muy en consonancia con lo exótico y tropical del lugar, rincones de tono *fauvista* ejecutados en el contexto malagueño de los años de la contienda europea.

En esa línea de intervenciones de la excelencia aristocrática en relación con las actuaciones públicas, e igualmente en ese contexto de actividades desplegadas en la ciudad de Málaga por su culta elite industrial, es donde debe insertarse el proyecto de urbanización del Parque y la Alameda Principal, verdadero nuevo eje ciudadano transversal a la espléndida calle Larios. En 1896 el segundo marqués de Larios había fallecido, y se hablaba ya de erigirle un monumento frente su palacio familiar, en la



Francisco Rojo Mellado
Puerto de Málaga
Colección Unicaja, Málaga

rotonda de la plaza de La Marina. La constitución de este nuevo centro ciudadano ya se imagina suficientemente dignificado por la operación estética urbanística y paisajística del parque paralelo al puerto malagueño. Es lo que entonces oficialmente de denominó «Proyecto de urbanización de los terrenos de la Haza Baja de la Alcazaba, prolongación de la Alameda y establecimiento de un parque en los solares ganados al mar delante de la Aduana». Aquí, nuevas plantaciones de especies exóticas en paseos, glorietas y rotondas, distribuidas en andenes paralelos urbanizados por una actualizada modernidad que unía lo industrial a los valores naturales, podían ser del disfrute público.

Exponente de los nuevos valores en la ciudad, y en esa línea de paisajes de representación, sin prejuicios estéticos y de intención netamente descriptiva, no con otra intención que referirse a la contemporaneidad, de hecho, sin concesiones al pintoresquismo romántico, han de entenderse las producciones de Rojo Mellado (1817-1890), un artista vinculado de joven a talleres litográficos locales. Sin duda, un autor de una plástica aún rudimentaria, precedente a las concepciones del paisaje realista que, con posterioridad, introduciría a nivel local Carlos de Häes y desarrollarían en Málaga, con una casi permanente presencia, Emilio Ocón y Muñoz Degrain.

De todos modos, como apuntamos, dos pintores sevillanos con formación romántica, Antonio Cortés y Ángel Romero, dan solución de continuidad con su presencia en la ciudad desde 1848. Ambos artistas serán docentes en la Escuela desde 1850 y, con el testimonio de sus actividades, informan un periodo incierto, al menos hasta ahora, en el que se produce un cierto vacío de intenciones artísticas respecto del paisaje en la ciudad. Pero se establece una continuidad dentro de las pautas del continuismo de la



Germán Álvarez
La Coracha, Málaga (1876)
Museo de Bellas Artes de Málaga

pintura romántica de carácter escenográfico, como viene a demostrar la escasa producción hasta el momento conocida de estos artistas, en gran parte como una derivación más del romanticismo local.

En cuanto al pintor Ángel Romero, también alumno de Barrón y Cabral Bejarano en Sevilla, fue nombrado ayudante auxiliar de la asignatura de Dibujo en la Escuela. De este periodo se le conoce un *Paisaje* genérico, firmado en 1852, con figuras bajo espesas arboledas, contrastadas por planos de luces en claves netamente románticas, junto a una ribera, perteneciente a colección particular malagueña. Escasos testimonios de una etapa en que el paisaje romántico pasa a ser sustituido por las intenciones realistas.

La presencia significativa en la ciudad de Málaga de Carlos de Häes se hace sentir especialmente en la proliferación de un paisajismo local, especialmente a partir de 1870. A ello contribuirán dos de sus discípulos directos: Criado Vaca, que será alumno suyo en la Escuela de San Fernando en Madrid, y Emilio Ocón; ambos también pensionados con estancia en los Países Bajos a instancias del maestro belga.

Debida a G. Álvarez (tal vez pudiera tratase del jerezano que responde a esas iniciales: Germán Álvarez Algeciras, cultivador por esas fechas de pinturas de similares características), es la vista de la Alcazaba, aún con las casas adosadas antes de las intervenciones de Temboury. Al parecer, vista desde la calle Alcazabilla en una panorámica del popular barrio de La Coracha. Una interesante pintura perteneciente al Museo de Málaga y fechada en 1874, que supone, para el contexto de la pintura malagueña, un verdadero testimonio del grado de asimilación del realismo detallista y preciosista de la pintura de Martín Rico y Mariano Fortuny, apenas cuatro años escasos después de la estancia de ambos pintores en tierras andaluzas, concretamente en Sevilla y Granada. Un hecho, sin duda, muy aislado, por los testimonios conservados hasta el momento, que no deja de motivar sorpresa en el contexto malagueño.

Curiosamente, en esta pintura se da la encrucijada de dos mentalidades: una progresista, de valoración de la actualidad de una manera realista y empírica, que no hace ascos a la presencia del farol de gas como presencia moderna en un vacío primer plano; frente a otra mirada nostálgica, que ve en la ruina, y en la acumulación dialéctica de construcciones, la presencia romántica del valor de lo popular y pintoresco. De hecho, en ella convergen dos miradas, una denunciadora de la realidad, y otra que sacraliza el pasado, rastreándolo en el mismo presente. La pintura prescinde de un encuadre elocuente, con la presencia de un hito monumental, como alguna torre de iglesia o edificio significativo; pero, a la vez que recoge datos de carácter popular y etnográfico, da muestras del grado de realismo en que la pintura más orientada del momento en la ciudad de Málaga se vinculaba a la producción de otros importantes artistas a nivel nacional. Al mismo tiempo, deja entrever no sólo los efectos comerciales, sino también la fascinación despertada por aquellos artistas en sus coetáneos locales. Hasta el punto de llegar incluso a crear en Granada una escuela de seguidores; éstos con una producción



Emilio Ocón
Crepúsculo en el puerto de Málaga (1878)
Ayuntamiento de Málaga

bastante dilatada en el tiempo, dado el carácter pintoresco y monumental de aquella ciudad. Una producción pictórica, sin embargo, con la que tempranamente, en las fechas en que esta obra está datada, esta pintura queda vinculada estilísticamente.

El fenómeno de los marinistas malagueños

La aparición de una generación de pintores malagueños que cultivaron casi de manera exclusiva la temática marina ciertamente se relaciona con el desarrollo local del paisajismo de raíz romántica, pero ya con asimilaciones de claves estilísticas propias del Realismo. Una circunstancia artística unida a la vinculación, tempranamente, del pintor belga Carlos de Häes; un punto, sin duda, crucial, desde el que hay que entender el punto de partida del fenómeno paisajístico de mayor relieve artístico local durante los siglos XIX y XX en la ciudad de Málaga. En efecto, el fenómeno de los marinistas malagueños, andando el tiempo, aglutinaría un buen número de pintores centrados fundamentalmente en esa temática, lo cual supuso un rasgo distintivo del género local. Entre sus integrantes habría que considerar, en especial en sus figuras más destacadas como Ocón o Gartner, el haber disfrutado de becas, con estancias relevantes en ciudades europeas. También habría que mencionar de manera particular al pintor malagueño Criado Baca (1839-1899), quizás con unas características más abiertamente barbizonianas en relación con las marinas de tradición holandesa de la mayoría de los marinistas.



Gartner de la Peña
Puerto de Málaga (1887)

Concretamente, resulta decisiva la presencia en Bélgica y Holanda de algunos de estos artistas, que, recomendados por Häes desde Madrid, gozaron de algunos años de formación complementaria, y que asimilaron, en diversos grados, la dicción de la pintura paisajista de algunas figuras destacadas del arte belga y del paisajismo tradicional holandés; extrayendo de este último un sentido especial del valor del encuadre y la vinculación de ciertos temas marinos con rasgos compositivos propios de la Escuela de La Haya, luego transcritos a los escenarios malagueños.

Las marinas malagueñas, se ha dicho, vienen a expresar la condición cosmopolita de la ciudad. En aquellas fechas, Málaga es una espléndida metrópolis, con un importante patriciado industrial y comercial, abierto al intercambio exterior, y con muchos de sus integrantes emparentados con consortes extranjeros. Aún queda por definir el grado de implicación y la verdadera dimensión de muchos de estos artistas, algunos con unas aspiraciones que, sin duda, rebasaron el estricto marco local, con implicaciones tanto en el ámbito nacional como internacional. Aspiraciones que, por otro lado, hicieron que muchos de los elementos y componentes de sus pinturas tuvieran una evocación más universal, sin referencias específicas a enclaves locales malagueños, o, en todo caso, no evidenciados en sus composiciones, argumentando la universalidad del mar y su capacidad sensitiva y metafórica por encima de lo meramente descriptivo. Circunstancias que confirman la aspiración a un mercado internacional y no exclusivamente malagueño.

Por lo general, muchas de las producciones de estos artistas especializados en el género de las marinas recogen espacios abiertos en alta mar o cercanos a la costa malagueña, en distintos momentos de luces o estados del mar, ajustándose siempre a las descripciones de las características concretas de los barcos y a las peculiaridades de los encuadres, originando escenarios abiertos en donde el protagonismo está detentado, en un periodo inicial, por veleros, corbetas y bergantines, junto con algunos emblemas de la ciudad, como la Catedral, el puerto con la farola y el perfil de Gibralfaro. Algo más tarde, poco a poco, irán incorporándose otros elementos más genéricos y sensitivos, donde el mar, con sus alteraciones y circunstancias, se muestra entre perfiles de costa más o menos precisos. Primeros planos en donde el perfil del horizonte a lo lejos sugiere los entornos de la ciudad. Estos elementos serán cada vez más universales y topográficamente menos reconocibles en las producciones de estos artistas marinistas, como llegará a ser el caso de la pintura desarrollada por algunos autores de las generaciones de marinistas más recientes. Como Fernández Alvarado (1865-1935) o Gómez Gil (1862-1942), dos pintores con un desarrollo artístico complementario posterior en las ciudades de Huelva y Cádiz, respectivamente. Un hecho que también se constata, de manera más emblemática, en el caso del pintor Verdugo Landi (1871-1930), por su implicación en la temática del mar en los paisajes de la bahía de Málaga.

Ya en las ultimas décadas del siglo XIX el paisaje malagueño incorporó a su repertorio vistas tomadas desde el mar, desde luego, un hecho entonces novedoso en lo que ya pueden considerarse marinas específicas, con vistas de la ciudad en donde, igualmente, se incluyen monumentos y enclaves de referencia de la ciudad. Por lo general, incluían amplias líneas de cielo de gran movilidad. Es un tipo de producción pictórica en la que insistirán los artistas malagueños, llegando a ser considerado un rasgo distintivo y propio de la escuela, que redundará en paisajes un tanto escenográficos, empleando, por lo general, composiciones apaisadas. Al igual que ocurre también con rincones de otras ciudades emblemáticas andaluzas, los artistas en Málaga seguirán una serie de prototipos y esquemas compositivos, luego repetidos con un mayor grado de justeza o cambiando los ángulos de visión. Este es el caso del puerto: un motivo ineludible y referencial, por lo que de punto de conexión universal y elemento de desarrollo económico suponía para la ciudad, así como el nuevo escenario pintoresco en la consideración artística de ese momento. Este será el motivo en el que redundará la pintura de paisaje de Málaga, especialmente a partir de la década de los setenta y hasta bien entrados los años de las primeras décadas del siglo XX. Así, el puerto y la presencia del mar, que cobija una variada flota, posibilitará toda una nueva tipología de paisaje malagueño cultivado por varias generaciones de artistas en encuadres arquetípicos de una gran perdurabilidad iconográfica local. Esto confirmaría, en muchos de los casos, que los sistemas de aprendizaje y de transmisión de conocimientos pictóricos de maestro a discípulo se realizaron a través de copias de prototipos que obedecían a encuadres elocuentes, o bien,



Emilio Ocón
Playa de Málaga en el crepúsculo (1897)
Colección particular



Gartner de la Peña
Marina (1889)
Colección Unicaja, Málaga







De izquierda a derecha
Ricardo Verdugo Landi
Vista de Málaga desde el puerto
Colección Unicaja, Málaga

Enrique Florido Bernils
Puerto de Málaga
Colección Unicaja, Málaga

Guillermo Gómez Gil
Puerto de Málaga (1889)
Colección Unicaja, Málaga

a esquemas de autoridad de logros pictóricos afortunados, luego repetidos con más o menos variantes.

Una incipiente consciencia de mediterraneidad ya apuntada desde aquella visión pionera de *Recuerdos de un país* de Häes, parece ahora desarrollarse entre visiones pintorescas de playas con embarcaciones y jábegas, con personajes enfrascados en sus tareas, o también visiones solitarias donde los objetos culturales de la tradición marinera se simultanean con paisajes solitarios de playas y recodos, rocas y poblaciones junto al mar. Visiones, desde luego, desarrolladas en Málaga a partir de la presencia de la mirada de tono naturalista en la última década del siglo. Este es el caso del pintor realista Enrique Ángel Disdier, del que se conocen tempranas obras dedicadas a escenas de playas con pescadores reparando embarcaciones tradicionales, como las populares sardineras y jábegas en las playas de La Caleta y El Palo.

Con la crisis de 1880, al cierre de las fundiciones se unió la catástrofe de la plaga de la filoxera, que arruinó las vides de las numerosas fincas productoras del conocido «vino de Málaga». Esto produjo la ruina de cientos de familias, afectando de muerte a la economía de numerosas poblaciones interiores y de los montes. Consecuentemente, el abandono de las fincas trajo consigo una fuerte deforestación de las laderas en las que se cultivaban las viñas por el sistema de terrazas, lo cual afectó, con el paso del tiempo, al incremento de las avenidas de agua de las lluvias de los regímenes torrenciales propios de las cuencas mediterráneas en los cauces de los arroyos y ríos cortos de la zona costera. Este problema del abandono del hábitat humano en interacción con el medio natural provocó un buen número de desastres hasta bien entrado el siglo XX. Con estos condicionantes, y debido a la penuria económica, se piensa en explotar el turismo nacional y extranjero.



Ricardo Verdugo Landi
Puerto de Málaga
Colección Unicaja, Málaga

En efecto, en los años finales del siglo se crea la «Sociedad Propagandística del Clima y Embellecimiento de Málaga». Elementos puestos en valor, sin duda, por la misma clase gestora de los ingenios industriales ahora en crisis. Pero, paralelamente a este fenómeno local, que también traduce el cambio paulatino de mentalidad en la población, las tendencias modernistas en Málaga se hicieron notar de la mano de Muñoz Degrain, con una incidencia decisiva en sus numerosos discípulos. El artista valenciano paso varios años de su vida en la ciudad, donde continuaría ejerciendo esta influencia con su docencia en el Círculo de Bellas Artes.

En cuanto a la presencia de Muñoz Degrain, decisiva en la modernización de la pintura en Málaga, habría que matizar toda una serie de aspectos en relación con la visión del paisaje desarrollada por este artista en su estancia y posterior vinculación con la ciudad.

Respecto a la producción malagueña de paisajes que se asignan a Muñoz Degrain, uno de los rasgos que perfilan esa práctica es el cultivo de un tipo de paisaje enfatizado, en ocasiones con tintes épicos, pero de observación naturalista. Un tipo de paisaje renovado, concebido desde la práctica pictórica con nuevas incorporaciones en lo que respecta a lenguajes y elementos de la modernidad de la plástica europea del momento. Paisajes de gran fuerza expresiva y ambiente romántico, cargados de contenido, con la consideración de escenarios donde se desarrollan anécdotas que dan carácter a la composición. Paisajes, también, dentro de una estética de encrucijada, de contenidos de raíz simbolista, muy asimilados en la personalidad ideológica y plástica del pintor; sin duda, aspectos estos que anuncian y desarrollan el Modernismo como fenómeno cultural y estética global. Este es el caso de la serie de paisajes que, más allá de poseer una condición descriptiva, están dedicados a la costa y a los montes de Málaga. En concreto, estos paisajes monumentales, cultivados en Málaga por Muñoz Degrain, por lo general de contenidos geológicos y telúricos, que trascienden lo singular y lo pintoresco de una topografía, están en buena parte dedicados a las gargantas y desfiladeros de El Chorro, en el cauce alto del río Guadalhorce. Ciertamente, un empeño artístico por parte de este autor que dejó toda una estela de continuidad, tanto en discípulos como seguidores que cultivaron estas temáticas.



Ferrándiz Terán
El Chorro, Málaga (1897)
Museo de Bellas Artes de Málaga







De izquierda a derecha
Félix Lacárcel
El Chorro, Málaga (1913)
Colección particular, Sevilla

Muñoz Degrain
El Chorro, Málaga (1913)
Museo de Bellas Artes de Valencia

José Marqués García
El Chorro, Málaga (1902)

Un hecho destacado en la geografía cultural malagueña de principios del siglo XX, que constituye un episodio, sin duda, destacado, pero poco divulgado hasta ahora de la práctica del paisaje en Andalucía. Efectivamente, esta serie de paisajes dedicados a los entornos de El Chorro parece obedecer a un interés hacia una zona, poseedora de unas características singulares, un paisaje de carácter, como decíamos, de tintes épicos; a la vez, escenarios evocadores y ensoñados que dan pie a viajes mentales y un tipo de emociones intensas de carácter romántico. Paisajes-escenarios que, más allá de su cualidad plástica y formal, ensueñan visiones, bien de gestas del mundo clásico, o bien de las sagas germánicas, como el asunto de *Las Valkirias* (*circa* 1915) del Museo de Málaga, o *Ecos de Roncesvalles*, de similar concepción, en donde, más que el asunto, predomina la concepción literaria y teatral del paisaje, tan del gusto modernista y prolíficamente cultivado por la estética wagneriana, en boga en los años de transición y primeras décadas del nuevo siglo.

La serie de pinturas dedicadas a El Chorro comprende autores como Ferrándiz Terán, pintor que ejecuta tempranamente paisajes con pretensiones de cierto monumentalismo de carácter muralista, de atmósferas sombrías y entre nieblas, más propios de latitudes norteñas, como *Los Gaitanes*, pintura que inaugura el ciclo, fechada en 1890 y perteneciente al Ayuntamiento de Málaga; y *El Chorro*, una obra de idéntica temática y similares características, firmada en 1897 y perteneciente al Museo de Málaga. O también, Bermúdez Gil, en sus paisajes dedicados al Guadalhorce (1918). Una serie de obras centradas en la atención a ese paisaje de las sierras malagueñas, verdadero contrapunto al género de las marinas malagueñas, fenómeno coexistente a estos paisajes interiores, y que tienen su punto culminante en la pintura de Muñoz Degrain *El Chorro*, firmada en 1913 y perteneciente al Museo de Valencia.

Esta serie de composiciones tienen su continuidad en otras visiones derivadas de éstas, como las ejecutadas por José Marqués en 1902, aunque de muy escaso formato y de manera esporádica. Esto confirma que el entorno de El Chorro es un lugar de referencia de determinados artistas; como así parecen ratificar también las obras dedicadas a este paraje debidas al paisajista valenciano Félix Lacárcel. Es un pintor formado en el incipiente sorollismo y en las tendencias parasimbolistas que tienen lugar en esas fechas en España, muy activo como cultivador del paisaje en el entorno del Círculo de Bellas Artes madrileño, instalado como docente en la Escuela de Sevilla precisamente en los años inmediatamente anteriores a la ejecución de estas pinturas de asunto malagueño.

Se trata, pues, de una serie de autores que testimonian la evolución del paisaje en Málaga. Muñoz Degrain y muchos de sus discípulos, que se introducen en la esfera nacional siguiendo los caminos de otros autores presentes en las exposiciones nacionales madrileñas y las actividades del Círculo de Bellas Artes de la capital, acercan la concepción del paisaje a las pautas de modernidad que, tras el Naturalismo, rápidamente desarrollará los intereses luministas. Una etapa en donde, nuevamente, el contexto artístico malagueño incorporará nuevas visiones de la naturaleza, en especial por lo que supone una renovación del tema de las marinas y el paisaje local.

Por su pertenencia a la generación modernista y formado en las últimas décadas del siglo anterior, en plena etapa naturalista, José Nogales Sevilla (1860-1939) destaca en ese contexto por sus acercamientos a la naturaleza, entendida ésta en encuadres sencillos e inesperados de gran naturalidad, plenos de valores plásticos, en donde el artista se halla especialmente atinado. Es un acercamiento en primeros planos a los elementos esenciales que integran sus composiciones, de indudable ascendencia fotográfica, y en donde también la luz y sus efectos adquieren un importante papel. Con él, entendemos, se constata en Málaga plenamente la asimilación del paisaje moderno



José Nogales Sevilla
Cipreses en el Generalife
Museo de Bellas Artes de Málaga



José Nogales Sevilla
Camino del Higueral, Málaga
Museo de Bellas Artes de Málaga

de ascendencia naturalista, sin referencias explícitas a lugares o territorios y más centrado en atmósferas y efectos en relación con sus encuadres. Así lo confirman obras de ascendencia positivista, ausentes de anécdota, centradas en las cualidades de los elementos naturales y sus efectos, como *Camino del Higueral* y *Cipreses en El Generalife*, ambas del Museo de Málaga.

Un episodio en el que, de nuevo, Málaga adquiere un papel destacado, y en donde se constatan nuevas valoraciones y puntos de vista evolucionados en cuanto a la concepción del paisaje, tiene lugar con el desarrollo de la denominada Generación del 27. Un fenómeno que integra toda una serie de artistas, por lo general poetas y literatos, pero también artistas plásticos y fotógrafos que documentan una nueva sensibilidad.

Por su parte, el pintor malagueño Enrique Jaraba (1871-1926), formado en la escuela local y teniendo por maestro a Emilio Ocón, es un claro representante de las tendencias de fin de siglo, entre la renovación modernista y con las tendencias asimiladas del Luminismo, como cultivador de escenas de costumbre de rasgos modernistas. Entre 1913 y 1914 viajó por Europa, llegando a residir en Estocolmo y Viena, por lo que, a partir de esos momentos, reactiva la modernidad en su pintura. En lo que se refiere al paisaje, es autor de paisajes de carácter luminista de vistas locales, aunque, por lo general, complementando a figuras de costumbres o tipos emblemáticos, entre la óptica naturalista y el Regionalismo.

El pintor fue autor de interesantes carteles, como el dedicado a las fiestas de Málaga del año 1912, en que aparece una figura que ilustra una escena pintoresca de las giras populares de verano en los alrededores de la ciudad. Escena en la que la figura principal, de manera emblemática, se cubre con una sombrilla, como referencia al sol mediterráneo visto como un verdadero rasgo de la latitud geográfica, a la vez que un elemento de identidad paisajística y cultural; también resulta ser un reclamo del ya regulado turismo. Un elemento que apunta a la designación de la costa malagueña como «Costa del Sol».

Justamente durante la década de los años veinte del nuevo siglo, tiene lugar una serie de hechos que vienen a confirmar el cambio paulatino de mentalidad. Así, en 1926 el doctor Gálvez Ginachero crea el Sanatorio Marítimo, indudablemente ligado a la mentalidad salutífera y a los baños de mar, ya plenamente implantados en la localidad. Una actividad regulada que alcanzaría gran popularidad y concurrencia en la ciudad, como los célebres Baños del Carmen, un establecimiento de baños de mar en un parque-balneario situado en La Malagueta.

En 1926 aparece la revista *Litoral* de la mano de Altolaguirre y Prados. En 1927 el poeta antequerano José María Hinojosa, en la Residencia de Estudiantes, publica su libro poético *La rosa de los vientos* (Málaga, 1927), donde queda patente la huella del Creacionismo y el Ultraísmo. Los libros de Hinojosa aparecieron en bellas ediciones de autor con ilustraciones de Dalí, Bores, Benjamín Palencia o Moreno Villa. Así mismo,



Enrique Jaraba
Cartel para la Feria de Málaga (1912)
Colección particular, Málaga



Tarjeta postal, Torremolinos, c.1950







Velasco
Vistas de El Torcal de Antequera (c. 1929)

a modo de ejemplo emblemático de lo que Málaga suponía ya en aquellas fechas como lugar de idílicos paisajes y de referencia en el mundo cultural de vanguardia, en 1930 Salvador Dalí y su mujer-musa Gala llegan a Málaga atendiendo a la fama de lugar de veraneo y a las bondades de su clima, invitados por José María Hinojosa e instalándose en el hotel Santa Clara de Torremolinos.

Por otra parte, en 1929 El Torcal de Antequera es declarado Sitio Natural de Interés Nacional por Real Orden.

Que Málaga fuera una capital de primer orden para la Generación del 27, por toda una serie de circunstancias que en ella coincidían, es algo conocido y difundido. En la ciudad de Málaga recalaron muchos de sus autores en diversas ocasiones, en contacto con sus grupos de amistades y círculos culturales, especialmente a partir de la publicación de *Litoral*, verdadero emblema de la generación. En torno a este núcleo, al tanto de los movimientos europeos y reclamando un paisaje del goce de los sentidos, un paisaje, digamos, universal, llegaron artistas y se produjeron intercambios. Muchos de ellos reivindicaron de mil formas poéticas su paisaje y sus posibilidades metafóricas, como decimos, a partir de su experiencia, de manera universal, más allá de las particularidades locales. Pero, en esa reivindicación del paisaje, del paisaje marino sobre todo, de carácter mediterráneo y visto como representante de una clasicidad universal más allá de las posibles visiones anteriores del *noucentisme*, estará el paisaje malagueño. Un paisaje entrevisto y definido por autores como Guillén o Aleixandre, autor este último del que extraemos unos versos de *Ciudad del Paraíso*, versos esclarecedores del modo de entender este paisaje:

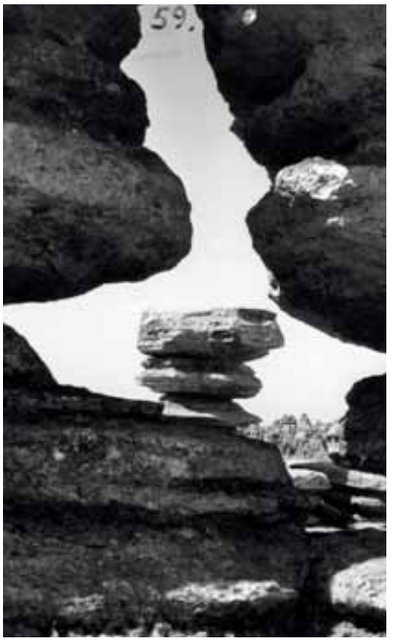
Colgada del imponente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia entre los aires, como si una mano dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte para siempre
[en las olas amantes
[...]

A modo de otro ejemplo emblemático de la presencia cultural del mar en la obra de algunos de los artistas de la Generación del 27, hemos considerado ineludible el caso del malagueño José Moreno Villa (1887-1955), formado inicialmente como pintor con Fernández Alvarado, un pintor marinista en su Málaga natal. Pero la personalidad de Moreno Villa, aparte de la de artista creador, también engloba indudablemente la condición de intelectual. Moreno Villa, además de pintor, fue articulista y ensayista de reconocido prestigio, aparte de poeta, traductor y dinamizador de la cultura durante la República y el exilio español. De él, Octavio Paz dijo que era: «poeta, pintor y crítico de arte: tres alas y una sola mirada de pájaro verderol».

Su obra plástica, dentro de las identidades plástico-literarias de la generación, ha tenido un tardío reconocimiento e interpretación, aunque originariamente parte de un conocimiento periférico de las vanguardias europeas de las primeras décadas de siglo. Pero ello no importa a la hora de asumir tendencias y de construir repertorios iconográficos por parte de este singular artista. Su pintura, estilísticamente, es de un lenguaje coincidente en gran parte, sobre todo en lo que atañe a los años veinte, con otros de su contexto generacional como el mismo Cossío, Palencia o Bores, por poner algunos ejemplos emblemáticos que participaron en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925. Esto supuso un horizonte o un lugar cultural de referencia en la plástica española para las nuevas generaciones que se incorporaban a una actitud de vanguardia, en donde, por primera vez en el ámbito nacional, parecían coincidir los modelos locales con las informaciones recibidas desde el exterior.

En todo caso, la pintura de Moreno Villa a partir de la asunción del Cubismo, plena en los años veinte y dentro de su particular *nomadismo* estilístico, se interesa por una valoración de la *pintura pura*, después desarrollada de forma personal en una plástica emblemática como expresión del tipo de creación artística de la Generación del 27, y que ha venido a denominarse «figuración lírica». Una obra representante del estilo cultivado por Moreno Villa en este momento es *Jarra y florero*, de hacia 1927 y perteneciente al Museo de Málaga, consecuencia de las derivaciones del Cubismo, aunque con las referencias necesarias mediante esquemas simples, en este caso, emblemáticamente, al agua y su fertilidad.

Pero en cuanto se refiere al mar, de José Moreno Villa se conocen, lógicamente en referencia a su Málaga natal, una serie de obras de esta temática. Se trata de dos pin-



Velasco
El Torcal de Antequera (c. 1929)

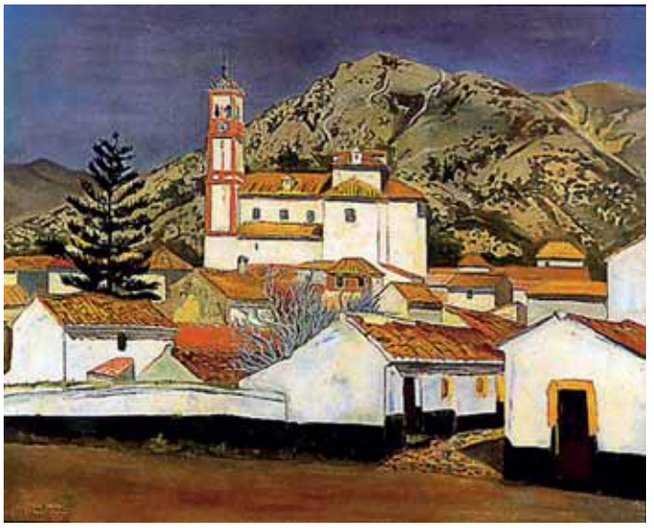
turas: *Barcas*, ejecutada con un lenguaje en el que inicialmente se apoya en claves de representación cubista, que representa el puerto de Málaga en 1925 y en la que aparece todo un conjunto amalgamado de barcas con velas latinas; así como *Puerto de Málaga*, datada en 1932, de carácter más emblemático, en la que aparece el puerto con la característica farola. Una pintura afectiva, pero de gran modernidad, en la que el pintor utiliza un lenguaje pictórico muy radical en su representación, utilizando trazos simples que sintetizan la imagen de manera esquemática y reduccionista, con claras referencias a la valoración de la mediterraneidad y sus valores plásticos, precisamente en aquellas fechas puestos de relieve en las posturas de algunos artistas franceses de vanguardia.

El prestigio de Málaga como ciudad de los sentidos y de espléndido clima, como ya hemos visto, fue el resultado de la conjunción de muchos factores, entre ellos, la reputación y la imagen acuñada por los viajeros a todo lo largo de los siglos XIX y XX. A tenor de esta fama llegarían otra serie de nuevos visitantes, y cada vez más nuevos inquilinos extranjeros. Entre los artistas visitantes más interesantes, habría que mencionar ineludiblemente, por su implicación en el paisaje de Ronda, a David Bomberg (1890-1957), pintor de origen judío polaco, formado en Londres e integrante del movimiento *vorticista* en sus años de juventud. Con una plástica derivada de los principios *cezannianos*, con acercamientos al mundo del Expresionismo, su pintura se hace densa y matérica, introduciendo vectores de fuerza expresiva que tienen su origen en las construcciones geológicas del paisaje. Tras viajar por Palestina, realiza una primera visita a Toledo en 1929, en que se produce un nuevo giro en su obra, logrando sintetizar sus propias proyecciones en los encuadres de los paisajes e introducir en las escenas sus emociones más ardientes.

De nuevo, Bomberg volverá a España en 1934 para trabajar sobre el paisaje hispano, visitando Cuenca, un lugar remoto y ancestral que estimula su pintura expresiva. Poste-



David Bomberg
Ronda





Izquierda
Yves Brayer
Marbella (1955)
Colección particular

Derecha
Castillo Guerrero
Cortijo de Fuengirola (1939)
Museo de Bellas Artes de Málaga



Carteles promocionales de las Fiestas Deportivas de Invierno de los años 40 y 50, Málaga

riormente viajará a Ronda, otra ciudad de similares características, poseedora también de una particular escenografía, en donde se conjugan el despliegue de su caserío y la gran masa geológica sobre la que se asienta, de una gran fuerza expresiva para su pintura. A esta ciudad le dedica toda una serie de estudios, dibujos y pinturas en 1935. Estos serán paisajes de una materialidad expresiva, en donde se funden arquitectura y paisaje sumidos de un anhelo de luz y color mediterráneos. Algo más tarde, en 1954, Bomberg volverá a Ronda, en donde permanece hasta 1956, realizando sus últimas versiones de la ciudad junto a su amigo y discípulo el también pintor ingles Miles Richmond, con quien realiza expediciones pictóricas por los alrededores de la serranía de Málaga y Cádiz. (De 1955 data el paisaje de Ronda pintado conjuntamente por ambos pintores desde su residencia de la Virgen de la Cabeza, presente en la muestra.)

En relación con el despuntar turístico y la promoción de los valores de ocio y clima de la costa malagueña, cabe mencionar la visita, aunque fuera circunstancial, de algunos artistas viajeros que recorrieron puntos y rincones de su paisaje. Tal es el caso emblemático del pintor francés Yves Brayer, un artista provenzal que recorrerá Andalucía en algunas ocasiones, dejando una muestra del paisaje pintoresco y mediterráneo popular de Marbella, datado en el año 1955, anterior al *boom* turístico de los años sesenta.

Como muestra del tipo de paisajismo desarrollado en la ciudad de Málaga en los años inmediatos y posteriores a la Guerra Civil, cabe mencionar al pintor Castillo Guerrero, que realizó escenas de los alrededores de la costa y montes de Málaga, en las que, siguiendo la tradición de los pintores del realismo luminista, le interesó plasmar rincones pintorescos, dentro de una segunda revitalización de la estética de los paisajistas del Regionalismo. Aún así, sus pinturas presentan una digna mediterraneidad, discreta y contenida, descubierta en los paisajes intocados y en la arquitectura de tradición popular.

El paisaje y *la imaginación del agua*

Diego Romero de Solís



Petrarca en Ventoux.

Cuando Petrarca sube en 1336 al monte Ventoux, de 1912 metros de altura, situado a unos sesenta y cinco kilómetros al noroeste de Aviñón, y ya en su cima contempla el impresionante paisaje, tras un primer momento de sorpresa y emoción ante la belleza del espectáculo, siente zozobra y angustia. ¿No será una grave falta contemplar, gozar de la belleza de la naturaleza, del mundo, y olvidarse de la interioridad, del alma? La negación de lo exterior afirmaba lo interior. El giro dialéctico era producto de una filosofía de la voluntad y de un afán religioso. El cristianismo sospechó siempre de una naturaleza caída, la afirmó y la vive todavía. Había que negarla, entonces, para afirmar lo sobrenatural en el hombre y guardarlo, como un tesoro encendido, en su alma. Petrarca siente esta contradicción. De un lado, la tentación de la vida, la sensualidad de la naturaleza, del cuerpo, la hiperestesia del poeta. De otro, el mundo exterior, la naturaleza, la duda de cualquier sujeto, de cualquier sustancia. Vence la interioridad, y desde el punto de vista estético, tanto la victoria del alma del poeta, como su posible entrega al alma del mundo, es decir, al paisaje, son igualmente victorias estéticas, si una y otra, claro está, tienen resultados artísticos de primer orden. Petrarca venció en un sentido, en el interior, convirtiéndose en uno de los grandes poetas de la historia. El paisaje aguardaría mejor ocasión para alzarse también con su premio, tendría que esperar, porque la historia del paisaje es la historia de las libertades, de las libertades públicas y las de la imaginación, que suelen llegar más tarde, con la caída de ideologías y conciencias, y con el triunfo del libre juego entre lo exterior y lo interior. El paisaje nace de la liberación de la culpa, en la conquista del instante estético y en la visión clásica de la nobleza de la contemplación[1].

1. Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, X, 3.

El paisaje es placer, pensamiento, cultura («landscapes are culture before they are nature, constructs of the imagination projected onto wood and water and rock»)[2]. España, país de fuerte tradición autoritaria y ascética, casi siempre bajo un yugo religioso mucho más amenazante que consolador, va a vivir conflictivamente con el paisaje. La angustia del poeta se vuelve pecado y el deseo se reprime, se niega. Los historiadores coinciden en afirmar que hasta mediados del XIX escaseó la pintura de paisaje. Los fondos medievales de Berruguete, la visiones de Toledo de El Greco, los ambientes de Velázquez, las excepciones de Ribera, etc. El paisaje, las más de las veces, aparece como un elemento secundario en el lienzo, algo que decora, o acompaña, pero que no es primordial, como si la naturaleza estuviese separada del hombre, como si huyera del alma, como si perteneciera más al diablo que a Dios. La huida del paisaje, de la naturaleza, o su reducción a un fondo indeterminado da que pensar. ¿Por qué la naturaleza ha de ser secundaria?, ¿por qué se olvida, o se niega, o resulta ajena? El problema, que aquí se debate, es estético, pero como suele ocurrir, cuando éste es de verdad, trasciende los límites académicos, para convertirse en un interrogante más amplio y complejo.

La cultura española ha vivido en contradicción con la naturaleza, a sus espaldas tal vez, sojuzgada por un sistema con voluntad represiva, que llega, con apenas excepciones que lo suavicen, hasta casi finales del siglo XX. Hay algo bronco, perverso, agresivo, a menudo criminal, que se une, de manera contradictoria, a valores extraordinarios, en ese espécimen de dificultosa y fuerte identidad que llamamos, o sentimos, *lo español*, y que suele dejar atónito al espectador, o al investigador, más imparcial. La barbarie ha perseguido con saña a un pueblo que gustó, o se acostumbró, desde muy antiguo, a la guerra, y al horror que suele acompañarla. Américo Castro tenía razón, como Machado en *Campos de Castilla*, cuando señalaban desde la historia y desde la poesía la pulsión cainita. Lo estético, sin duda, es muy diferente de lo político, o de lo económico. Puede haber represión política, o depresión económica, y que se logren, a pesar de ello, alturas artísticas, y se dan desarrollos políticos y altos niveles económicos con mediocridad estética. El alma es sutil, equívoca, y si la economía condiciona a la historia, el alma la determina por completo, porque es más universal que la riqueza o la pobreza, que la propiedad o la falta de ella. El alma es lo que soñamos, lo que es y lo que no es, lo que pudiera ser, y al hombre lo fabrican los sueños, el sueño es su esencia, su verdadera identidad. El alma es una quimera del inconsciente colectivo, de su devenir caótico, del hombre, de su máscara, de su culpa, de su vesania, y de su sueño. El miedo y la belleza son categorías ontológicas, trascendentales que guían desde la prehistoria, desde el pleistoceno. La sensibilidad estética sabe de esto y conoce qué sabiduría, qué maldad, qué carencia, qué desasosiego inspira a los que viven bajo el signo de Saturno. La reivindicación del paisaje es una exigencia de los que han nacido bajo su influencia, de los que sienten el peso de la melancolía y la memoria frágil, escondida en el tálamo de la agorafobia. El hombre es todo naturaleza, y *roseau pensant* («caña pensante», como

2. Schama, S.: *Landscape and Memory*. London, Fontana Press, 1996, p. 61. «Los paisajes son cultura antes que naturaleza, imaginaciones proyectadas sobre la madera, el agua y la roca.»

decía Pascal). El pensamiento le proporciona la gravedad y la gracia, la capacidad de contemplar la naturaleza como país, como *logos*, como espacio llamado a la dignidad, a la imaginación, que no ceja.

El paisaje es, sobre todo, una conquista estética de los pintores holandeses del XVII, de Spinoza (*Deus sive natura*) y del Romanticismo. España no pudo impedir la libertad de Holanda y persiguió con saña a los seguidores del filósofo, guías de los movimientos radicales de la Ilustración. Por otra parte, el Santo Oficio vio en Spinoza a un serio enemigo, que leía en clave hermenéutica y poética los milagros de los textos sagrados y que hablaba de la naturaleza como igual a Dios (Dios no puede estar por encima de las leyes de la naturaleza), que defendía el desarrollo intelectual, la relación estrecha entre razón y religión, y la idea de la tolerancia. La defensa de la naturaleza era la defensa del cuerpo, del mundo, de la materia, frente a la tortura y la represión. El paisaje es la naturaleza sublimada, el juego libre, por instantes, que fija la obra de arte, entre la idea y la sensibilidad, entre la intuición y el estremecimiento, y proporciona, como los paisajes holandeses, una idea moral y estética del mundo. El paisaje crea un lugar, un espacio, para el pensamiento, para la reflexión, para que surjan las ideas estéticas en contacto con la carne del mundo[3].

España, sin embargo, tuvo su recompensa más tarde, con un Romanticismo singular, más rico del que la mayor parte de los estudiosos reconocen, con dos vértices que se unen por un mismo trazado y con un objetivo preciso: la libertad de la imaginación y el encuentro con el paisaje, con la naturaleza. Estos dos puntos alimentan la idea civilizadora de la España moderna: la Constitución de 1812, las Cortes de Cádiz, y Goya. Lo demás, que es mucho, hasta puede parecer secundario. Aquí el Romanticismo español se hace tal vez el más imaginativo y el más profundo de Europa, el más real, el más ambicioso, porque es el que está más apegado a la vida y el que brota de la lucha desesperada contra la represión religiosa, política, vital, de siglos. Las ansias de un pueblo y la genialidad de un artista se unen a la búsqueda de una transfiguración de lo real. Los españoles viven una auténtica epopeya contra el invasor, contra el tirano, y todos los individuos, todas la subjetividades descargan el pesado fardo del dolor, de la desesperación y del pecado, junto con la vida verdadera del sueño, en el artista aragonés. Goya es un arquetipo de lo español, de su paisaje. La Inquisición será derribada y España podrá soñar con la libertad, con la ciencia, con la imaginación, aunque fracase y se hunda. La Guerra de la Independencia fue seguramente el conflicto bélico más terrible, más destructivo, más violento que jamás hubo en el suelo patrio, acostumbrado desde antiguo al derramamiento de la sangre, porque, al mismo tiempo que se luchaba contra el invasor, y éste respondía con toda su capacidad de violencia y destrucción, tenía lugar una guerra civil, un enfrentamiento con su lado atávico, oscuro, entre dos ideas de España, que seguirían enfrentándose en el futuro. El paisaje moderno se inicia en los *Caprichos* de Goya, en su trasmundo, en su primer autorretrato, en su mirada, de lado, hacia lo siniestro, más allá del aquelarrre, cuando lo sublime se convierte en lo grotesco.



Carlos de Häes
Montañas de Asturias. Picos de Europa (1871)
Colección Fernando Durán, Madrid

3. *Le paisage. État des lieux. Actes du colloque de Cerisy*, 1999. Sous la direction de F. Chenet, M. Collot et B. Saint Girons. Éditions Ousia, 2001, pp. 393 y ss. («Vers une philosophie du paysage»).



Carlos de Häes
Montañas (Aragón)
(c. 1871)
Museo Nacional del Prado, Madrid

El paisaje es espejo, como reflejo de nuestros ojos salvajes, que se hace proyecto de la subjetividad, carne de los sueños, un haz de humanidad que ilumina lo orgánico y lo inorgánico. El romántico intuye el placer y la espiritualidad de la naturaleza, como si quisiera liberar a Petrarca de su culpa, de su angustia. La naturaleza imagina, habla, vive e invita a vivir. El artista está a la escucha y se propone comprender su lenguaje. El paisaje romántico es imaginación, la libertad de la imaginación en su encuentro con la naturaleza. Shaftesbury (*all beauty is truth*) y el Romanticismo inglés fueron decisivos en esta empresa, porque llevaron a Spinoza hasta el fondo del alma y liberaron su *Ética* del método geométrico, y la transformaron en fuerza heurística del corazón, proyectándola como un claroscuro, de tierra y cielo, de pensamiento y roca, de ideas y troncos, de espíritu y agua, de destino y de viento, en donde la belleza es verdad, y la urna griega la metáfora del poeta, del hombre moral, del que anhela lo bello y lo bueno:

> [...] Therefore am I still
> A lover of the meadows and the woods,
> And mountains; and of all that we behold
> From this green earth; of all the mighty world
> Of eye and ear, both what they half-create,
> And what perceive; well pleased to recognize
> In nature and the language of sense,
> The anchor of my purest thoughts, the nurse,
> The guide, the guardian of my heart, and soul
> Of all my moral being[4].

4. «[...] Así que sigo siendo / un enamorado de las riberas y los bosques, / y de las montañas; y de todo cuanto contemplamos / desde esta tierra verde; y de todo el mundo poderoso / de la vista, y del oído –tanto de lo que crean a medias, / como de lo que a medias perciben; contento de reconocer / en la naturaleza y en el lenguaje de los sentidos / el ancla de mis pensamientos más puros: cuidado, / guía, guardián de mi corazón, y alma / de todo cuanto hay de honrado en mí» Wordsworth, W. y Coleridge, S.T.: ***Baladas líricas***. Edición bilingüe de Santiago Corugedo y José Luis Chamosa. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 334-336. Fragmento de «Lines written a few miles above Tintern Abbey».

La naturaleza lo es todo, pero lo es desde el encuentro con el pensamiento, con lo que es concreto, único, personal, pero que es capaz de percibir lo sublime en las cosas, en la catarata, en la montaña, en el bosque profundo, en las vísceras de la conciencia de las piedras, de los humedales. Si la naturaleza es bella entonces es verdadera, y lo es toda la naturaleza, todo ente tiene su instante de belleza, su unidad emotiva, su milagro musical. El artista ha de aprender a contemplar la naturaleza y sentir en ella la melodía de los hombres. La naturaleza es guardián de mi corazón y me despierta los pensamientos más delicados, más solidarios, más humanos. El cuerpo de Petrarca se ilumina con la luz del sol poniente y se libera de su culpa. La mirada contemplativa de la naturaleza brota del ojo de la imaginación, y descubre un nuevo mundo, en el que se abrazan la tierra y el espíritu, el placer y la mirada. «The anchor of my purest thoughts, the nurse, / the guide, the guardian of my heart, and soul / Of all my moral being.» («El ancla de mis pensamientos más puros, la nodriza / la guía, el guardián de mi corazón, el alma / de todo mi ser moral.») La naturaleza no me culpa sino que me salva y me da que pensar, me abre los ojos a los árboles y a las piedras, a los animales y a los espíritus del bosque, me abre la boca de la sensibilidad, de la imaginación. La naturaleza es ética, es decir, *ethos*, casa, hogar, huerto, mi propio mundo. La angustia de Petrarca, su negación, ocultaba el deseo de amar, de sentir todas las cosas, todos los vegetales, todos los animales, todas las nubes, todas las lluvias. Petrarca se angustia, porque descubre el aura del paisaje. El sí al amor a la tierra, al cuerpo del mundo, a los insectos, al fango y al estiércol, al espacio geológico, a los estratos arcanos de la tierra, a las grietas y al abismo. El artista descubre la línea estética del horizonte, la contemplación del espíritu que baja a la tierra, al suelo.

La perspectiva de la Ilustración en su afán científico tenía el peligro de hacerse excesivamente corta, miope. El mundo se estaba reduciendo a la descripción formal, abstracta, al signo, a la pérdida del lenguaje simbólico, a su resonancia, a su eco en la intrahistoria del deseo y del inconsciente. La Ilustración es la aventura del conocimiento, el atrevimiento, pero también la dictadura del número. El sentimiento, por otra parte, se separaba del entendimiento y de la imaginación, se hacía narcisista, o cursi, y se precipitaba hacia las cloacas de la modernidad. El mundo moderno, la *modernité* de Baudelaire, no quiere tener sentimientos. Una razón calculadora, precisa, omnipotente en la guerra y en la acumulación de riquezas, en la paz y en la neurosis, fundamenta la deshumanización de la sociedad y le resulta indiferente la oscuridad que aprieta, que ennegrece, que vuelve rancios los alimentos del alma frente a la mirada salvaje y a las arrugas del viejo corazón:

> [...] My dear, dear Friend, and in thy voice I catch
> The language of my former heart, and read
> My former pleasures in the shooting lights
> Of thy wild eyes.[5]

5. «Tú mi amiga más querida, querida, querida Amiga mía; y en tu voz entiendo / el lenguaje de mi antiguo corazón, y leo / mis antiguos placeres en las luces fugaces / de tus ojos indómitos.» Wordsworth, W. y Coleridge, S.T.: *op. cit.* pp. 336-337.

El hombre ya no es enemigo de la naturaleza, su voluntad no tiene que estar en tensión con lo real, es más, puede amarla, adorarla, descubriendo el cauce profundo, denso, de su sensualidad, del cuerpo terrestre, de su corteza, de su carne. Hay una mirada hacia atrás, que se apoya en la imaginación renacentista. La naturaleza es mi amiga (no es el resultado de una lectura empírica, positiva, en busca de una explicación científica); es reveladora de mi sentimiento, copartícipe, la que entiende la palabra de los adentros . «The language of my former heart and read / My former pleasures in the shooting lights / Of thy wild eyes.» «El lenguaje de mi viejo corazón y leo / mis primitivos placeres en las luces vertiginosas / de tus ojos salvajes.». La naturaleza es mi hermana, que me inspira un sentimiento religioso, la que me hace orar, la que me hace sentir al dios de los antiguos, al dios de lo primitivo, la que bulle en la mirada primitiva y en la imaginación de la tierra, la que da forma al pensamiento interior, es decir, a la *mente-corazón* que está dentro de nosotros, que ilumina cada ente, cada realidad, cada instante de vida, orgánica o inorgánica. La analogía lo reúne todo; es como la ley de la gravedad con su vocación pánica, dionisíaca. El pensamiento es analógico, como el amor, al igual que ese *sensus communis*, tan caro a Shaftesbury, y que lo retoma Kant en su *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica del Juicio*, 1790). No es casual que Kant quiera recuperar la imaginación de la naturaleza del Renacimiento, marginada por el racionalismo, y vea en el *sensus communis* una categoría tan decisiva para la estética, al[6] fundamentar la dimensión universal que espera a lo subjetivo, al lenguaje de lo bello y de lo sublime. La analogía es introducida, por así decir, en el corazón; ya no es sólo pensada sino que es ahora experimentada, sentida, corporeizada («Nous connaissons la vérité non seulement par la raison mais encore par le coeur»). La correspondencia, el parentesco de todas las cosas conduce a un sentimiento de plenitud, a pesar de las limitaciones, de las carencias y de la muerte. El ser, afirmado y negado, es sentimiento y fundamento de lo real. La totalidad y la unidad se confunden, se entrecruzan, se asemejan, se aman y se alejan. El corazón es contradictorio, como la universalidad subjetiva. El lobo habita con el cordero. El miedo no predomina en la materia, en la estructura de los átomos, como lo hace hasta el grado de lo terrible en el mundo social, político, porque la posibilidad de contemplar lleva consigo el tránsito del desasosiego a la serenidad, de la desconfianza a la confianza, del desamor al amor, de la angustia a la paz, del agotamiento a la fuerza, al torrente de la creatividad y al conocimiento de las leyes de la naturaleza. La actitud contemplativa, el pensamiento que considera clave el descubrimiento estético del mundo, es una apuesta por la comunión, por el reino interior, y descansa en la identidad entre verdad y belleza.

La imaginación se encuentra con el mundo –la herencia luminosa del Renacimiento, el legado sagrado para la inteligencia laica–, y descubre que la naturaleza tiene espíritu, y que si el hombre tiene alma, la naturaleza tiene imaginación, y que si el hombre tiene moral la naturaleza la eleva, la alimenta, la provoca, la enciende, como una antorcha, como una luminaria. La imaginación desea la tierra, la busca, ama el



Carlos de Häes
Canal de Mancorbo en los Picos de Europa (1876)
Museo Nacional del Prado, Madrid

6. Pascal, B.: *Pensées*, VI, 110-282, en *Oeuvres Complètes*. Préface d'Henry Gouhier. Présentation et notes de Louis Lafuma. Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 512. «Conocemos la verdad no solamente por la razón sino también por el corazón.»

mundo. El espíritu, el alma, es la comunidad poética entre el hombre y el cielo, entre las manos y las nubes. Este candil mágico convierte a la misma naturaleza en fuente del sentimiento moral, no ya de la costumbre, de las convenciones, de la ideología, sino del pozo sagrado, de la interioridad, del cuenco de la vida. Allí acude el poeta para restaurar el sentido y cantar la experiencia. La imaginación se hace religiosa y pagana, ortodoxa y heterodoxa, como un golpe de lluvia que humedece la tierra seca, cuarteada, y la ajusta, la aprieta a la semilla oculta y salva el milagro de la lógica, de la trivialidad. Los milagros son posibles porque son naturaleza oculta, discreta, reservada a los que tienen fe en la imaginación. Dios es intuido por la sensibilidad, y la razón menesterosa, como decía Kant, acepta y calla, pero la imaginación se revuelve y empuja a la sensibilidad, la guía, y Dios es intuido, forjado por la imaginación creadora, y con Dios, lo más hermoso, lo más perfecto que pueda ser concebido por concepto alguno, lo más carnalmente secreto: el presentimiento de la vida en todas las cosas, el instante privilegiado de la plenitud, de la palabra, frente al vacío y la ceguera del mundo, frente al lenguaje totalitario del número, y la carne, la sensualidad del ángel escondido en la tierra, oculto como una semilla, como un milagro laico. El ángel brota del árbol, las vírgenes del arroyo, los mártires de las lomas, los santos de la meseta. Hay que volver a la naturaleza, porque es posible comunicarse con ella, porque somos naturaleza e imaginación, es decir, doblemente imaginativos, soñadores por esencia, y hacedores de sueños por instinto, somos sueño y estamos destinados a soñar con las semillas de civilización, con las iluminaciones del hogar. «Cuando sopla el cierzo, cae la nieve o azota la lluvia los vidrios del balcón de mi celda, corro a buscar la claridad rojiza y alegre de la llama, y allí, teniendo a mis pies al perro que se enrosca junto a la lumbre, viendo brillar en el oscuro fondo de la cocina las mil chispas de oro con que se abrillantan las cacerolas y los trastos de la espetera, al reflejo del fuego, cuántas veces he interrumpido la lectura de una escena de *La tempestad*, de Shakespeare, o del *Caín*, de Byron, para oír el ruido del agua que hierve a borbotones, coronándose de espuma y levantando con sus penachos de vapor azul y ligero la tapadera de metal que golpea los bordes de la vasija.»[7] La naturaleza no es sólo un proceso mecánico sometido a las leyes naturales. Los poetas Worsdsworth y Coleridge, como antes se vio, percibieron algo más. El pintor Constable había insistido en lo mismo, en la búsqueda del alma del paisaje, en su sentido moral, en su sentido espiritual, en la correspondencia de intuiciones y mundos. La naturaleza, con sus bosques, con sus ríos, con sus fuentes y montañas, deja ver la silueta del alma oculta, del logos del viento. («Both poet and painter found nature transformed by the philosophy of the eighteenth century into a mechanical universe working under the dictates of common sense; and both believed that there was something in trees, flowers, meadows and mountains which was so full of the divine that if it were contemplated with sufficient devotion it would reveal a moral and spiritual quality of its own.»)[8]

7. Bécquer, G.A.: *Desde mi celda I*, en *Obra completa en el Moncayo y Veruela*. Edición de Marcos Castillo Monsegur. Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Columbia University, 1991, p. 104.

8. Clark, K.: *Landscape into Art.* London, J. Murray, 1986, p. IX. «Tanto el poeta como el pintor se encontraron con una naturaleza transformada por la filosofía del XVIII en un universo mecánico bajo el dictado de un sentido común; ambos creyeron, sin embargo, que había algo más en los árboles, en las flores, en los campos y en las montañas, algo preñado de divinidad, que si era contemplado con suficiente devoción, revelaba su propia condición moral, espiritual.»



Theodore Rousseau
Estudio de rocas, bosque de Fontainebleau (1829)
Museo de Bellas Artes, Estrasburgo

El paisaje realista y lo bello como símbolo de lo moral

L'Ecole de Barbizón descubrió en la primera mitad del XIX, como un acontecimiento estético y científico, el paisaje al aire libre, junto a la naturaleza, en sus bordes físicos, en los caminos trazados por el sol, por la lluvia y la niebla. Su nombre viene de un pequeño pueblo situado al borde del Bosque de Fontainebleau, de unas 25.000 hectáreas, hoy a una hora de París, pero entonces un lugar apartado, de difícil acceso, con veranos tórridos e inviernos muy fríos. Allí van los pintores en alegre camaradería, hermanados por la naturaleza, por la gaya ciencia de la tierra, de los árboles, de las flores, del musgo. Allí van a pintar en medio del bosque, al aire libre, Théodore Rousseau, Corot, Daubigny, Díaz de la Peña, Dupré, Troyon y otros muchos. El paisaje se convierte en tema central, en la esencia de la pintura, en la principal creación artística del siglo XIX[9]. Es un paisaje realista, pero lleno de sugerencias, de analogías, de interioridad, como la poesía de Wordsworth y Coleridge, o la pintura de Constable, abierta a los rayos del sol, a la fuerza del viento. Se pinta de una manera festiva, a la sombra de Dionisos. Acaso por ello sea una pintura próxima a los ideales democráticos, que deifica la naturaleza, y que proyecta sobre el espectador un aire de libertad, de intensa belleza y de amor al mundo; una pintura humanista, capaz de considerar un simple tronco, como algo extraordinario, excepcional, que debe de ser pintado con el máximo respeto y la técnica más precisa, como si fueran reyes, o príncipes, o papas, o generales, o poetas[10]. Los troncos, las pie-

9. Clark, K.: *op. cit.,* p. 159.
10. *L'Ecole de Barbizón. Peindre en plein air avant L'impressionisme*. Catálogo. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2002. Vincent Pomarède escribe: «L'aventure esthétique à laquelle ondonnera plus tard le nom «d'ecole de Barbizón» découle dont de cette fusion étrange entre la magie d'un lieu, les aspirations artistiques de plusieurs générations de peintres et des condtions de travailparticulèrement favrables; elle représente enfait une des principales étapes de l'histoire de l'art au XIX^{e} siècle, un jalon indispensable vers l'art moderne. Les œuvres de Corot, Rousseau, Diaz, Troyon, Dupré et Millet –pour ne citer que les plus célèbres des représentantes de ce mouvement– contiennent en effet quelques-uns des thèmes les plus importants de cette période et initient quelques-unes des problématiques esthétiques qui vont traverser l'art jusqu'au début du XX^{e} siècle: désir de rtour vers la nature et passopn pur le paysage; abandon du sujet et de la référence intellectualle en peinture, au profit de l'amour des formes, de la lumière, de la couleur et de l'impression poétique; enrichissement constant de l'observation objective par l'écoute des sentiments et des émotions» (p. 9).

dras, el agua, los arroyos, los arbustos, los rebaños, los bosques y sus horizontes oscuros son los nuevos señores, los nuevos héroes. En efecto, la pintura de paisaje intuye y practica el principio *Deus sive natura*: si contemplamos la naturaleza, si la hacemos paisaje, estamos contemplando a Dios, lo hacemos, lo concebimos, lo amamos, o dicho de otro modo, si contemplamos la naturaleza podemos contemplar al hombre, tenemos posibilidades de entenderlo y aceptarlo, y hasta de transformarlo y sublimarlo. Hay una estrecha relación entre filantropía y naturaleza. El sentimiento de la naturaleza despierta *all my moral feeling*, la totalidad de mi sentimiento moral. La intuición de la casa original, las columnas, los árboles, el templo, es decir, el bosque. El poeta romántico cantó la memoria sagrada de la naturaleza y su sueño se va a repetir en Fontainebleau. ¿Acaso, no tiene que volver a ser sagrada ante una cultura que amenaza destruirla con su voluntad de poder? Si los artistas habían descubierto, entonces, el momento pagano, fulgurante, de la naturaleza, después, huirán de ella, convertida en fábrica, en asfalto, en torbellino. La Ilustración y el Romanticismo concibieron la genialidad del artista, su talento, con un carácter ejemplar, pero, al mismo tiempo, vieron en todos los hombres la capacidad para crear e intuyeron el destino humano, o el propio sentido, como una fuerza creadora. El paisaje, su descubrimiento, representa la dignidad estética de la conciencia, el presentimiento del hombre como guardián del ser, su destino profundamente humano de creador, de poeta. Todos los hombres tienen el derecho de ser artistas. Todos los hombres han de cumplir el imperativo estético de hermanar su corazón con el del mundo. El paisaje es expresión privilegiada de cómo la revolución democrática exige la palabra artística para todos los hombres. El genio poético es el pueblo, la fragata de la revolución, la imaginación creadora que abraza al mundo exterior y lo llena de alma, de humanidad, que despliega las velas de la igualdad y de los sueños:

> Sail, sail thy best, ship of Democracy,
> Of value is they freight, 'tis not the present only,
> The Part is also stored in thee...[11]

El paisaje español despierta –casi ha nacido– con Carlos de Häes (1826-1898), un pintor belga, educado en Málaga, pero que hacia 1850 marcha a Bruselas, y allí aprende el paisaje natural, realizado al aire libre, no en el estudio, sino reproduciendo lo que se ve, decididamente realista, ejecutado en denodada lucha por arrancar a la naturaleza sus verdades (el paisajista romántico no pintaba directamente, al aire libre, sino que inventaba el paisaje, lo imaginaba). Carlos de Häes no conoce Barbizón, aunque pasa por París, pero sí sus maestros paisajistas belgas que pintan según sus enseñanzas. Häes es una referencia clave para el paisaje español, pues se trata del pintor que introduce en España el paisaje realista. Desde su cátedra de Paisaje en la Escuela de Pintura de Madrid (dependiente de la Academia de San Fernando) va a desarrollar una intensa



Agustin Enfantin
Estudio de árboles en el bosque de Fontainebleau
Musée Crotazier, Le Puy-en-Velay

11. Witman, W.: fragmento de «Thou mother, with the Equal Brood», en *Hojas de hierba*, edición de Francisco Alexander. Madrid, Visor, 2006, pp. 948-949. «Navega, navega lo mejor que puedas, navío de la Democracia, / Valiosa es tu carga, no es solo el Presente. / También el Pasado está guardado en ti...»

y fructífera actividad pedagógica, decisiva para el desarrollo de este género. Häes es decididamente un pintor realista, pero guarda la memoria romántica, su legado, acaso consciente de lo que el Romanticismo ha supuesto, y por consiguiente, sin dejar de ser romántico del todo. Había algo stendhaliano en su pintura, en la grandeza de su mirada, en la inteligencia de sus perspectivas, de sus horizontes; además, era un maestro, generoso, con personalidad, a quien sus discípulos veneraban. Aureliano de Beruete (1845-1912), uno de ellos, también discípulo de Martín Rico (1833-1908), otro excelente paisajista, que practicó la pintura al aire libre ya en 1856, o quizás antes, llegó a ser el pintor más representativo de la Institución Libre de Enseñanza. En su etapa final, en plena modernidad estética, ya con un estilo muy diferente al de Häes, fue considerado por algunos críticos como el mejor paisajista de su tiempo. El paisaje en España había sido hasta este momento, como ya se dijo antes, un tema secundario y relacionado con la dificultad que las libertades y la propia conciencia de la naturaleza habían tenido en nuestro país para afianzarse y crecer. Si Petrarca sentía angustia, culpa, ante el paisaje, ante su súbita aparición, ante la fuerza de su identidad y su llamada al placer, España y sus pintores también parecían sentirse culpables. Los teólogos católicos españoles habían sido, a veces, excepcionalmente brillantes, como Suárez, pero a menudo se mostraron insensibles, cuando no frontalmente opuestos al disfrute y conquista de las libertades de la imaginación y al encuentro científico o artístico con la naturaleza. El siglo XIX español es un constante sueño de liberación, es el siglo de los liberales, de los primeros demócratas, de los socialistas utópicos, de los pensadores libertarios. El paisaje, como expresión estética de este proceso, camina con dificultades en las primeras décadas del siglo, por razones técnicas, culturales e ideológicas, pero las vence con Häes y sus discípulos[12].

La creación de la Institución de Libre Enseñanza en 1875 es otra referencia imprescindible para la génesis del paisaje realista. Francisco Giner de los Ríos, su fundador, es un pensador muy interesado por el paisaje y el excursionismo, fenómenos ambos indisociables para la Institución. Giner es autor de un texto titulado «Paisaje» de notable repercusión, y en el que se recogen sus ideas sobre la importancia de la naturaleza en la educación, sobre el culto a la misma, y sobre la correspondencia entre paisaje y moral, entre ética y naturaleza. El paisaje se convierte en un símbolo estético, y la belleza en *símbolo de lo moral*. Kant está detrás de todo esto, porque con el concepto de *símbolo*, separaba la belleza de la bondad que, desde Grecia, parecían estar unidas para siempre, dejando libre a la belleza de una posible coerción moral, o ideológica, y a la ética apartándola de los caprichos de la belleza. La estética, en un envite ilustrado de gran brillantez filosófica, cobraba autonomía frente a la moral. Kant insistió en su autonomía y trató de fundamentarla, con su rigor conceptual, y teniendo en cuenta las diferentes aportaciones de los principales estetas de los siglos XVII y XVIII. El esfuerzo lúcido y liberador de Kant se encuentra en la primera parte de la *Kritik der Urteilskraft*, una obra llena de ideas y

12. *Carlos de Häes (1826-1898).* Catálogo de la Exposición. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.



Félix-Hippolyte Lanoue
Fontainebleau. Troncos en un claro del bosque
Museo de Picardie, Amiens

de sugerencias que hace de puente entre la Ilustración y el Romanticismo. Kant, de otro lado, introducía un delicado, sutil, parentesco entre estética y moral, que se hacía efectivo por la relación simbólica, porque el símbolo separa y une dos partes, según recuerda su etimología más antigua. El viajero que llega al puerto de su destino, que lleva en su alforja la señal de su identidad, la *tessera hospitalis*, al saludar al que lo recibe, enseña su parte, que ensambla con la del otro, y se reconocen como amigos, como parientes, o como viejos mercaderes que aseguran sus empresas a través de estos símbolos de barro o de metal. De la misma forma, mundos ajenos, realidades espirituales diferentes, vuelven a ensamblarse, y generan el reconocimiento necesario para que pueda producirse una experiencia completa, de totalidad. Las dos partes del símbolo están destinadas a juntarse alguna vez, y a que se encuentren personas y mundos. El símbolo une a dos amigos, a dos familias, a dos pueblos, y de la misma manera puede unir lo bello con lo bueno, la estética con la moral, pero una unión que no determina, que no ha de producir coerción sino la plenitud del reconocimiento, de la experiencia, la comprensión de que hay algo más, y de que este más, al ser reconocido, hace que las partes coincidan, los trozos ensamblen, y podamos vislumbrar un nuevo paisaje. El símbolo reconoce lo abierto, la experiencia que rompe los límites y sigue el rastro de la imaginación, las huellas luminosas de las intuiciones. El símbolo es una experiencia de totalidad, de vida completa, de instante privilegiado. La dimensión estética persigue lo humano en la naturaleza, el rostro del hombre, la sensibilidad, la imaginación común, y de pronto, las partes ensamblan: lo ético, la casa del hombre y el espacio, la geografía y la belleza. El símbolo levanta la expectativa de una plenitud. El símbolo no conoce lógicamente, no es conocimiento positivo que pueda formalizarse. El símbolo no demuestra sino que muestra, sugiere y hace sentir. Acaso produzca otra clase de conocimiento, ese que brota de la interioridad, de la sensibilidad,

individual o colectiva, de lo que Kant llamaba *universalidad subjetiva*. En consecuencia, la estética no puede hacer discursos científicos ni morales, como tampoco la obra de arte. Lo que tiene que hacer es sugerir desde la comprensión, desde la experiencia del símbolo, y abrirse a la perspectiva que traza, a la experiencia de plenitud, a lo abierto, una vez que las piezas encajan y forman un todo, el milagro musical de la unidad sensible. Cuando las dos partes están juntas, ensambladas, el símbolo se abre al lenguaje, abandona su mudez. El silencio, de pronto, habla, se hace *logos*. Lo que dice es intuición en el encuentro entre la belleza y la bondad, entre la ética y la estética, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo particular y lo universal. El lenguaje estético no busca la exactitud formal de una fórmula, su riqueza no viene por la univocidad del lenguaje científico. Lo que indaga y en lo que se apoya es algo diferente. El símbolo estético tiene que ver con la imaginación, con la intuición, con la sugerencia, con la sensibilidad, con la riqueza y equivocidad del lenguaje artístico, con el *sensus communis* (que no es el mero «sentido común», sino el *sentimiento común*, la inteligencia de la carne, que demanda un discurso original, contrario muchas veces al mero sentido común, porque se trata de un lenguaje casi privado, de todos los hombres y de un solo hombre, escrito o hablado para todos, pero que mana de uno solo, desde la soledad de su voz, de su pincel o de su pluma). La utopía griega, la aspiración de la *paideia*, era la unión de la belleza y la bondad. El caballero griego era aquel capaz de disfrutar de lo bello y de lo bueno, y de vivirlo, de vivir con la dignidad del clásico. Este principio inspiró a Europa a lo largo de la Edad Media y llegó hasta nosotros en la propia identidad de Europa como ideal civilizador y también en la experiencia estética del paisaje. El paisaje es dignidad de la naturaleza y del hombre, grandeza de la actividad contemplativa, apuesta por la civilización. Kant recoge el ideal contemplativo del caballero, del sueño de Europa, lo transforma, lo defiende de los posibles asaltos de morales circunstanciales e ideologías del momento, insistiendo en su universalidad, en su fuerza simbólica. El paisaje se hace en Kant espacio pensante de lo bello y de lo sublime y se expresa a través de un *juicio reflexionante*, es decir, de un pensamiento que no está determinado por el concepto sino que brota de la libertad de la imaginación.

De la misma manera que el paisaje reivindicaba la experiencia estética de lo natural y se abría a la riqueza espiritual del símbolo, la Institución Libre de Enseñanza buscaba un discurso en defensa de los orígenes naturales de la sociedad y del individuo. Todo esto produjo un enorme recelo en un país profundamente reaccionario. Los naturalistas, los geólogos, los geógrafos, que la Institución acogió y formó, eran mirados como auténticos herejes, a veces incluso fueron acusados de estar endemoniados. El rechazo, en un principio, es completo. La mentalidad clerical se unía a una ignorancia secular. No obstante, la geografía, siguiendo las enseñanzas de Alejandro de Humboldt, venció a los demonios, y se convirtió en una ciencia clave para el estudio del paisaje y para la práctica del mismo. El propio Humboldt distinguía dos vías, ambas fundamentales, para el conocimiento del paisaje. De un lado, la vía científica, de naturaleza descriptiva

y analítica, y de otro, la vía estética, de naturaleza poética e imaginativa. Los institucionistas siguieron fielmente las enseñanzas de Humboldt. Un paisaje tenía que ser estudiado minuciosamente desde un punto de vista geográfico, geológico, histórico, etc., pero también tenía que ser contemplado desde la perspectiva estética y expresado como tal. Esto naturalmente tendría consecuencias para la pintura de paisaje y también para toda la sensibilidad humanista, liberal, que acompañaba a los institucionistas. Ciencia y poesía se unen en el paisaje, y ambas trataban de ser armonizadas en las excursiones, verdaderos rituales estéticos de los institucionistas, y en la propia visión del mundo de la Institución. La dimensión estética era fundamental para Giner y los suyos, porque humanizaba, porque educaba, porque unía al hombre con la naturaleza, porque lo religaba a la tierra, a la montaña, a los ríos, y al descubrir la grandeza de la naturaleza descubría también su propia grandeza. El paisaje, como humanismo, era una invitación a vivir con más sensibilidad, con más inteligencia, con la dignidad de un clásico. Un programa humanista, laico, ilustrado, completamente novedoso en la España de entonces se ofrecía desde la Institución y su entorno. El paisaje era un proyecto de libertad, incluso de vida, tanto para el individuo como para la sociedad, que, además, introducía una nueva dimensión religiosa, un compromiso entre razón y religión, propuesta inquietante y amenazadora para el integrismo católico de la época, tan dominante y celoso de cualquier vivencia religiosa que no fuera la estrictamente ortodoxa o tradicional. El paisaje es para Giner de los Ríos un *símbolo estético* de primera magnitud, que apunta no sólo al corazón de la Institución sino a la regeneración científica y cultural de España, que pretende encaminarla hacia la mirada clásica frente al mundo, a la unidad de ciencia, bondad y belleza. El paisaje castellano se convierte en el gran protagonista de la estética del 98. Castilla es la referencia constante, la fuente de donde ha de manar todo el proceso de regeneración y de encuentro con la naturaleza. Hay una identificación estética entre España y Castilla, que derivará en otra, de naturaleza política, autoritaria y centralista, utilizada más tarde por el franquismo, y enfrentada a la visión de una España periférica, nacionalista o no nacionalista[13].

El pintor del agua

Este es el contexto en el que se mueve Emilio Sánchez Perrier (1855-1907), el pintor más representativo de la llamada Escuela de Alcalá de Guadaíra, población cercana a Sevilla, y lugar atractivo para los pintores, que contaba, además, con cierta tradición histórica[14]. Sánchez Perrier se había formado con Eduardo Cano y los hermanos Jiménez Aranda, y estuvo vinculado a la Academia Libre de Bellas Artes. Fortuny y Martín Rico parece que le influyeron, y acaso también Carlos de Häes y la escuela madrileña de paisaje. No fue discípulo, en sentido estricto, de ningún pintor, por lo que pudo desarrollar una pintura muy personal, de inspiración romántica, familiarizada con la poética de

13. El texto de Giner titulado «Paisaje» fue publicado en *La Ilustración Artística*, V, 1886, pp. 103-104, reproducido en *Anuario del Club Alpino Español*, 1911-1912, pp. 174-180, en *La Lectura*, 1915, tomo I, pp. 361-370, *Peñalara*, 15, 1915, pp. 36-44, BILE, XL, 1916, pp. 54-59. Estos datos bibliográficos los tomo de Ortega Cantero, N.: *Paisaje y excursiones. La Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*. Madrid, Raíces Editorial y Caja Madrid, 2001, p. 325. Escribe Ortega Cantero: «Lo que dice Francisco Giner del paisaje tiene un carácter marcadamente geográfico, demuestra la presencia, en sus planteamientos, de una cultura geográfica sólida y actualizada. Hay una notable proximidad entre sus puntos de vista acerca del paisaje y los de la Geografía moderna, y a ello debieron de contribuir dos razones complementarias. En primer lugar, el conocimiento directo por parte de Giner de la obra de los geógrafos decimonónicos y, en particular, de Alexander von Humboldt, expresamente citado en su artículo, destacado artífice de la concepción moderna del paisaje, cuyas aportaciones fundamentales en este terreno —los *Cuadros de la Naturaleza* y *Cosmos*— fueron además traducidas, a mediados de los años setenta, por su hermano, Bernardo Giner. Y, junto a ello, en segundo lugar, las no escasas similitudes existentes entre la Geografía moderna y la filosofía krausista que cimenta el pensamiento de Giner, debidas en gran parte a la filiación que ambas comparten respecto del idealismo alemán» (*op. cit.,* p. 18). Véase también Pena, M.C.: *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid, Taurus, 1998.

14. *La escuela de Alcalá y el paisajismo sevillano: 1800-1936*. Catálogo de la exposición. Textos de Juan Fernández Lacomba. Sevilla, Diputación de Sevilla-Ayuntamiento de Alcalá de Guadaíra. *Emilio Sánchez Perrier: 1855-1907*. Catálogo de la exposición. Textos de Carlos Reyero y Juan Fernández Lacomba. Sevilla, Fundación El Monte, 2000. Sigo el

Bécquer, y sin embargo, realista, afín al paisaje de Fontainebleau. La fecha que señala la madurez del pintor pudiera ser la de 1880, a partir de la cual su pintura de paisaje logra la altura estética de un estilo propio: es el año de su primera estancia en París y sus primeros encuentros con Barbizón. A partir de ahora, ya ha superado la etapa de formación e inspiración localista y se convierte en un pintor internacional, exponiendo en París y Londres. Su obra, vendida desde París, llegará a Estados Unidos y a otros países americanos. El pintor recibe premios y reconocimientos, logrando asimilar por completo la experiencia francesa. La fascinación por la naturaleza, la invitación a contemplar, el paganismo de Barbizón, son, ahora, sus características, al tiempo que procura desarrollar su técnica, pintando la naturaleza con la máxima precisión, desde la más exigente objetividad, hasta utilizar incluso la fotografía, y acercándose, de este modo, al ideal estético próximo al positivismo y a la visión científica del paisaje. Pero no se queda aquí y elabora una perspectiva más rica y compleja, como si siguiera las enseñanzas de Humboldt. La sensibilidad romántica de Sánchez Perrier es incompatible con la estética de lo obvio (estaría acaso más cerca del romanticismo tardío de Bécquer). La emoción estética guía su pincel, y su técnica, ya perfeccionada, le permite afrontar una pintura más compleja. El reino interior aflora como naturaleza, como paisaje, como agua y la pintura gana en inteligencia y llega a estremecer. El pintor ha conseguido un *estilo propio*, en el que el agua se va haciendo grave, densa, dibujando una *muerte propia*, como cantara el poeta Rilke. La pintura de Sánchez Perrier se acuesta del lado de la poesía y recorre el tránsito estético entre la vida y la muerte; es una pintura que en sus mejores momentos se apoya en la melancolía, en los anhelos de Saturno y desde esta sombra, creadora y tanática, festiva y apartada, busca la presencia de los secretos de la naturaleza, de la madre, del inconsciente, del fondo de la vida psíquica y de las hondonadas de la naturaleza, de su abismo, de sus aguas interiores, de sus corrientes subterráneas. El agua de Sánchez Perrier es romántica y moderna, reflejo de la propia espiritualidad de la naturaleza y de la presencia de lo real, es espejo y foco de luz. Constable y el poeta Wordsworth fueron adalides en expresar el lenguaje del encuentro con los bosques, con los ríos, con los campos ingleses, tratando de expresar el diálogo, lleno de riqueza moral, entre la naturaleza y los hombres. Sánchez Perrier hizo algo parecido con el paisaje andaluz, con el marroquí, o con el francés. Apuesta, como Schopenhauer, por el arte como salvación, como freno a la voluntad que todo lo arrastra. Sánchez Perrier detiene el paisaje en el agua, lo determina espiritualmente, y vence a la voluntad, como sólo saben hacerlo los artistas que saben de la relación inminente entre el arte y la muerte, entre la vida y el agua. Una pintura en busca de serenidad, que traspasa la tristeza como la luz el agua, siempre desde el libre juego creador, sin lágrimas, sin llanto, sin risa, sólo para comprender la naturaleza y amarla. El paisaje es casi siempre un triunfo de Eros y un ahondamiento en la tierra colectiva, en el destino final de toda criatura, en el agua. Su pintura, al ser tan racional como intimista, tan realista como romántica, tan exacta



Emilio Sánchez Perrier
Cauce del Guadaíra en otoño
(1884)
Colección particular, Barcelona

Catálogo de la Exposición, organizada por el Centro Cultural El Monte de Sevilla, y cuyo Comisario fue el pintor Juan Fernández Lacomba. Sevilla, mayo 2000.



Emilio Sánchez Perrier
Azuda en el Guadaíra (1889)
Colección El Monte, Sevilla

como sugerente, rompe con los moldes provincianos, locales, y logra un aura de universalidad. El sentimiento de profunda melancolía que invade la mayor parte de sus tablas y lienzos, y que se mantiene hasta el fin de sus días, es una brisa suave que no descansa, que insiste, como si la empujara en su levedad la voluntad firme de Saturno.

Este sentimiento estético es el que parece acompañarlo toda su vida y es también el que le proporciona universalidad, el que lo enmarca dignamente en el espíritu de la modernidad europea, con una sensibilidad que se balancea en un último puente, en ruinas ya, entre el Romanticismo y los múltiples realismos. La nostalgia, o la melancolía, parecen convertirse en la razón profunda, inconsciente, que alimenta y tal vez explica la obsesión estética de este pintor con el agua, con los árboles, con el bosque, con los ríos, con el mar. Sánchez Perrier es el pintor del agua y de todo aquello relacionado con el universo húmedo de la naturaleza, de tanta riqueza simbólica. La experiencia francesa parece estar recién incorporada en *Invierno en Andalucía* (o *Bosque de álamos en Alcalá*). Al parecer, se trata de la obra con la que participa en el Salón de París en 1880: un día de invierno, los árboles desnudos, la maleza, las zarzas, cubren el terreno, y amenazan a los álamos, acaso sienten envidia de su vocación por el aire, al rebaño, algo inquieto, y al propio artista, descubierto como *voyeur* del misterio del bosque (¿o acaso lo protegen?). El ambiente sugiere verdor y su memoria trae casi siempre un recuerdo húmedo, de cercanía con el agua, del anhelo del agua, de su presentimiento. Una oveja mira hacia nuestra derecha, sorprendida tal vez por algún ruido, por algún movimiento

(hay muchas vidas escondidas en cada existencia, en cada rincón, en caza zarza, y en cada espina, hay múltiples universos que duelen, que atraviesan entrañas y envenenan). La figura humana ha desaparecido. Esto es importante, porque nos hace pensar en Barbizón, y porque el paisaje cobra entereza, se hace más independiente, más abstracto. El árbol es el principal protagonista de la tabla y no hay que olvidar que es símbolo de la vida en constante evolución, del carácter cíclico de la evolución cósmica. El árbol pone en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo por sus raíces; la superficie por su tronco y sus primeras ramas; el cielo por las más altas, y especialmente por su cima. El agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, y el fuego surge de su frotamiento. El árbol es también símbolo materno, representación fálica de la madre naturaleza. La sensación de soledad parece atenuarse con la multitud de puntos luminosos que, como restos de hojas, o ramas, o pequeños espacios de luz, multiplican la profundidad y la verticalidad de la pintura. Un cielo plata, que se ha posado lentamente en este rincón privilegiado del bosque, invita a la mirada melancólica, y es, entonces, cuando desde la parte inferior parece advertirse una voluntad de perfección, una llamada al trabajo bien hecho y a la inteligencia. Hay un camino que el bosque parece devorar, que ya ha sido prácticamente borrado, que acaso es su final, o tal vez es el comienzo (así surge, siempre rodeada por el enigma, por el aura, la obra de arte), como si fuera una señal de la trayectoria vital del artista, como si la naturaleza intuyera su temprano final. El camino apenas serpentea, es más bien como una pequeña acequia, como un arroyuelo de incierto origen, que va a morir en los humedales del olivar o de la dehesa. El agua es interior, es el agua de la imaginación andaluza, sedienta, buscadora, inquieta por la sed, por el solano. La imaginación ha encendido un rincón solitario del bosque, en las cercanías de Alcalá de Guadaíra. Los álamos suben más y salen de la tabla, abrazados y desnudos, en ese cielo gris, blanco, plata, con instantes amarillentos, y fugaces lilas. («Los álamos, cuyas plateadas hojas movía el aire con rumor dulcísimo; los sauces, que inclinados sobre la limpia corriente humedecían en ellas las puntas de sus desmayadas ramas, y los apretados carrascales, por cuyos troncos subían y se enredaban las madreselvas y las campanillas azules, formaban un espeso muro de follaje alrededor del remanso del río.»[15]) El magnetismo de la contemplación pertenece a la voluntad. La contemplación no se opone a la voluntad sino que participa en otra voluntad más general, más abierta, en la voluntad de belleza[16]. Ésta nos recuerda la faz de la razón griega, el trazo de su dignidad, la idea del artista, del filósofo, del político, del caballero, la suerte de trasformar el mundo, de embellecerlo. El símbolo da que pensar y el juicio estético lo necesita para poder expresarse, para dar cauce a su contenido, para hacer del *juicio reflexionante* palabra hacia lo universal, hacia lo que desvela y abre el diálogo con la naturaleza[17].

La visión de Sánchez Perrier es un *pancalismo*. Todo es belleza. Todo puede ser contemplado, detenido, por la voluntad estética. El arte no escapa a la voluntad, tampoco

15. Bécquer, G.A.: *La corza blanca*, en *Obra Completa en el Moncayo y Viruela*, edición a cargo de Carlos Castillo Monsegur, Diputación de Zaragoza y Columbia University, Zaragoza, 1991, p. 62.
16. Bachelard, G.: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 44. *El agua y los sueños*. Trad. de Ida Vitale. México, FCE, 1978, p. 55.
17. Chevalier, J. y Gheerbrandt, A.: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1989.
Cirlot, J.E: *Diccionario de los símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.



Emilio Sánchez Perrier
Atardecer sobre la ribera del Guadalquivir en otoño (1883)
Colección particular, Sevilla

quiere, antes bien, es su manifestación más civilizada, más sabia. La belleza es mediación ontológica con el mundo. ¿No soñamos con que pudiera ser la auténtica realidad? ¿Acaso no la revela? La belleza lo explica casi todo, hasta lo justifica, porque verdad es belleza, y su falta es como un torbellino de desesperación, de banalidad y de sufrimiento. La historia de la civilización a veces sólo se revela como historia de la belleza, de su búsqueda, de sus encuentros, de sus vacíos, de sus infinitos. Este pancalismo se manifiesta con decisión en las tablas *Atardecer sobre la ribera del Guadalquivir en otoño* (1883) y en *Cauce del Guadaíra en otoño* (1884). Cuando Sánchez Perrier logra hacer verdaderas obras de arte es cuando concibe el paisaje desde el agua o desde los árboles, como si buscara dos claves para adentrarse en la naturaleza, sortear su violencia, interpretarla y contemplarla. Las corrientes fluviales arrastran las mejores intuiciones sobre la belleza, lo mismo que el encuentro con el mar. Una belleza serena, de un mar calmo, como si fuera el perfil delicado del rostro del mundo, de la tierra, fondea en su pintura, le proporciona sustancia, *fondo*. Sánchez Perrier es el pintor del agua. («L'oeil véritable de la terre, c'est l'eau. Dans nos yeux, c'est l'eau qui rêve. Nos yeux ne sont-ils pas «cette flaque inexplorée de lumiere liquide que Dieu a mise au fond de nous-mèmes»? Dans la nature, c'est encore l'eau qui voit, c'est encore l'eau qui rève.»)[18] El agua es el ojo de la tierra, el espejo de la naturaleza, el paisaje que refleja la sangre cósmica. El narcisismo se nutre del agua, de sus reflejos. El artista no es más que el mediador de la naturaleza, su correo nocturno, el eterno nadador, su zahorí. El espejo del agua despierta a la imaginación creadora. La escenografía, a veces dramática, revela un movimiento melancólico. La pintura piensa, abandona los límites personales, individuales del artista, para hacerse universal. La pintura, sobre todo la de paisaje, es *meditatio mortis*. («Toute eau vive est une eau dont le

18. Bachelard, G.: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière.* Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 45. La cita que hace Bachelard es de Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, p. 229, no se indica edición. «El ojo verdadero de la tierra es el *agua*. En los nuestros el agua sueña. ¿Acaso nuestros ojos no son ese charco inexplorado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros? En la naturaleza sigue siendo el agua la que ve, sigue siendo el agua la que sueña.» Trad. de Ida Vitale. México, FCE, 1978, p. 54.



Emilio Sánchez Perrier
Arroyo con figuras al atardecer en Tánger
(1888)

destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir [...] Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir.»)[19] El pintor adelanta su muerte, porque la incorpora, y la retrasa. La ha conquistado en el instante mágico de la pintura, en la red de sus sueños. La mano temblorosa del artista es como un prólogo a la heroicidad, a la tensión telúrica de la mano. La vida se refleja en el agua y se adentra en el mar de los sueños, pero la naturaleza no nos permite la visión directa de las cosas, y somos naturaleza. ¿No seremos nosotros los que cegamos el ojo, los que mutilamos la pupila, y nos convertimos en figuras reflejadas en el espejo de las aguas? La condición humana pertenece al sueño, al esfuerzo por ser algo más que un reflejo. El agua otorga al mundo así creado una leyenda, un carácter *personal* que sugiere la idea del espejo, del mundo y de mi propia visión[20].

El agua se hace plateada, trágica, en *Arroyo con figuras al atardecer en Tánger* (1888), y más que un arroyo parece la desembocadura de un riachuelo, o acaso el mismo mar que se adentra en tierra. Dos siluetas blancas cruzan por un vado. La noche se aproxima con el caminante imaginario que aprieta el paso. El atardecer se refleja en el agua argentada que inunda la escena. Aquí el agua es doblemente muerte, porque pudieran ser aguas estancadas y el agua estancada, sin duda, es muerte, pero acaso sean también aguas destinadas a ser recuperadas por la marea, por el destino final de la mar. Heráclito decía que la muerte para las almas era convertirse en agua. El sentimiento por la naturaleza es el sentimiento filial. La naturaleza es para el hombre una madre inmensa, eterna. ¿Por qué hay tanta melancolía en esta pintura? El agua es un vínculo materno y el vínculo se rompe una y otra vez. El tiempo huye y con él escapan los

19. Bachelard, G.: *op. cit.,* p. 66 («Todo agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Todo agua viviente es un agua a punto de morir. [...] Contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir.» P. 77)
20. Bachelard, G.: *op. cit.,* p. 81.

vínculos, se disuelven en su fugacidad. ¿Qué puede hacer la voluntad? El sentimiento de la naturaleza –la experiencia de amarla, de gozarla, de estar en ella y con ella– es tal vez una proyección de la madre, que no está en ningún sitio, pero que se hace presente como un ángel. Los ángeles son sutiles como las abejas cuando se acercan a los jazmines. La madre se oculta en la oscuridad de su propio misterio, en la sombra que nos persigue, que nos refleja, en el olor. El pintor representa esta herida negra, como la bilis, como una llaga intensa, o como el neguijón, que carcome y ennegrece los dientes del espíritu, ese zarzal que amenaza y ahoga. La llamada de la madre es la llamada de la naturaleza, y su constante ausencia, su enigma, lo ha de llenar la imaginación del artista (la imaginación siempre la busca y siempre la disfraza, la oculta de nuevo). La obra de arte necesita muy a menudo rozar lo enigmático, anunciarlo o presentirlo, como lo hace de manera admirable en la última obra mencionada, y como sucede, aunque de otra manera, en *Tánger* (1888): un paisaje de playa, donde un arroyuelo serpentea hasta la orilla del mar y diferentes grupos de aborígenes parecen estar interesados en asuntos relacionados con la pesca. Al fondo, una columna de humo que se levanta hacia el cielo parece guardar el misterio de la escena, su exotismo oriental. El enigma es tarea de la pintura, porque la belleza es incognoscible, lo mismo que el silencio y la palabra. El misterio, como el humo, se escapa hacia arriba, hacia el cielo. La tabla *Molino de Oromana* insiste en la misma idea, aunque es diferente la representación del agua, que cae por un canalón desde la parte superior del molino hacia abajo, formando una pequeña cascada, una fuente que se precipita a través de una escalera de rocas verdes. Aquí el molino no es el molino de Kant, símbolo de lo mecánico, de lo que tritura, del estado despótico. Aquí el molino está medio oculto y deja ver el camino del agua, de la vida, que va cayendo en pos de su propio destino. La fuente es un nacimiento *continuo*, de imágenes, de ensoñaciones, del inconsciente que se precipita[21]. Acaso el lienzo *Playa con rocas en marea baja* (1888-90) pueda sugerir más en este sentido. ¿Es una pintura al aire libre, realista, o meramente imaginada? Se trata de una marina que parece mirar hacia la melancolía del norte. El mar muestra, en un espacio concreto, preciso, un horizonte, una línea trazada con coraje, con voluntad de belleza, que cruza y separa, y que nos hace percibir de inmediato el enigma de lo ilimitado, los colores pálidos, el ensueño, la intuición de infinito. Este infinito ya estaba presente en los horizontes románticos y en los paisajes de Barbizón, pero aquí acaso hay algo peculiar, un sentimiento de humildad, una fe agnóstica en la belleza, pero en una belleza abstracta, en una belleza percibida desde el ojo de la imaginación creadora, una belleza negativa, a la manera de Eckhart. Acaso sea la marina más esencial de todas las de Sánchez Perrier, la más abstracta, la más contemporánea, la que mejor traza la poética del desierto, de la soledad, de la carencia, con el infinito al fondo. La marea baja parece reforzar la idea de nacimiento, de comienzo, y también de eterno retorno. ¿No es, acaso, el mar, con sus mareas, con su ritmo, el que nos está



Emilio Sánchez Perrier
Molino de Oromana en Alcalá (1888)
Colección Galnares Arenal, Sevilla

21. Bachelard, G.: *op. cit.,* p. 271.

siempre enseñando que la vida es eterno retorno? La playa, sin embargo, parece crecer e inundar la escena de cicatrices, de voces marinas, de llamadas, de arena y rocas húmedas, salpicadas de verdes.

Hay otras maneras de ver el agua, de contemplarla y de interpretarla. Esto es lo que ocurre en *Noria con atardecer en el Calvario de Alcalá* (1885-1890). La noria está quieta y su mástil parece saludar a una bandada de aves migratorias. La noria es un artilugio para sacar agua, para regar las huertas, para dar vida. La noria, como el pozo, es símbolo de lo sagrado. El acto de extraer agua es un sacar de lo hondo, de lo profundo, de lo que está oculto en las entrañas de la tierra. Lo que asciende es un contenido de luz, de agua, de inspiración. El agua es principio de vida, donde lo material y lo espiritual se unen y se separan. De ahí que el agua pueda decir tantas cosas al inconsciente. El agua, piensa Bachelard, es un tipo de destino, no solamente el destino de las imágenes huidizas o del sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar va trasformándolo todo[22]. El agua es soñadora como la imaginación humana. Somos agua y el agua nos inunda, nos explica, nos compone, el agua es el placer de la muerte, y nos salva. Heráclito enseñó que la muerte del alma era convertirse en agua, que ésta moría al abrazar a la tierra, y que de este encuentro, de este abrazo, brotaba el agua, otra vez, como alma.

> Una vuelta, dos vueltas, tres vueltas: el agua, el pan, el sueño,
> la vuelta es la medida.
> Y moviéndolo todo –la sed, el hambre y el relevo–
> unas veces la mula
> Y otras veces el viento:
> una vuelta, dos vueltas, tres vueltas...
> Los círculos sin tregua, los recurrentes ceros.
> La vuelta es la medida –la vuelta, de la noria y de la rueda
> del molino...
> La unidad de medida del Tiempo[23].

El pintor parece invitarnos en *Ribera del Guadaíra con pescador* (1888) a contemplar la fragilidad del destino del agua, del destino del hombre, y sin embargo, animarnos a continuar la búsqueda del principio de vida, de esperanza, como ese pescador que extrae de lo hondo del río, el barbo de plata, la lengua de la vida. El río ocupa todo el espacio de la pintura, con sus riberas y la figura muda del pescador, que va a desaparecer para que el árbol vuelva a hacerse protagonista en *Febrero* (1890). Un personaje urbano, con bombín, acaso un pintor, que descansa junto al fuego, medio tumbado, aparece en escena. La tensión de la pintura escapa por el humo de la fogata y por el camino, convertidos uno y otro en puntos de fuga, que dejan la escena dispuesta para la contemplación. La voluntad, el deseo huyen también por el humo y por la senda perdida. El

22. Bachelard: *op. cit.,* p. 15.
23. Felipe, L.: Fragmento de «La noria», en *Poesías completas.* Madrid, Visor, 2004, p. 651.

lienzo y el espectador frente a frente. Hay mitos que hacen del hombre un descendiente de los árboles; otros convierten a las diosas en árboles y son veneradas como tales. El árbol de la vida es también el árbol de la muerte, donde se sacrifica en nombre del arte, en donde la enfermedad se detiene, y se destruyen belleza, armonía, sueño, y cuando todo parece estar acabado, brota del suelo una raíz perdida, para que renazca el deseo y se cumpla el destino azul de la creación.

Sánchez Perrier trató siempre de ocultar su enfermedad, la tuberculosis, para finalmente morir en Alhama de Granada, cuando estaba tomando las aguas del Balneario. El camino que serpentea acaso sea una especie de premonición de que su vida sería corta, como el humo, que se disuelve pronto con los empujes del viento. El artista, como el poeta (*The Prelude*, de Wordsworth) imagina más de lo que hay, sueña el mundo, que, después, aparece como nuestro mundo, es decir, el mundo humano, el mundo al que le ponemos alma. Esto parece suceder en *Atardecer con lienzo de muralla sobre el Guadaíra* (1890-91). El momento de las últimas luces del atardecer parece reflejarse en el lienzo de muralla, en donde se percibe una cruz, que nos sugiere que hay algo sagrado en el lugar. Se trata, parece, de una invocación a convertir la naturaleza, el paisaje, en algo que también tiene que ver con la religión, como en Friedrich, pero esto es excepcional en Sánchez Perrier. La religiosidad de su pintura no es romántica. No se produce una idealización del cristianismo. Su religiosidad es pagana. Lo numinoso está en sus pinceles, en los árboles, en las riberas, en las aguas, en los lienzos de pared. «Era imposible seguirlas en sus ágiles movimientos, imposible abarcar con una mirada los infinitos detalles del cuadro que formaban, unas corriendo, jugando y persiguiéndose con alegres risas por entre el laberinto de los árboles, otras surcando el agua como un cisne y rompiendo la corriente con el levantado seno, otras, en fin, sumergiéndose en el fondo, donde permanecían largo rato para volver a la superficie, trayendo una de esas flores extrañas que nacen escondidas en el lecho de las aguas profundas.»[24]

La noria vuelve, de nuevo, con su ritual sagrado, con su estructura de templo primitivo y religión del agua. El pintor estaba muy interesado por estos artilugios. ¿Por qué? Se conocen muchos apuntes y dibujos suyos de distintos tipos de noria que parecen tener una función simbólica. Sacar agua es llevar la vida a otro lugar, salvarla. El pozo y lo sagrado, la vida y la muerte, constituyen analogías e intuiciones de la imaginación creadora. La tabla *Orillas con noria fluvial en el río Guadaíra* (1890-95) trata otra vez de lo indecible. De ahí que sea una pintura simbólica. Ahora no es ya la noria clásica, la noria-pozo, con su ruido característico, y el movimiento circular, constante, del animal, de la vida animal, del mundo, sino una noria de corriente, un ingenio compuesto de troncos y polea de canjilones, destinado a abastecer una de las huertas próximas al río. Lo sagrado se hace ingenio, trabajo, máquina, industria, realismo, tiempo, y eterno retorno.

Siempre el río, con sus brazos, con sus cuerpos alargados, anhelantes de mar: barcas, norias, pescadores, mirones contemplativos. El río como camino hacia la muerte y la

24. Bécquer: *op. cit.* p. 65.



Emilio Sánchez Perrier
Atardecer en las orillas del Guadiana
(1890-95)
Colección Segundo Antigüedades, Sevilla

vida, el río como límite, como frontera. El río Guadaíra, el Guadalquivir, los arroyos de Guillena, el Oise. Los horizontes se van ensanchando y la pintura se agranda, se determina a sí misma. Hay un paisaje del río Oise, en las cercanías de Pontoise, donde todo es agua, un agua maravillosa, y al fondo, casi cortando el horizonte, el humo de un barco. El pintor lo ha conseguido; ha llegado a su término, al sueño que ya no se puede recordar, y se dispone a beber el libro de las horas. La obra de arte es instante de eternidad como el humo, ese aire que se escapa y sube hacia arriba lentamente. El artista ha resuelto la naturaleza de su propio enigma al final de un camino de inspiración y trabajo: el agua que contiene el alma y la tierra, su unidad emotiva, su milagro musical. «L'eau en sa jeune limpidité est un ciel renversé où les astres prennent une vie nouvelle.»[25] El agua refleja el tiritar de los astros, el espacio infinito de Pascal y el sueño de nuestro sueño.

La imaginación es una facultad que nos lleva a un lugar que está más allá de nosotros mismos, de nuestras posibilidades, incluso de nuestra fe, y que no soporta la derrota. La imaginación intuye la victoria, la presiente, se adelanta a la acción, a la realidad. La imaginación vislumbra un mundo en el que podemos ser algo más de lo que somos, nos susurra que podemos ser incluso héroes de nosotros mismos, y es entonces cuando de lo mediocre, o de lo vulgar, o de lo corriente, brota el milagro musical de la palabra, de la pintura. El paisaje es libertad, intuición sensible de la utopía. Sánchez Perrier pudo haber sido un pintor más completo, más importante, si hubiese tenido una vida más larga. ¡Qué son cincuenta y dos años! A pesar de ello, había logrado ser uno de los más finos paisajistas de su tiempo. El pintor del agua y de la melancolía, el pincel como vínculo materno, como amor a la madre, a su ausencia, como sueño de la naturaleza e iluminación de lo que no existe. La inspiración multiplicó su fuerza, su trabajo, para ir más allá de su enfermedad, entonces mortal, y abrazarse al sueño del agua, a su reflejo de una

25. Bachelard, G.: *op. cit.,* p. 66. «El agua en su fresca claridad es un cielo invertido donde los astros toman una vida nueva.»

existencia más plena, más noble e inteligente. El agua invoca la vida (algo que se le escapaba al pintor sevillano por su enfermedad), y con la vida huía, como el humo (*fumus*, «humo», parece relacionarse etimológicamente con *fimus* «estiércol», la materia muerta de la que surge y se eleva), la libertad de la naturaleza, que siempre nos espera, la que se esconde, la que exige todo nuestro esfuerzo para ir más allá de nosotros mismos y ser más de lo que somos, paisaje, bosque transfigurado, río de la imaginación, el agua como espacio del pensamiento, la naturaleza, siempre la naturaleza, como espejo de la filosofía. ¿Qué dice su pintura?, ¿qué sugiere? La humedad de la vida y el vapor denso, oscuro, del estiércol (la llaga que contiene el fuego de la muerte, sus colores), Guadalquivir del hombre, la mar océana, los reinos de plata, el tremor azul de resurrección.

> In you whoe'ever you are my book perusing,
> In I myself, in all the world, these currents flowing,
> All, all toward the mystic ocean tending[26].

26. Whitman, W.: fragmento de «As consequent, etc.», en *Hojas de hierba*, edición de Francisco Alexander. Madrid, Visor, 2006, pp. 758-759. «En ti, quienquiera que seas, que lees mi libro, / En mí mismo, en todo el mundo, fluyen estas corrientes, / Todas, todas, y se dirigen hacia el místico océano.»

Descubrimiento y exaltación de los paisajes andaluces *por los viajeros románticos*

Antonio López Ontiveros



Precedentes sobre el interés por el paisaje en los viajeros del siglo XVIII

En la geografía viajera ilustrada sobre Andalucía se advierte un incipiente descubrimiento del paisaje y otros ingredientes indubitables de prerromanticismo. Gómez de la Serna (1974) afirma que «la preocupación del *viajero ilustrado* por la geografía va solamente guiada por el signo de lo *útil* [...], no, por supuesto, por la naturaleza como espectáculo, sino por la naturaleza como materia de cultivo: por eso es muy raro hallar en sus libros de viaje ninguna descripción paisajista que encierre cierta categoría o pretensión estética».

Por contra, Freixa (1991) detecta en esta literatura inglesa del XVIII una «apreciación estética del paisaje» que le «hizo encontrar belleza en la Naturaleza donde antes sólo había visto provecho o peligro», ligando sucesivamente lo «romántico» con lo «pintoresco», «extraordinario» y «terrible», y calificando a España de tal –o sea, romántica– «por su exotismo y por el desconocimiento en que se halla envuelta». Pero, en opinión de esta autora, la nueva sensibilidad sólo despierta «un placer estético mesurado, todavía lejos de las experiencias de comunión casi mística de los verdaderos románticos» con la Naturaleza.

A semejantes conclusiones llega también Ortas Durand (1999), en excelente obra, tanto por lo que se refiere a Aragón como al conjunto de España. Y mi opinión al respecto no sólo confirma esta última tesis y rebate la de Gómez de la Serna, sino que la refuerza y matiza en dos aspectos: la percepción del paisaje andaluz por los viajeros ilustrados está mucho más generalizada que lo que se deduce de lo dicho, y va acompañada de otros signos inequívocos de prerromanticismo, a saber, maurofilia y evasión en el tiempo, con prolijo historicismo e interpretación decadente de las ciudades andaluzas interiores.

A título de ejemplo, Peyron interpreta el reino y la ciudad de Granada en clave totalmente prerromántica (decadencia, maurofilia, «ciudad que es el paraíso terrenal», importancia extrema de la Alhambra y el Generalife, también del Sacromonte y de la Vega



John Frederick Lewis
La Alhambra desde el Albaicín (1832-35)

por su excelencia humana, histórica y paisajística). El Barón de Bourgoing, a su vez, tan atento a los temas urbanos y asuntos económicos andaluces, sin embargo, no es insensible al salvajismo de Despeñaperros, ni al emplazamiento, clima y alrededores de Sevilla, ni al marco incomparable de la Bahía de Algeciras. Carter que, según Muñoz Rojas, lo «ve todo con un ojo amoroso y una particular afición a aquello que describe», en varios temas sobresale por su fuerte sabor prerromántico. Respecto a Ponz, no se puede considerar precisamente como prerromántico por su encono hacia lo moro y también por ese espíritu utilitario y reformista, que le lleva a metamorfosear y destacar en muchos paisajes los elementos agrarios que convienen a sus convicciones fisiocráticas, pero, como buen polifacético, también resalta la belleza y emoción que le producen muchos de los paisajes andaluces. Y a finales del siglo XVIII y principios del XIX los textos presagian ya un cierto prerromanticismo, como lo prueban respectivamente algunos de Moratín y otros de Laborde, por ejemplo el que ilustra una bella lámina de Despeñaperros.

Definitivamente, pues, la imagen romántica de Andalucía en cuanto al paisaje se refiere se va gestando a lo largo del siglo XVIII y sobre todo al final, debiendo también desecharse la generalización del relato ilustrado hosco y seco, meramente enumerativo y recetario, propio de autores a los que «la belleza no les preocupa: ni la que el país les ofrece a la vista, ni tampoco la que ellos mismos pueden crear con la pluma» (Gómez de la Serna, 1974).

El asunto es mucho más complejo y los viajeros ilustrados pueden ciertamente mostrar despreocupación estética por el paisaje –sobre todo en la primera mitad del siglo–, pero también interés por éste, aunque desde ópticas muy diferentes: valorando el paisaje pero «sin la



Alfred Guesdon
Bahía de Algeciras

selección sistemática de un repertorio léxico específico»; con una tibia sensación de agrado ante *loci amoeni*; con «una unión de belleza y utilidad cada vez más extendida», lo que conlleva la exaltación estética predominante de los paisajes cultivados (Ortas Durand, 1999); y, en fin, exaltando la belleza, sublimidad, romanticismo, etc., de muchos paisajes, como prueba inequívoca de prerromanticismo y presagiando el lugar central que el Romanticismo decimonónico conferirá a esa nueva y compleja realidad que es el «paisaje».

Breve caracterización del relato romántico y la importancia en él del paisaje

El relato romántico y en general del siglo XIX, en relación con el ilustrado, presenta para la Geografía otras connotaciones nuevas y más complejas. El Romanticismo en todas sus manifestaciones aparece transido de subjetividad y de pretensiones estéticas predominantes, lo que lo hace más selectivo en los temas de interés y muy pródigo en elementos simbólicos. Por esta razón, los relatos románticos tienen tendencia a enjuiciarlos como más problemáticos en tanto que fuente para la Geografía. Pero conviene no olvidar algunos hechos sobre Romanticismo y Geografía que deben amortiguar esta impresión inicial.

Y en este sentido es especialmente útil destacar el interés romántico por el paisaje y el lugar específico, todo lo subjetivo que se quiera, pero real frente a otras concepciones literarias –por ejemplo, la medieval, que sobre todo se interesaba por verdades morales inmutables y por lugares tomados prestados libre y confusamente entre diferentes paisajes y culturas–, lo que sin duda constituye un gran progreso geográfico.

En este sentido el Romanticismo modifica la sensibilidad respecto a la naturaleza y el paisaje, cambia los modos de percepción y representación de los mismos, derivando hacia el



Adrian Duzats
Puerta del Arenal y Catedral de Sevilla

«sentimiento de la Naturaleza, obra del siglo XIX», según Azorín. Tres rasgos, según Ortega Cantero (1990), fundamentan el entendimiento romántico de la Naturaleza: «el deseo de regresar a un tiempo original que no coarte la sensibilidad y la pasión», a un tiempo «más natural» y de ahí la exaltación romántica de la Edad Media y el Oriente; la totalizadora «visión del universo como un sistema de correspondencias»; y la importancia de la subjetividad que erige al hombre en el único capaz de desentrañar el sentido de las relaciones analógicas del universo. Y el romántico, para llevar a cabo estas tareas, en aras de su libre subjetividad, denota clara preferencia por algunos aspectos de la Naturaleza y la Cultura con indudable significación geográfica que le interesan: la montaña y el bosque, con el simultáneo desprecio de la llanura, y los pueblos y ciudades «históricos» de «los que no han desaparecido huellas de cierta naturalidad», frente al hecho urbano moderno que apenas le satisface.

Y todo ello –naturaleza, montaña, historia, ciudades tradicionales– los viajeros del XIX creen encontrarlo en España, que pasa a formar parte de la polaridad Europa del Norte-Sur de los Alpes, que es obra del Romanticismo; y así es como también se origina la incorporación de España y Andalucía, su epítome por antonomasia, al circuito de tierras mediterráneas visitadas por estos viajeros.

Claves para la interpretación romántica de Andalucía

En este contexto general del relato romántico me parece que las que a continuación se indican constituyen las claves para la interpretación romántica de Andalucía:



David Roberts
Entrada a la llanura de Granada

1ª La entrada en Andalucía por Despeñaperros, que los viajeros decimonónicos convierten en introito estético y sentimental de la región.

2ª La concepción de Andalucía en su conjunto como «paraíso», «jardín de la delicias» o «edén», sometiendo después a este hecho básico la comprensión de otras teselas del relato y elementos geográficos de la región.

3ª La maurofilia y el historicismo arábigo, que implican interpretar todo el paisaje humano andaluz en función del esplendor musulmán y su posterior decadencia y postración.

4ª Determinada concepción de la ciudad andaluza, que conduce a la apreciación e incluso exaltación de nuestros cascos históricos, contrastando con la imagen despectiva propuesta por los ilustrados.

5ª La irrupción generalizada del paisaje en el relato, concebido por supuesto desde una óptica determinada, plenamente subjetiva como se ha dicho.

Por ser el paisaje el tema objeto de nuestro estudio, está claro que nos interesa sobremanera la clave quinta que, no obstante, guarda íntima relación con los restantes

items que se han indicado; si bien, por su relevancia y afinidad aún más estrechas, el tratamiento del paisaje andaluz decimonónico no puede desligarse de la concepción paradisíaca de Andalucía, que es como una gran campana neumática que lo envuelve, ni tampoco de la ejemplar entrada en ese edén andaluz por Sierra Morena y Despeñaperros. A su vez, dicho paisaje presenta un gran apartado que es el urbano, con caracteres peculiares, a cuyo tratamiento renunciamos aquí por razones de espacio.

Veamos, pues, la concepción romántica del paisaje andaluz con algunas de sus principales implicaciones.

El marco global del paisaje andaluz: la concepción paradisíaca de Andalucía

Gautier, sin duda, ha sido uno de los mejores paisajistas entre los viajeros románticos que escribieron en el siglo XIX sobre Andalucía, y, con agudeza, Hempel-Lipschutz (1987) ha sintetizado cómo este autor concebía el paisaje de nuestra región:

> [Gautier] se siente profundamente emocionado por la belleza particular del paisaje andaluz: sus colores, sus formas, y sobre todo su luz. En efecto, tan pronto como atraviesa Despeñaperros experimenta una especie de aturdimiento, de arrobo ante los espacios abiertos y luminosos de esta Andalucía tan soñada por él. Es por fin en este paisaje donde reconoce su «paraíso» hecho realidad visual. En la luz, primera creación divina para el paraíso original, reconoce Gautier la esencia profunda de su *paradis retrouvé* que es Andalucía. Aunque diga que «no existen en ninguna paleta de pintor o de escritor colores bastante claros, matices bastante luminosos» para captar la claridad argentina andaluza, consigue él, poeta, traducir en palabras la calidad de esta luz que esboza sin limitación, que moldea sin dar volumen ni peso, que ensancha al infinito.
>
> Ningún pintor ni poeta –prosigue esta autora– ha percibido ni evocado mejor que Gautier (digo evocado, y no descrito) los destellos elusivos y las vibraciones temblorosas de la viveza de esta luz argentina que todo lo baña y que, a su vez, emana de todo: de los pueblos –«¡blancos desde luego!»–, de las montañas, las rocas, hasta de los guijarros y la arenilla de los caminos, del agua que corre en los valles y de la nieve que cubre las cumbres.

De este texto se deduce sin duda que es esencial la concepción de Andalucía como «paraíso» y que ésta puede atribuirse no sólo a los viajeros más estetas y orientalizantes como Gautier, Barón de Davillier, A. Dumas, Merimée, etc., sino que también es propia de los más pragmáticos y contenidos como Borrow y Ford. Y es más, al respecto los viajeros naturalistas –Chapman y Buck, Boissier, Willkomm– son los más enfáticos.

A un conjunto de textos-muestra sobre el carácter edénico de Andalucía, estudiados por nosotros (López Ontiveros, 1988), cabe hacer las siguientes observaciones:



Entrada a la Vega de Granada
Grabado anónimo, (ca. 1850)
Colección Casa de los Tiros. Granada

– El edén se justifica no por los habitantes de la región, con los que en general se es muy crítico, sino por el sol, la luz, el clima, la fertilidad del suelo, el color, el exotismo africano, el arabismo, el pintoresquismo, el arte, su atraso mismo. En todo caso dicha imagen edénica se justifica, a su vez, en parte por el hecho de que «África empiece en el Despeñaperros».

– Evidentemente la extrapolación edénica a toda Andalucía por parte de los viajeros es una licencia geográfica inadmisible –aunque no todos la practican– que, en parte, se debe a la mayor concentración de visitas en los espacios andaluces más fértiles y de mejor clima: Valle y Bajo Guadalquivir y Costa Mediterránea. Y ello, a su vez, conlleva la preterición casi sistemática de las altas tierras orientales, ni fértiles ni templadas.

Pero hay que insistir en que en Gautier se encuentra la culminación de la concepción paradisíaca de Andalucía,

> pues cuando descubra en ella la sublimación de su verdadera España, su admiración y contento no conocerán límites al haber encontrado en ésta su «paraíso». En efecto, Andalucía representará para él en lo sucesivo la esencia misma de su España ideal. Aquí encuentra el color local cuya ausencia tanto había deplorado en Madrid, como es también en esta tierra donde ve –como ya ocurriera a Merimée– los prototipos originales de todos los personajes con los que poblará su España imaginaria. Aquí tiene oportunidad de viajar por verdaderos

senderos de montaña infestados de bandoleros y de presenciar las mejores corridas del mundo; y, sobre todo, aquí encontrará finalmente la encarnación de esa española ideal, «con sus largas pestañas negras» y «sus ojos de terciopelo».

Aunque Gautier no limita su entusiasmo al mero pintoresquismo de «una Andalucía de personajes un tanto de *opera comique*», sino que también «muestra una sensibilidad extraordinaria ante el encanto irresistible de la Andalucía profunda, dotada de un rico pasado y desbordante de luz», así como ante sus maravillosos paisajes (Hempel-Lipschutz, 1987).

La entrada al Paraíso: Sierra Morena y Despeñaperros, puerta de Europa

Krauel (1986) ha abordado este tema con cierta amplitud, sin duda por su importancia, y por lo mismo, yo le he dedicado buena parte de una monografía (López Ontiveros, 1996). En el primer estudio, según textos viajeros indiscutibles (R. Semple, A.D. Inglis, Widdrington-Cook y W. Jacob), la llegada a Andalucía de los visitantes es algo muy especial y reconfortante frente a la tediosa llanura castellana; y el cambio afecta al clima, al aspecto físico del país, a la riqueza del suelo y a sus habitantes; y todo ello imbuido por un aire orientalizante que lo penetra todo.

En mi caso he podido mostrar varios aspectos importantes de la entrada y saludo a Andalucía que los viajeros hacían al penetrar en ella por Despeñaperros. En primer lugar hay un abandono o cambio en la forma de abordar los temas clásicos del viaje ilustrado, a saber: datos itinerarios y de alojamiento, aspectos de medio físico, profusión de temas agrarios, descripción y juicio de las nuevas poblaciones que flanqueaban el camino desde Puerto Lápice, alabanza –a veces desmedida– de su urbanismo, etc. Por el contrario, ahora, con muy pocas excepciones, estos temas se olvidan, pasan a segundo plano o, como es el caso del urbanismo carolino, generalizadamente es rechazado como «monótono» y «fastidioso» por su rigidez y frialdad. Y ¿qué es, pues, lo que interesa al viajero romántico de Sierra Morena y su entrada en Andalucía por Despeñaperros?, ¿qué es lo que sobre este espacio carolino encontramos principalmente en sus relatos?

Desde luego, con profusión aparecen extensas narraciones de la batalla de las Navas de Tolosa, a propósito del paso por esta aldea, y de la de Bailén al llegar a este pueblo. Son significativas ellas del historicismo romántico, tan dado a la evasión en el tiempo, evidenciando en el primer caso su también conocida maurofilia. Pero tampoco está aquí la clave del relato romántico sobre la entrada en Andalucía. Sin duda el meollo se encuentra en una comprensión estética de Sierra Morena, «puerta» y «paradigma» de Andalucía, a la que le atribuyen buena parte de los elementos que conforman la imagen romántica de la región, a saber: espacio paradisíaco o edénico, amor a la montaña, clima y vegetación africanos, atracción por el bandolerismo, maurofilia general, etc.



David Roberts
Málaga, desde la Fortaleza de Gibralfaro

Los textos al respecto son inequívocos y abundantísimos, pudiendo comprobarse en ellos que se articulan como en dos grandes conjuntos, no radicalmente separados entre sí: uno referido a «Sierra Morena, puerta de Andalucía», que enfatiza su contraste con la Mancha, y otro a la descripción específica del desfiladero de Despeñaperros. Ante la imposibilidad de reproducir textos y comentarios singularizados, sépase que los autores por nosotros estudiados han sido: Gautier, Cuendias y Féreal, R. Ford, Latour, Doré y Davillier, Wylie, Borrow, Andersen, Amicis.

Como ejemplo casi insuperable de este paisaje de entrada en Andalucía, magnificado por los viajeros, escogemos el siguiente texto de Gautier, que hemos titulado en nuestra monografía «El paso de Europa a África»:

> Una vez franqueada Sierra Morena, el aspecto del país cambia totalmente: es como si de pronto se pasara de Europa a África; las víboras, al dirigirse a su agujero, rayan con rastros oblicuos la arena fina del camino; las chumberas comienzan a blandir sus grandes hojas espinosas en el borde de los fosos. Aquellos grandes abanicos de hojas carnosas, espesas, de un gris azulesco, dan súbitamente una fisonomía distinta al paisaje. Se siente uno en otro lugar; se comprende que se ha dejado París de un modo definitivo; la diferencia de clima, de arquitectura, de trajes no le hace a uno creerse tan fuera de su país como la presencia de esas grandes vegetaciones de zona tórrida que no solemos ver más que en invernaderos. Los laureles, encinas, alcornoques, higueras de hojas barnizadas y metálicas tienen una calidad

libre, robusta y salvaje, que indica un clima donde la Naturaleza es más fuerte que el hombre y puede prescindir de él.

Ante nosotros extendíase, como un inmenso panorama, el hermoso reino de Andalucía. Aquella vista tenía la grandeza y el aspecto del mar; cadenas de montañas, sobre las que la distancia pasaba su tamiz, se desplegaban en ondulaciones de infinita suavidad, como grandes oleadas de azul. Amplios jirones de rubio vapor bañaban las cortaduras; aquí y allá, los vivos rayos del sol doraban algún montículo más cercano, y lo tornasolaban polícromamente como la garganta de un pichón. Otras cimas, extrañamente drapeadas, asemejábanse a esas telas de los cuadros antiguos, amarillas por un lado y azules por el otro. Todo está inundado de una luz fulgurante, espléndida, como debía ser la que iluminaba el Paraíso terrenal. La luz rielaba en aquel océano de montañas como oro y plata líquidos, rompiéndose en áurea espuma fosforescente al tropezar con los obstáculos. Aquello era más grande que las más amplias perspectivas del inglés Martywny; mil veces más hermoso. El infinito iluminado es mucho más sublime y prodigioso que el infinito en oscuro.



David Roberts
Puente de Ronda

Una interpretación simbólica del valle y río Guadalquivir

Pero la interpretación simbólica de Sierra Morena como entrada al Paraíso no es incompatible, sino que coexiste en los viajeros románticos con la de igual signo del río Guadalquivir y su valle. Olmedo Granados (1985) ha mostrado cómo también el Romanticismo cambia la imagen que transmite del bajo Guadalquivir.

Algo similar he intentado yo con el Guadalquivir medio (López Ontiveros, 1991), utilizando el análisis de tres textos, que por su extensión no podemos reproducir. El primero es un bello pasaje de Poitou (1884), que podemos titular «El paisaje del Valle del Guadalquivir en primavera»; el segundo texto es de 1870, de Wylie, y bien pudiéramos denominarlo «Encanto y decepción del Guadalquivir»; y, por último, casi coetáneamente –1873–, escribe Edmundo de Amicis otro texto que hemos enunciado como «El Valle del Guadalquivir, Jardín de España».

A la vista de estos tres textos y de otros que se podrían allegar (por ejemplo, Latour, 1848, Godard, 1862), parece claro que el significado mítico del Valle del Guadalquivir se apoya sobre todo en que es la representación y síntesis del «radiante mediodía» y el «soleado Sur», que en el Romanticismo tan nítidamente se opone a las «brumas del Norte». Representación generalmente de la «venturosa Andalucía» que, a su vez, es «jardín de España». En suma, el Valle es «el paraíso» o «edén», símbolo totalizador de la geografía mítica de nuestra región durante el Romanticismo. De acuerdo con ello, este territorio marca una frontera que deja atrás «las llanuras frías y desnudas de La Mancha», «la desolación y ruina de Castilla». El Guadalquivir, en síntesis, es el «río de las riberas afortunadas».

Las causas concretas de este edén, a su vez, son variadas, de diversa naturaleza, aunque las estéticas e históricas son las principales. Se puede reseñar entre las primeras,

los horizontes abiertos de sus llanuras que contrastan bellamente con los contrafuertes montañosos de sus flancos –Sierra Morena y Béticas–; la policromía de sus cielos, montañas circundantes y campos; el sol y la luz; la exuberancia de sus flores y la irrupción de una nueva vegetación «exótica», «del trópico» –áloes, chumberas, naranjos, palmeras–; los aromas de la primavera; la misma fauna y ganadería –sobre todo los caballos–.

Resulta curioso constatar cómo, no obstante, los románticos no consideran todos los ingredientes paisajísticos que encuentran en el Valle del Guadalquivir dignos de encomio. Así Poitou tilda a los olivos de «aspecto tranquilo pero triste», «árbol frecuentemente vituperado por su vulgaridad y falta de carácter y apariencia» que también diría Roberts (1860). Igualmente Poitou abomina de los cerdos que se cuidan junto al Guadalquivir y Wylie no se emociona precisamente con el «agua azulona y estancada entre orillas de tierra blanca» del río.

Pero la geografía mítica del Valle del Guadalquivir obedece también a otras causas: el encanto secreto del mismo nombre, «formado por sílabas tan sonoras y musicales» y evocador de una «bella naturaleza» y de «los embelesos de la poesía»; y el recuerdo de una civilización –la árabe–, paradigma de la convivencia entre razas y de caballerosidad, y de la que son testimonio los castillos moros y sus opulentas ciudades. Este último, por lo demás, es el tema del historicismo árabe que tan profusamente se aplica a Andalucía y que constituye un elemento fundamental para su comprensión romántica. También ahora el viajero romántico, desgarrado entre una historia esplendorosa y una imagen de perfección y belleza y la realidad del Valle del Guadalquivir que, incluso en sus paisajes, presenta elementos indeseables, sufre una amarga decepción, que tampoco es ajena a la concepción romántica. «¡Oh ninfas del Guadalquivir! ¿dónde están vuestros pastores engalanados?, ¿dónde están vuestros blancos carneros, oh Galatea?»

Algunos elementos geográficos de los paisajes andaluces

De lo dicho hasta aquí, sobre la concepción paisajística de los viajeros románticos respecto a Andalucía, se deduce la gran importancia que tienen las interpretaciones simbólicas, aunque el lector habrá notado que en los textos también es perceptible una gran fidelidad y preciso interés por los paisajes geográficos concretos.

Por otra parte, sin duda, la geografía andaluza ayuda para que los paisajes de la región se engrandezcan: con su relieve contrastado, abrupto y variado, que favorece las panorámicas abiertas y grandiosas; con el fuerte cromatismo que impone la litología y su variedad (piénsese en ese abundantísimo «triásico andaluz» de las Béticas que tanta fuerza y abigarramiento cromático crea) y la alternancia de vegetación verde y tierras yermas o de vegetación rala; con la general limpidez y claridad que impone un clima seco y casi tropical, especialmente durante la sequía estival; con el emplazamiento

arriscado, pintoresco e inverosímil a veces de pueblos y ciudades, en su origen con un carácter defensivo, lo que origina que estén adornadas también con murallas y castillos. Pero de entre estos elementos geográficos andaluces que coadyuvan al entendimiento del paisaje por los viajeros románticos, detengámonos en los tres más importantes: relieve, clima y vegetación.

Respecto a *la percepción del relieve*, la Andalucía romántica es región de montañas y no de llanuras –con la excepción aludida del Valle del Guadalquivir– quizá por una doble razón: porque al coincidir la venida de los viajeros con el llamado «ciclo alpino» (son fundamentales sobre el tema los trabajos de E. Martínez de Pisón, entre otros «El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno», 2004), probablemente éstos estarían influidos por el amor a la montaña en sus países de origen; pero además porque, como dice Alberich (1976), al interesarse sobremanera por lo pintoresco, ello

> por supuesto, no estaba en las pardas sementeras de Castilla ni en las dehesas de Extremadura, sino en los riscos de Pancorbo o en el Tajo de Ronda; en lo agreste, lo vertical, lo salvaje o sublime físico, no en la llanura ni en la normalidad ni en la curva suave ni en el matiz fino [...]
>
> Andalucía, pues, está sistemáticamente deformada en esta clase de estampas por la tendencia a alargarlo todo verticalmente, lo cual la transforma en una especie de Suiza coronada de castillos morunos.

Así pues, lógico parece que abunden las buenas descripciones de Sierra Nevada (ascenso frecuente por multitud de viajeros desde Granada), Serranía de Ronda (tierra de bandoleros, contrabandistas y ladrones), pasos de Jaén a Granada (itinerario seguido por muchos viniendo de Madrid) y Sierra Morena y Despeñaperros (puerta de Andalucía y con el halo máximo del bandolerismo). Por el contrario, las llanuras, monótonas, incultas y despobladas, casi todos las despachan con unos pocos renglones.

En cuanto al *clima*, pese a que constituye acaso uno de los ingredientes principales del «paraíso andaluz», no abundan las referencias explícitas y mucho menos matizadas (muchas de ellas recogidas por Krauel, 1986) al mismo, de manera que en la mayoría de los autores se agota el tema en la sola alabanza.

No obstante, como tantas otras veces, la obra enciclopédica de Ford constituye una excepción a lo dicho, dedicando varios capítulos de *Las Cosas de España* (1974) al clima y sus efectos, no carentes de agudeza al advertir contra el tópico indiscriminado de la benignidad del clima español; al caracterizar éste según zonas climatológicas; al definir una zona bética, genuina, en clima y vegetación, que en pocas horas dentro de ella cambian como si de Europa se pasase a África; y al advertir que el clima bético, junto con las ciudades y el arte, dan lugar a la existencia de sitios de los más bellos de España y a la posibilidad del turismo durante todo el año.



Richard Ford
El Puerto de Arenas de Jaén a Granada

Pero más que estos análisis concretos interesa extraer unas conclusiones que resuman la percepción que del clima tienen los relatos viajeros románticos. Ellas pueden ser:

– Les choca evidentemente y resaltan la sequía estival absoluta (de forma que Gautier apunta en su cuaderno de notas: «vimos una nube como algo extraordinario») y en general la limpidez de la atmósfera. Ello, para estetas que son, sobre todo implica efusión de luz y color, por lo que son frecuentes las descripciones paisajísticas meramente cromáticas, a las que también coadyuvan la ausencia de vegetación y la atormentada geología montañosa, como se ha dicho.

– Obviamente tampoco pueden dejar de experimentar y reseñar la tiranía de este clima aludiendo al calor, siroco, calima y, en virtud de un determinismo burdo, lo erigen en causa de un medio próvido –fertilidad sin igual de la Bética–. Fundamento, a su vez, de la pereza andaluza y de la pobreza gozosa de sus habitantes, tema crucial en la concepción viajera de la época.

Y por último, respecto a *la vegetación natural y cultivos* –que para muchos es lo mismo– les interesan sobre todo las especies africanas, exóticas y pintorescas: chumberas, pitas, adelfas, higueras, algodón, caña de azúcar, chirimoyos, batatas, naranjos, limoneros, palmeras... Un desconocedor de Andalucía saca la conclusión, según esta fitogeografía, de que nuestra región toda ella estaba cubierta de pita, chumbera, palmeras y naranjales, con un poco de olivar y desde luego sin trigo ni cereales, a

los que se alude poco porque evidentemente a los viajeros les eran familiares en sus países de origen.

Por otra parte, el tratamiento que del olivo hace el viajero romántico sintetiza muy bien su punto de vista sobre la vegetación. En la Ilustración, viajeros como Townsend, Peyron, etc., habían analizado agronómica y económicamente los olivares que hay entre La Carolina y Bailén; repárese, no obstante, ahora qué visión tan distinta de la económica nos ofrecen Gautier y Latour de estos olivares:

> Grandes olivares, cuyo follaje pálido recuerda la cabellera enharinada de los sauces norteños, armonizan admirablemente con el tono ceniciento del terreno. Este follaje, de tono sombrío, austero y suave, fue muy sabiamente escogido por los antiguos, tan hábiles apreciadores de las relaciones naturales, como símbolo de la paz y la sabiduría.
>
> (Gautier)

> Estos hermosos olivares me encantaban y me recordaban los que había visto en Grecia, en el camino de Delfos o en la llanura de Ática. Sus troncos torcidos y cavernosos, cuyas cabezas comenzaban a cuajarse de sabrosos frutos, me hacían pensar en esos viejos sabios con el cuerpo encorvado, pero con la frente coronada por esa previsión de pensamientos que da la experiencia, pensamientos cuya dulce serenidad tiene también su secreta amargura.
>
> (Latour)

La fascinación por el olivo de los viajeros del siglo XIX se fundamenta, sin duda, en el exotismo que le confiere el que no exista en un medio –el centro y norte de Europa– de donde proceden buena parte de ellos. Pero esta atracción contrasta con la repulsa psicológica que despierta casi unánimemente en todos ellos; desconozco el posible fundamento de esta reacción –acaso debida al color pálido y apagado de las hojas– pero es bien constatable en estos textos, entre otros:

– «Desde el punto de vista pintoresco, el olivo es un árbol triste, gris, poco agradable en el paisaje» (Doré y Davillier).

– «Los olivos proyectan sobre el paisaje una sombra gris, triste, que tiñe de melancolía la escena» (Luffmann).

– «[Árbol] de aspecto tranquilo pero triste» (Poitou).

– «Árbol frecuentemente vituperado por su vulgaridad y falta de carácter y apariencia» (Roberts).

– «Sentado al pie de un olivo, símbolo de la paz, en el silencio de la soledad, apenas turbado por la brisa que hace temblar las retamas de oro» (Godard).

– «El olivo, por muy clásico que sea, resulta poco pintoresco: una hoja cenicienta sobre un tronco que no da ni sombra, ni protección, ni color» (Ford).

Algunos paisajes de Andalucía exaltados por los viajeros románticos

Presupuesto todo lo anterior, teóricamente estaríamos ya en disposición, aunque sea muy restringidamente, de analizar cómo abordan los viajeros del siglo XIX algunos de los paisajes más significativos de Andalucía. Pero ello es imposible porque esta tarea, de forma no sólo completa sino simplemente detallada, está por hacer. No obstante, sépase que también aquí, aunque renunciamos a ello por razones de espacio, podrían incluirse dos síntesis, pergeñadas por nosotros, sobre la visión romántica de los paisajes rurales andaluces (López Ontiveros, 2004) y de la ciudad de tal condición (López Ontiveros, 1991 y 2001) que, sobre todo, en su versión de ciudad de origen e impronta musulmana en su esencial estructura, fue descubierta en su belleza y encanto precisamente por los viajeros románticos, frente a debeladores tan estrictos e injustos como, en general, fueron los viajeros ilustrados y en especial Ponz (2001). Valgan aquí, pues, sólo a título de ejemplo, algunas anotaciones paisajísticas sobre Andalucía hechas por preclaros viajeros naturalistas del Romanticismo: Willkomm (1847 y 1882), Boissier (1837) y Chapman y Buck (1883 y 1910), que hemos estudiado con cierto detalle y que en muchos casos descubrieron y exaltaron paisajes andaluces que han pasado a ser paradigmáticos. Estos paisajes son los que siguen.

Granada y su Vega

Como pocos Willkomm en su primer viaje de 1847 ha exaltado Granada y sus alrededores: desde los altos que conducen a Jaén; desde el Último Suspiro del Moro; y ya asentado en Granada, concretamente desde el recinto de la Alhambra donde vivió. Este autor nos ofrece una descripción geográfica mesurada, bella y completa de la ciudad y su Vega, vista desde la Torre de la Vela, en la que dice que «dondequiera que se mire se encuentran testimonios de importantes acontecimientos históricos» y que constituye «un espectáculo verdaderamente mágico». Y Boissier no le va a la zaga a Willkomm en elogios a Granada y su Vega y Sierra.

Y anotemos, por último, también, según Willkomm, la importancia primordial de muchos paisajes de Granada, aún superior a sus monumentos:

> Aparte los monumentos de arte musulmán, que distinguen a Granada del resto de ciudades europeas, la ciudad tiene en general poco más que pudiera detener al viajero amante del arte durante largo tiempo
>
> [...]
>
> Así como las joyas artísticas son escasas, las maravillas naturales de los alrededores son, en cambio, infinitas. No conozco ninguna otra ciudad tan paradisíaca, que tenga una situación tan privilegiada como Granada. Adondequiera que uno vaya, siempre encontrará nuevos y sorprendentes paisajes, que reúnen encanto y romanticismo.

> Parajes bellos de los alrededores de Granada, desde donde se goza de estos admirables paisajes, son, según los distintos viajeros, la Alhambra, el Generalife, Albaicín, Monte Sacro, capilla de San Miguel, capilla de San Antón el Viejo, la Fuente del Avellano, etc.

Con frecuencia los viajeros-literatos exageran los aspectos histórico-monumentales de Granada y olvidan el paisaje. Los textos de los autores a los que aquí nos referimos, creo, que compensan esta cierta preterición y realzan con justeza el paisaje inigualable de Granada y sus alrededores.

Sierra Nevada y las Alpujarras

La fascinación de los viajeros románticos –y posteriores, por ejemplo de la Institución Libre de Enseñanza– por Sierra Nevada y su apéndice de las Alpujarras es similar a la que sienten por Granada. Los textos recuperados sobre este tema en la colección «Sierra Nevada y la Alpujarra» son cerca de la treintena y su impulsor, Titos Martínez, en su obra de 1990 sintetiza bien la cadencia y contenido de estas aproximaciones, la mayoría de carácter viajero y muchas de época romántica.

A los treinta y cinco años de su llegada a Granada, Willkomm recuerda con toda precisión las distintas panorámicas de Sierra Nevada: desde Pinos Puente, desde la Alhambra, desde la plaza del Teatro en Granada, desde el barco de Almería a Málaga, desde la Sierra de Algeciras. Pero la que más le impresionó fue la que se divisa al llegar por la carretera de Jaén:

> ¡Allí de pronto, apenas había llegado la diligencia a la altura del paso de la mencionada Sierra [del Anar], se traza de pronto, como con un bastón mágico, ante mi ebria mirada, la cordillera de Sierra Nevada, inundada por el sol de la tarde en cálidas tintas amarillentas y azules, con sus crestas y cumbres cubiertas de nieve hasta muy abajo, muy por encima de las demás montañas desnudas y convertidas en los colores más ardientes, irguiéndose, parecida a una gigantesca diadema de plata, hacia arriba al cielo diáfano, azul!

Pero más que con estas efusiones, la importancia paisajística de Sierra Nevada la afirma este autor con estas categóricas palabras: «Pero dentro de este marco tan estrecho [el de Sierra Nevada] –unas 40 millas geográficas cuadradas– hay tanto romanticismo y tantos paisajes sublimes sin parangón con ninguna otra zona montañosa de Europa».

En todos los autores, los «*tours d'horizon*» de la Sierra descritos son incontables y grandiosos, siendo los más notables el del Picacho del Veleta, cuya panorámica abarca «desde las crestas celestes de Sierra Morena hasta el zigzag de las líneas blanquecinas del Atlas», y el del Mulhacén, cuya contemplación para Willkomm en 1847 constituyó «un instante que permanecerá indeleble en mi memoria, pues fue el más grandioso

de mi vida... ¡Cómo describir la emoción que se siente al saberse uno en el punto más elevado de todo el Occidente europeo!».

La parte oriental del Reino de Granada

Willkomm en 1847 realiza un viaje de tres semanas a lo que llama región oriental del Reino de Granada, ofreciendo de ella una espléndida síntesis geográfica, en la que destacan los siguientes elementos: el terreno es poco fértil, compuesto de cal, yeso y arcilla; son extremas la aridez, esterilidad y ausencia de agua, lo que progresa hacia el este, de forma que «como resultado, la región de Almería guarda más semejanza con el desierto norteafricano que el resto de Andalucía»; este paisaje, más propio del alto Egipto que del sur de Europa, se mantiene a lo largo de la costa murciana y alcanza su máxima expresión en la zona de Alicante; «grupos aislados de palmeras crecen en medio de esta desolación, pero sólo los valles de los ríos costeros, como verdes sierpes de vegetación en el árido paisaje, rompen la monotonía»; el cielo es siempre azul, apareciendo calima parduzca en verano o nubes de polvo acompañando al terrible solano, etc.

En resumen, «aunque desde el punto de vista estético el paisaje es muy monótono, el Sureste español tiene un enorme interés para el naturalista, especialmente para el geólogo y el botánico, pues presenta una orografía muy particular y característica, y una vegetación que, aunque escasa, muestra una variedad asombrosa [...]. También para el historiador puede ser un valioso objeto de estudio, pero a los amantes del arte y a quienes sólo viajan por el placer del paisaje no les recomiendo este lugar» que, al fin y a la postre, «parece un trozo de África en la Península Ibérica». Sorprende en esta síntesis no sólo la exacta delimitación y temprana denominación del Sureste, sino sobre todo su casi insuperable caracterización geográfica. Y pese a las reservas que Willkomm muestra respecto a sus paisajes, no obstante glosa algunos que el mismo autor consideró sugerentes, bellos e incluso admirables, como:

– Sierra de Huétor, el Molinillo –«venta tristemente famosa desde antiguo por los frecuentes asaltos de los bandoleros»– y Diezma, «pasada la cual se produce un cambio radical en el suelo».

– Altiplanicies de Guadix, con las «maravillosas formaciones» en arena fina y greda a base de paralepípedos, pirámides, torres y conos y en cuyo origen geomorfológico el autor se detiene.

– Purullena, con sus cuevas, y Guadix, «bella localidad en el valle del río del mismo nombre, entre abundantes árboles y huertos», que hacia el sur también «está flanqueado por conos y pirámides de formación diluvial».

– Baza, «cuya población no guarda el menor parecido con los granadinos, ni en los rasgos faciales, ni en las costumbres e indumentaria», y su Hoya, con «terrenos completamente yermos».



Nicolás Chapuy
Almería. Vista general

– La Sierra de la Sagra, considerada como inaccesible –Willkomm es el primer botánico que a ella sube–, la escala y encuentra en ella amén de la «ciudad de Galera, antaño considerada inexpugnable», «una planta rara y nueva que desde entonces nunca se ha vuelto a encontrar en ninguna parte de España ni de Europa», el Platycapnos (*P. saxicola willk*), manifestación, entre otras, de que aquí se unen las floras de tres continentes –Europa, África y el lejano Oriente– y contempla también desde su cima una vista «bellísima», «no sólo amplia sino también verdaderamente maravillosa»; pues «se divisa desde el pico una gran parte de las cuatro provincias de Jaén, Granada, Almería y Murcia».

– La Muela de Montalbiche, en la que son pocos los hallazgos botánicos, pero sobre la que escribe Willkomm: No me arrepentí de haber subido allí, pues mis esfuerzos fueron recompensados con un panorama extraordinario.

– Y por último, el valle de Vélez-Rubio, la Sierra de Filabres y Sierra de Almagro –«a todas horas del día con increíbles colores»–, el valle del Almanzora y Huércal-Overa, junto a «un barranco agreste y romántico» y Cuevas de Vera.

Málaga y la Costa del Sol

Probablemente, desde un punto de vista natural y paisajístico, nadie de entre los viajeros románticos ha descrito con más detalle y mimo el paisaje de Málaga, sus alrededores y la Costa del Sol que el botánico Boissier. Él se instaló en esta ciudad y mantuvo relaciones con los «farmacéuticos de Málaga», Haenseler y Prolongo, que tanto le ayudarían; partía de aquí para sus excursiones hacia el interior de la provincia; la caracteriza –a Málaga–, sobria pero ajustadamente, urbanística,

sociológica y etnológicamente; estudia sus plantas cultivadas, pero también las de sus balcones, terrazas o azoteas y se detiene en el paisaje y flora de los alrededores, a donde hacía muy frecuentemente excursiones cortas. Entre éstas destacan las dirigidas a la Dehesilla, colinas cercanas a la ciudad y, especialmente, al Pico de San Antón., pues a media altura de éste –dice Boissier–

> había dos granjas rodeadas de jardines con naranjos y limoneros, alegre oasis en medio de esta naturaleza árida. Allí es donde iba a descansar en mis excursiones, en una familia de excelentes labradores, quienes, desde mi segunda visita, me consideraron como a un amigo y me recibieron con esta hospitalidad y esta soltura encantadora que sólo se encuentra en España entre esta clase de sociedad. No olvidaré nunca este patio rústico, esta fuente que nace de la roca en medio de los helechos, estos puntos de vista tan variados rodeados de árboles [...]. [Y en la cumbre de San Antón] el extenso panorama que se descubre sobre todo el mar y sobre la costa hasta las Sierras de Mijas y de Ronda en el fondo.

Pero Málaga tenía especialmente relación con los pueblos cercanos del Valle del Guadalhorce o río de Málaga como Coín, Alhaurín, Churriana y Torremolinos, destacando el segundo de éstos que Boissier describe y exalta como sigue:

> Después de recorrer unas cinco leguas españolas, bajamos por una pendiente suave hacia la parte de Alhaurín, verdadero paraíso terrestre plantado de moreras, naranjos y regado por mil arroyos. Este terreno es naturalmente tan fértil que bajo estas sombras se veían aún madurar unas magnificas mieses. Es necesario haberlo visitado para hacerse una idea de la potencia vegetativa del clima de la España meridional cuando se encuentra favorecida por la humedad del suelo. Todo se encontraba lleno de frescor y de vida en una época en la que la fuerza del sol seca ya los alrededores de Málaga.
>
> [...]
>
> Como llegué temprano por la tarde, fui el mismo día a ver las fuentes que se llaman nacimientos y a las cuales toda la comarca debe su prosperidad.
>
> [...]
>
> El manantial adonde llegamos es un río de agua clara y perfectamente límpida que se escapa por las rendijas de un terreno calcáreo, pedregoso y de color ferruginoso, al pie de una pared de rocas, y que corta, a lo largo de media legua, las pendientes áridas y uniformes de la Sierra, corre entre unas laderas sombreadas por unos muy bellos álamos bajo los cuales están dispuestos algunos bancos rústicos. Nada podría reproducir la belleza de la vista que disfruté aquella tarde a la puesta del sol. A unos pasos por debajo de nosotros se divisaba el pueblo con los naranjos que lo rodean; en un segundo plano, los bosques de olivos y al fondo del valle, de frente, a lo lejos, el macizo imponente de la Sierra de la Nieve sumergido en una bruma luminosa, particular a los cielos del sur.

Y presidiendo el Valle del Guadalhorce, la Sierra de Mijas, a 3.520 pies de altura, «en el centro de un admirable panorama», presidido por Málaga y que abarcaba hasta el Peñón de Gibraltar al oeste, sierras de los alrededores de Granada al este y África al sur.

En su vagabundeo hacia la Costa del Sol occidental, Boissier, algo al interior, admira Ojén, del que escribe «que es de los pueblos más pintorescos que conozco. Vistas desde abajo sus casas parecen colgadas sobre un precipicio, escondido por unos macizos de vegetación y que sólo se puede adivinar». Más adelante está Marbella, «decaída aunque su posición es romántica», y Estepona.

Respecto a la Costa del Sol oriental, poseemos dos valiosas relaciones, de Boissier y Willkomm respectivamente. El primero con importantes descripciones sobre el paisaje y su valoración como el de Nerja, los acantilados de Maro y Motril.

En conclusión, pues, respecto al conjunto de la Costa del Sol, creo que las noticias aportadas nos ayudan a comprender algo el paraíso natural que era antes de la invasión turística, por ello también sus potencialidades al respecto que no escapan a los viajeros, e igualmente el desierto humano que aquí existía, sólo interrumpido por Málaga y algunos pueblos, más en las laderas cercanas que en la costa misma, pues ésta en buena parte del siglo XIX aún adolecía de la soledad y abandono que por razones de seguridad había padecido en siglos anteriores.



G. Vivian
La Alameda de Málaga (1837)

Ronda, su Tajo y la Serranía

En el viaje romántico a Andalucía, Ronda y su Serranía presentan un especial atractivo (Krauel) que se refiere a su emplazamiento, alameda, urbanismo, sus tres puentes, plaza de toros, etc., pero muy especialmente a su célebre Tajo. Hay un bello texto de Boissier, que sintetiza –creo que con maestría– bastantes de estos aspectos y en el que hay que resaltar también los detalles propios del naturalista. Escribe Boissier:

> Ronda está situada a unos dos mil quinientos pies sobre el nivel del mar y, gracias a ello, se goza de un aire fresco y sano; los calores jamás son excesivos y las plantas de las regiones cálidas, como el naranjo, la chumbera y el agave, no pueden crecer allí. El día 22 de mayo las lilas estaban aún en flor en los jardines. El aspecto de la ciudad y de sus alrededores, tan pintoresco por sí solo, se vuelve más extraordinario aún, cuando como yo, se llega de noche y nada ha podido informar, con antelación, del espectáculo que se ofrece a la vista. Al este, el horizonte está cerrado a poca distancia por unas montañas calizas y por estas pendientes suaves que habíamos bajado el día anterior. Por este lado, el panorama es agreste y salvaje y la falta de árboles asemeja a esta parte del cuadro a alguna soledad alpina; pero al volverse hacia el suroeste, se encuentra uno por sorpresa al borde de una roca vertical de más de setecientos pies de altura. La meseta sobre la cual está construida la ciudad acaba allí de una manera abrupta; esta misma meseta está también partida por un estrecho y profundo precipicio que divide la ciudad en dos partes y, en el fondo, un pequeño río hace rodar sus aguas zumbadoras

antes de llegar al valle. Se puede pasar de un lado a otro por un puente, obra atrevida de los moros, cuyas barandas de hierro permiten que la vista se hunda en el abismo. El borde del precipicio o del Tajo, como dicen en el país, está ocupado por las casas de la ciudad y por la Alameda, paseo admirable plantado de árboles desde donde se siguen los mil rodeos del río y la mirada descansa deliciosamente sobre el valle. Unos bosques encantadores de encinas, unos jardines, unos molinos singularmente pegados a la roca y alrededor de los cuales el agua se precipita en mil saltos y, en el fondo, varios planos de la sierra dominados por el pico de San Cristóbal, todo esto forma un paisaje sublime que no se parece a ningún otro y que queda grabado en la imaginación con unos trazos indelebles. Así tenía que ser el que inspiró a Le Tasse y le hizo comprender las misteriosas relaciones existentes entre las bellezas de la naturaleza y las más sublimes creaciones del espíritu humano.



Richard Ford
Vista del Tajo de Ronda

Pero la Serranía de Ronda, como es lógico, abarca mucho más. En esta extensa comarca los viajeros que nos ocupan tienen preferencia, además de por Ronda y su Tajo, por algunas sierras en concreto, y ello no sólo por sus excelentes paisajes panorámicos sino también por las formaciones vegetales e interés faunístico.

En el último aspecto, el biogeográfico, es proverbial el descubrimiento e interés de Boissier por los pinsapos que se limitaban no sólo a España sino en concreto a la Serranía de Ronda, en la que se encontraban únicamente en tres puntos: San Cristóbal, Sierra de las Nieves y Sierra Bermeja. La última, según Chapman y Buck, exige atención porque «constituye el hogar de tres de los más peculiares y menos comunes huéspedes de España: el pinsapo, la cabra montés y el quebrantahuesos». Boissier en 1837 descubre en ella el pinsapo, aunque lo ve sin piñas –lo que le obliga a una segunda excursión–, caracteriza sus pisos de vegetación y describe su panorámica desde la cima.

A San Cristóbal y en ella a la Sierra del Pinar, por su cercanía de Jerez, donde residían Chapman y Buck, las consideran éstos como «nuestras sierras», dedicándoles páginas imperecederas. Describen el pinsapo como planta («árbol de personalidad singular» en su disposición de tronco y ramas y en sus también singulares acículas); constatan su progresiva destrucción por explotación abusiva; admiran el atractivo bosque que constituye esta especie («los bosques de pinsapos de San Cristóbal ofrecen uno de los más sorprendentes paisajes de Andalucía»); estudian absortos las «grandiosas» aves que aún surcaban estos cielos como el águila real, el quebrantahuesos y los buitres; se detienen en algunos paisajes singulares como el escobio la Yna de la Garganta y como «la panorámica inolvidable» de San Cristóbal desde donde se divisa de Sierra Nevada al Atlántico y las montañas de África.

Y por último, Willkomm, en su postrer viaje, se encarga de glosar la que llama Sierra de Yunquera, macizo central de la Serranía de Ronda, en la que encuentra, entre otras, estas maravillas: el nacimiento del Río Grande, las dolomitas de Junquera, el jerónimo Convento de la Nieve, el magnífico panorama del Cerro de las Plazoletas.

Otras sierras litorales andaluzas

Willkomm recorre el trayecto entre Algeciras y Tarifa, describiendo un amanecer inaudito, y uno de los «*tours d'horizon*» más bellos que conozco es el de este autor, un poco más adelante, en el Cerro de Comares. Se ocupa también con detalle de la costera Sierra de Lújar y se adentra en la Sierra de Almijaras, en la que visita los tres Guájares –Fondón, Faragüit y Alto–, evocando no sólo bellos paisajes sino también analizando la vida primitiva de sus comunidades y narrando sucesos de sus pobladores tan entrañables como «increíbles». Y por último, Boissier herborizó en Sierra Tejeda que, según él, «ha sido recorrida hasta ahora por muy pocos botánicos» (Clusius, Haenseler y Webb). «Yo era –dice el autor– el cuarto y, con más suerte que ellos, pues la visité en cuatro jornadas en el momento más bello de su vegetación». Cuando, por la tarde, terminábamos, sentados alrededor del fuego, «se nos ofrecía uno de los espectáculos más espléndidos que haya admirado jamás».

Las marismas salvajes y su avifauna

La literatura de viajes decimonónica en general se centra en una visión urbana, artística, histórica y folklórica de Andalucía, pero Chapman y Buck –como también Willkomm y Boissier– evitan «sistemáticamente los caminos ya trillados y tratan de describir algunas de las regiones más apartadas y desconocidas de España», «sin entrar a tratar la historia, antigüedades, etc. del país». Entre estas regiones, como he analizado en López Ontiveros (1986), aparece con preferencia Andalucía que, cuando escriben estos autores –finales del siglo XIX y principios del XX–, era un paraíso cinegético por razones de medio físico y otras de orden humano.

Entre las primeras están: su gran extensión, su gran variedad de biotopos, porque no hay en Europa ningún sitio «con tales grados extremos de clima y paisaje», y su excelente renta de situación, al estar entre el Mediterráneo y Atlántico, Eurasia y África, o sea, en el camino de las grandes migraciones de aves, por lo que también presenta Andalucía importantes áreas de invernada y cría de acuáticas de Europa. Pero hay también razones de tipo humano para comprender esta riqueza natural y cinegética de la región, siendo el hecho fundamental que se trataba de una tierra con un «paisaje casi impoluto», despoblado y agreste, que no sólo se encontraba en las sierras sino también en las extensas campiñas, al practicarse en ellas el sistema muy extensivo de cultivo al tercio, y en las zonas húmedas (marismas, riberas fluviales, lagunas endorreicas).

Pero este aislamiento y soledad de muchos espacios andaluces alcanzaba su cenit en las Marismas del Guadalquivir, enorme espacio «desprovisto de pueblos», «vacío en el mapa». A lo largo de la conformación histórica del mito de Doñana tres valores básicos se resaltan de este territorio: los biogeográficos, constituidos por su flora y fauna; los cinegéticos, en parte colorario de los anteriores; y los paisajísticos, que son exaltados más tardíamente. Para el viajero romántico Doñana puede oscilar entre el desconoci-

miento, la percepción tediosa y la exaltación cinegética y paisajística, sin olvidar que también por entonces se va incorporando al mito la importancia de su biogeografía, que atrajo a los ornitólogos del mundo entero y también a coleccionistas y comerciantes de especies, huevos y plumas, lo que es el inicio espectacular del interés y mito científico de Doñana.

En opinión de quien esto escribe, el autor o autores que con más detalle y competencia, dedicación y tenacidad, entusiasmo y pasión han compendiado y contado el mito de Doñana ha sido A. Chapman, parcialmente ayudado por Buck. Por ello sus obras y labor merecen un análisis preciso que nosotros hemos intentado en varios estudios y especialmente en López Ontiveros (2006). Estos autores se ocupan con todo detalle de la presentación física de Doñana-Marismas, y con todo detalle también enaltecen y presentan la riqueza inconmensurable de su fauna –muy especialmente de la avifauna–, de sus especies cazables de todo tipo y de los paisajes, animados y vívidos, precisamente por esa profusa fauna que los acompaña. La belleza formal de los paisajes descritos por Chapman y Buck es de tal riqueza y variedad que renunciamos a escoger ningún texto que ejemplifique nuestras afirmaciones.

Observaciones finales

– El descubrimiento de muchos paisajes andaluces, la exaltación y divulgación de otros es obra de los viajeros románticos, que han hecho más por nuestro paisajismo y por convertir éste en epítome del español que ningún otro movimiento estético o científico.

– La gran aportación de los viajeros naturalistas al tema del paisajismo andaluz estriba, en mi opinión, en que, en el aspecto formal y estético, no desmerecen de otros viajeros literatos, y además incorporan el tratamiento del componente «natural» del paisaje, tan importante para su conformación. Según los casos, vegetación, cultivos, fauna y geoformas les ayudan a configurar y resaltar paisajes muy singulares de Andalucía.

– En autores «tan viajados» –la expresión se la aplicaron los alpujarreños a Willkomm– y excelentes científicos, como los que hemos utilizado, chocan expresiones valorativas muy rotundas –por supuesto encomiásticas– sobre bastantes paisajes andaluces que consideran «paisajes sublimes como en ninguna otra zona montañosa de Europa», «el instante más grandioso de mi vida», «no conozco otra ciudad de situación más privilegiada», «uno de los espectáculos más espléndidos que haya admirado jamás», etc. Sin duda ello hay que explicarlo, en parte, por la concepción paradisíaca de Andalucía, de carácter simbólico y común, como sabemos, a todos los románticos. Pero, creo también, que ello se debe a que nuestra región entonces, en amplios espacios intocada e impoluta, presentaba sin duda paisajes y naturaleza incomparables. Y precisamente estos viajeros, conocedores de otros muchos países del mundo, saben descubrir y apreciar éstos.

– Entre los paisajes exaltados predominan, como es lógico, los montañeses, especialmente de Sierra Nevada, Sierra Morena y Serranía de Ronda. Ello es una prueba concluyente de la fascinación de todos los viajeros románticos por la montaña, aunque también de la preferencia específica por ella de los viajeros naturalistas, que allí es donde encuentran paisajes vegetales y fauna de los más singulares del mundo. En llanura sólo son comparables a la montaña en Andalucía las inauditas Marismas del Guadalquivir, cuya belleza encontrarón dignos glosadores en Chapman y Buck

– También el emplazamiento y urbanismo de pueblos y ciudades genera paisajes de valor singular, sobresaliendo entre ellos los de Ronda y sobre todo Granada. En la visión de los viajeros naturalistas esta última es la preferida y edén por antonomasia, tal cual Fernández Almagro (1995) probara que ocurrió en relación con el conjunto de la literatura romántica. Creo, no obstante, que la aportación de nuestros naturalistas a la comprensión romántica de Granada es fundamental porque, como ningunos otros, exaltaron sus paisajes y los de sus alrededores y resaltaron sus componentes naturales.

– Respecto a otras comarcas andaluzas –sierras litorales, Costa del Sol, Sureste– hay que aludir no sólo al estudio paisajístico que se encuentra de ellas en estos autores, sino también a su gran aportación geográfica, a saber: definiendo y caracterizando el Sureste andaluz y peninsular, describiendo en profundidad la agricultura litoral y montañesa, sugiriendo las potencialidades turísticas de la Costa del Sol, noticiando modos de vida de pueblos y gentes serranos aislados, aportando gran información de la flora y fauna, testimoniando el esplendor, fugaz pero impresionante, de la explotación minera decimonónica, etc.

Nosotros, no obstante, nos hemos centrado principalmente en mostrar cómo estos autores naturalistas exaltaron con pasión y precisión los paisajes andaluces, lo que sin duda puede coadyuvar a ese «archivo del paisaje» que, según Carandell, era urgente hacer en Andalucía, y que lo sigue siendo.

Paisajes andaluces en las *vistas fotográficas*

Rafael Garófano



La contemplación de la naturaleza, como cualquier otro fenómeno perceptivo, debemos entenderla como el resultado de un *encuentro* entre los datos sensibles que nos llegan del medio natural y las categorías psicológicas, de naturaleza fundamentalmente cultural, de los sujetos que observan dicho medio[1].

Desde esta circunstancia, estando siempre ahí la naturaleza que los hombres han visto (con muy leves alteraciones hasta el siglo XIX), siendo muy diversas las categorías culturales, según épocas y pueblos, han sido muy diferentes las formas de percibir la naturaleza.

Por las razones antes mencionadas, como la reproducción artística de la naturaleza se hace no de la que se *ve*, sino de la que se *percibe*, las representaciones de esta también han ido cambiando históricamente; ya que han sido representaciones elaboradas mediante manipulaciones técnicas (en una larga evolución de ensayos y errores) dirigidas por el mismo cerebro humano en el que se producía el *encuentro perceptivo*.

Pero si la captación de los datos sensibles se hiciese de forma directa y mecánica, eludiendo toda aportación, todo *encuentro*, ¿no estaríamos captando la naturaleza «pura» y «verdadera»? Si la reproducción de la imagen natural se hiciese «sin intervención personal», simplemente fijando su reflejo físico de luz y sombra, ¿no obtendríamos una imagen (ideal naturalista del hombre occidental desde el Renacimiento[2]) «como la realidad misma»?

1. El fenómeno perceptivo, estrictamente, parte de las condiciones fisiológicas del sistema visual humano (transformaciones ópticas, químicas y nerviosas) con que se recoge la información que, mediante la luz, nos llega del medio. Una información que será posteriormente procesada, según nuestras categorías psicológicas, para pasar a ser «humanamente percibida».

2. Aunque querer reproducir objetivamente el entorno, antes que un «género» artístico es una pulsión humana ligada al instinto de imitación, fue en el Renacimiento cuando, alentados por este afán de la representación realista, comenzaron los estudios y aplicaciones de los principios de la perspectiva; a la vez que se racionalizaba el funcionamiento de la visión y el de la cámara oscura. Todo lo cual derivó a cuestiones y dudas filosóficas sobre «lo real».

Efectivamente, cuando apareció el daguerrotipo, primero, e inmediatamente después la fotografía propiamente dicha[3], una de las características que más se resaltaron era esta capacidad de mímesis sin precedentes, esta posibilidad de que la naturaleza *se representase a sí misma*, en la emulsión fotoquímica del fondo de la cámara oscura, «sin intervención humana». Una interpretación idealista de la nueva técnica, casi mítica, que se puso claramente de manifiesto, por ejemplo, en la forma de titular H.F. Talbot (1800-1877) su primer libro-colección de fotografías: *El lápiz de la Naturaleza*[4].

En esta línea argumental, parece que la fotografía viniese impulsada, y en cierta medida exigida, por evolución del componente naturalista del arte, algo en principio chocante, tratándose del resultado técnico de múltiples conocimientos científicos; pero que en gran medida fue así, nos lo manifiesta el hecho de que el propio Talbot, torpe en el dibujo del precioso paisaje que contemplaba, en 1833, escribió: «qué fantástico sería si fuese posible hacer que estas imágenes se imprimiesen ellas mismas de forma duradera y quedasen grabadas en papel [...] lo anoto cuidadosamente y también los experimentos que creo serían los mejores para conseguirlo»[5].

Con la aparición de la fotografía, algunos pintores de observancia naturalista, ya no dando crédito a sus ojos, por creer que la fotografía «veía mejor», adoptaron la actitud de no imitar a la naturaleza, sino a la fotografía; mientras que otros, renunciando a la competición, abandonaron algunos campos pictóricos (fundamentalmente las prestigiosas *veduttes* y el pujante retrato en miniatura) en manos de los profesionales de la cámara.

Fue en esta coyuntura, entre 1850 y 1859, cuando surgió en Francia una corriente de pintores realistas, encabezados por Gustave Courbet (1819-1877), que defendió la inocencia y neutralidad de la visión frente a la naturaleza, cuyos cuadros fueron juzgados por la crítica, tan banales, feos e ingenuos como las impersonales imágenes producidas por los daguerrotipos[6].

Entre los fotógrafos, por su parte, hubo algunos, como Rejlander (1813-1875) o Robinson (1830-1901), que pretendieron hacer «fotografías artísticas», entre otras cosas, con seguidismo a la pintura de *escenas*, fotografiando «cuadros vivos» (que en ocasiones, a su vez, «teatralizaban» los cuadros de composición histórica, alegórica o mitológica, tan del gusto de la época).

Una situación que, con perspectiva histórica, sintetizó Otto Stelzer: «Lo que la cámara puede lograr igual o mejor que la pintura; no puede seguir siendo objeto de la pintura; lo que se logra por vías mecánicas, ya no precisa de la mano del artista. Por tanto, la reproducción objetiva del entorno podía quedar en manos de la fotografía. A partir de la fórmula general del naturalismo, de pintar «tal como lo veo», se pasó, con un leve traslado del acento, al «tal como yo lo veo» del naturalismo subjetivo impresionista»[7].

Parecía llegado el momento para que Paul Delaroche (1797-1856), uno de los artistas favoritos de su época, después de contemplar las primeras fotografías proclamara «la muerte de la pintura»[8]; muchos años antes de que Man Ray (1890-1976) hiciese su famo-

3. El *daguerrotipo*, inventado por Niepce (1765-1833) y Daguerre (1787-1851) en 1837, alcanzaba el objetivo de fijar la imagen que se configuraba al fondo de la cámara oscura (sobre una plaquita metálica con la emulsión fotoquímica), pero era una imagen única, en positivo directo, sin capacidad de multiplicación; objetivo que sí alcanzó la técnica patentada por Talbot en 1841, el *calotipo*, que partiendo de la obtención de una imagen en *negativo* sobre un soporte de papel, en un segundo paso del procedimiento, se podían obtener infinidad de copias *positivas*, idénticas.

4. Concretamente esta obra de Talbot, elaborada entre 1844 y 1846, se abría con la siguiente frase: «Las láminas de la presente obra están impresas únicamente mediante la intervención de la luz, sin ninguna ayuda del lápiz. Son imágenes solares no grabadas, como pudiera pensar alguien». En, Russell Robert: *Huellas de la luz. El arte y los experimentos de Willian Henry Fox Talbot.* Museo Nacional de Arte Reina Sofia. Madrid, 2001, p. 233.

5. Michael Gray: «WHF Talbot: La evolución de la fotografía», en *Henry Fox Talbot. Padre de la fotografía moderna.* Fundación NatWest, Madrid, 1993, p. 16.

6. Aaron Sharf. *Op. Cit.,* pp. *Arte y Fotografía.* Alianza Editorial. Madrid, 1994, pp. 133-149.

7. Otto Stelzer: *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1981, p. 41.

8. Otto Stelzer: *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos. Op. cit.,* pp. 28-29.

sa declaración: «Lo que no puedo pintar lo fotografío, y lo que puedo fotografiar, no lo pintaré».

Liberada de la misión de copiar, ante la pintura se abrió, con más claridad y exigencia moral, el inmenso panorama de la creación, sin labores secundarias ni excusas. A la vez que la fotografía, con apariencia de consecuencia lógica, fue relegada, *sin creatividad ni arte*, a la tarea de copiar, técnica, impersonal y objetivamente la naturaleza. (Un proceso menos contundente para los contemporáneos del mismo, por las dificultades que tuvo la fotografía, durante décadas, para obtener copias de grandes dimensiones y, sobre todo, para captar los colores de la naturaleza[9].)

Aunque desde un principio hubo algunos intelectuales y artistas que aceptaron el papel de la fotografía como instrumento auxiliar[10], en continuidad con el uso que de la cámara oscura se había venido haciendo desde hacía siglos[11], los fotógrafos se quedaron prácticamente solos reivindicando el carácter artístico de su actividad, intentando hacer ver que magnificar el componente mecánico de la fotografía, era desconocer la multitud de circunstancias de intervención personal que había en el resultado fotográfico final: la elección y manipulación de los materiales ópticos y fotoquímicos, la selección del tema, la elección del objeto, la orientación de la luz, la opción del punto del vista, etc.

Pero si «la fotografía» soportaba el rol de registro *fiel* y *verdadero* de la realidad, «las fotografías» pronto vinieron a mostrar que eran tan hijas de su época como las pinturas de los artistas; reflejando en sus imágenes el concepto victoriano de *naturaleza* como algo esencialmente benéfico, cuya contemplación no era sólo fuente de placer y deleite, sino también de desarrollo espiritual ligado a valores morales. Una curiosa dicotomía que mantenía alejada a la fotografía de los salones y las revistas artísticas, mientras las fotografías, entre otros temas, se llenaban de caminos arbolados, saltos de agua, apacibles lagos, monumentos en ruinas, castillos cubiertos de hiedra, alamedas urbanas, pueblecitos rurales, etc.

Fue tan dura y tan larga esta circunstancia de desconsideración artística de la fotografía[12], que en la última década del siglo XIX, en el seno del propio mundillo fotográfico, se produjo una corriente que pretendió «liberar» a la fotografía de su, hasta entonces, obligado realismo mecánico, mediante el tratamiento manual de la imagen y el uso de nuevas técnicas y materiales. Así, se pensaba, las imágenes fotográficas, con más *intervención personal*, estarían abiertas a nuevas formas de expresión, en las que el subjetivismo y el simbolismo pudiesen estar presentes, y en condiciones favorables para reivindicar su naturaleza artística.

Esta corriente de pensamiento y práctica fotográfica denominada *pictorialismo*, aunque surgida en Europa en las últimas décadas de siglo XIX, se expandió por todo el mundo haciendo brotar una multitud muy diversa de «pictorialismos nacionales», únicamente vinculados por la defensa de la fotografía como arte. En España, la tardía introducción del pictorialismo casi coincidió con la entrada del siglo XX y estuvo en vigor, aunque con variantes, cerca de cincuenta años[13].

9. La dificultad de las grandes dimensiones, en un primer momento, se intentó paliar realizando grandes copias partiendo de la composición de varios negativos; mientras que el color se le estuvo ***poniendo*** a las copias (mediante pinturas y colorantes o mediante virados químicos en el positivado), hasta que en 1907 los hermanos Lumiere no pusieron a la venta sus ***autocromos***. Sólo a partir de entonces, las fotografías pasaron de ser «con colores», a ser «en colores».

10. En este sentido son de especial interés los artículos del catálogo de la exposición ***El artista y la cámara. De Degas a Picasso***. Museo Guggenheim, Bilbao, 2000.

11. La cámara oscura, desde el siglo XVI, fue la «máquina de dibujar» de la que más se sirvieron los artistas para pintar vistas urbanas y paisajes de perspectiva compleja; figurando entre sus usuarios más destacados, pintores como Canaletto, Vermeer o muchos de los que durante los siglos XVIII y XIX produjeron los populares ***voyages pittoresques***. ***El conocimiento secreto***, de David Hockney (Destino, 2001), trata de redescubrir aquellas técnicas en los grandes maestros de la pintura.

12. Un buen compendio de las reacciones sociales y culturales a la aparición de la fotografía y sus problemas de ubicación y reconocimiento, entre la ciencia y el arte, se encuentra en: Carmelo Vega. ***El ojo en la mano. La mirada fotográfica en el siglo XIX***. CCG ediciones. Ajuntament de Girona, 2004.

13. Cristina Zelich: Catálogo de la exposición ***La fotografía pictorialista en España. 1900-1936***. Fundación La Caixa, Barcelona, 1998.



Charles Clifford
Granada. Vista general de la Alhambra, desde el Albaicín
(1858-59)
Col. Carlos Sánchez

Pero en este marco de consideraciones culturales y fotohistóricas, una serie de buenos fotógrafos, fundamentalmente extranjeros (al fin y al cabo, la fotografía no dejaba de ser una técnica más, propia de países con la revolución industrial en marcha), comenzaron a hacer en España colecciones fotográficas que hoy juzgamos de excelente valor cultural; unas colecciones de imágenes, elaboradas con diferentes técnicas y estilos, en las que Andalucía, su naturaleza, vestigios históricos, monumentos y personajes, tiene un extraordinario protagonismo.

Siendo necesariamente reducido el espacio en esta publicación, me limitaré a comentar las colecciones fotográficas que realizaron en Andalucía los fotógrafos o empresas fotográficas que, hasta la actualidad, tienen una más alta consideración fotohistórica: Charles Clifford, Jean Laurent, G.W. Wilson y la firma *Levy y Compañía*.

Las vistas andaluzas de Clifford

Charles Clifford (1819-1863), de nacionalidad inglesa, en 1850 fijó su residencia permanente en Madrid y casi la totalidad de su producción fotográfica la realizó en España. Una gran colección[14] de imágenes que ha llegado a ser considerada como la más emblemática de cuantas se realizaron en España durante el siglo XIX.

Con relación a Andalucía figuran catalogadas 133 fotografías, pertenecientes a las siguientes ciudades y lugares, por orden alfabético: Algeciras (1), la Alhambra (48), Almería (2), Cádiz (5), Córdoba (5), Granada (12), Itálica (1), Jaén (4), Jerez de la Frontera (2), Málaga (8), San Isidro del Campo (1) y Sevilla (44).

14. La catalogación más completa de la obra de Clifford publicada hasta la fecha, de 707 fotografías (cuya numeración y títulos hemos adoptado), ha sido la elaborada por Lee Fontanella, basándose, fundamentalmente, en las listas de *A photographic scramble through Spain* (1863), el *Catálogo de vistas fotográficas de España* (1865) y las listas de las fotografías que Clifford presentó en los salones de la Société Francaise de la Photographie (1857, 1859 y 1863). *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. El Viso, 2ª ed., Madrid, 1999, pp. 232-320.

Está comprobado que el primer viaje fotográfico de Clifford a Andalucía lo realizó en 1854, tomando imágenes, por el sistema original del negativo de papel encerado (14 *calotipos*) de las ciudades de Granada y Sevilla. Al parecer, en un segundo viaje de incierta cronología, hacia 1859, tomó imágenes de la Alhambra, Granada, Málaga, Algeciras, Sevilla y Córdoba, ya con negativos de cristal y emulsión de *colodión húmedo*. Pero la colección más numerosa sobre Andalucía (85 fotografías) la realizó Clifford, acompañando a Isabel II como fotógrafo oficial, en el viaje que la Reina efectuó por la región en 1862[15].

Sobre Andalucía Clifford no realizó reportajes fotográficos por encargo de la nobleza o de grandes empresas, como hizo en otras regiones[16], limitándose a captar las imágenes que consideraba de interés para su comercialización (en España y, sobre todo, en el extranjero), y aquellas otras de carácter más oficial que tenían que dar cuenta, no sólo del viaje de la Reina, sino de las muestras materiales de adhesión que en las poblaciones andaluzas se produjeron (arcos triunfales, exornos, arquitecturas efímeras, etc).[17].

Clifford cuenta en su producción sobre Andalucía con muchas fotografías sobre edificios singulares y monumentales, así como con numerosas *vistas*. Pero ambas tipologías se acogen a la filosofía general que el propio autor expresó: «Seleccionar imágenes para ilustrar temas históricamente interesantes, y que tales sirvan de recuerdo de una época en que este reino, favorecido por la naturaleza, influía en los destinos de casi todo el mundo [...] y que debido a los vaivenes políticos y a una triste apatía y falta de interés por su conservación, vienen a ser cada día más escasos»; todo ello, como también comentó el fotógrafo inglés, antes de que el ferrocarril, «ese gran nivelador de las distinciones y desarraigador socialista de todas las costumbres que sean diferentes a las naciones modernizadas» haya cambiado todas las costumbres[18].

Entre las *vistas*, las hay que son grandes panorámicas en las que podemos ver a toda una población, o gran parte de ella, inserta en el paisaje natural; mientras que otras se caracterizan por captar edificios singulares o conjuntos arquitectónicos formando parte del medio natural en el que se ubican. Del primer tipo podemos señalar las fotografías tituladas *Algeciras vista desde el puerto* [45], con el mar ocupando toda la franja inferior del encuadre y, al fondo, la imagen blanca del pequeño conjunto urbano, tras unas barcas y bajo la loma que recorta el horizonte, o *Almería. Vista general de la ciudad* [98], con gran parte de la ciudad a los pies del monte elevado de la Alcazaba; siendo también de estas características las fotografías tituladas *Córdoba. Vista general de la ciudad* [302], dos panorámicas de Jaén, *Vista exterior de la Catedral* [352] y *Vista general de la ciudad y del Castillo* [353], y tres de Málaga, *Vista general desde tierra* [425], *Vista general de la ciudad* [426] y *El muelle y la Catedral desde el mar* [430].

En cuanto al segundo tipo de vistas podemos señalar como buenos ejemplos *La Alhambra. Molino árabe y torre de Comares* [84], en que ambos edificios están captados, respectivamente, en diagonal, abajo y arriba del monte arbolado de la Alhambra, o *El*



Charles Clifford
Granada. Cedro monumental en los jardines de Carlos Calderón
(1858-59)
Col. Carlos Sánchez

15. En este viaje, en cierta medida, Clifford actuaba como «corresponsal gráfico», ya que muchas de sus fotografías se reproducían en los álbumes y también servían de base para los dibujos de los grabados que se incluían en las publicaciones y revistas. Unas fotografías que, por otra parte, fueron las últimas realizadas por el fotógrafo inglés antes de su muerte, en 1863.
16. En este sentido pueden citarse como más representativos los «reportajes» elaborados por Clifford sobre las propiedades del Duque de Osuna, en 1856, o sobre la construcción del Canal de Isabel II, en 1855-56.
17. Esta atención «política» de Clifford por las *instalaciones de homenaje*, en Córdoba, Sevilla y Málaga, se hace más evidente en Almería, donde de dos fotografías una es de un Pabellón Real (hecho de esparto), y en Cádiz, donde de 5 fotografías 4 son de obeliscos de madera y efímeros arcos triunfales.
18. Ch. Clifford: *A photographic scramble through Spain*. En *Clifford en España. Op. cit.,* pp. 323 y 330.



J. Hollingworth Mann
Jimena desde el lado opuesto del río
(1865-71)
Col. G.W. Wilson, 60.098

Guadalquivir, la Torre del Oro y la Catedral [544 y 545], en las que vemos en primer plano el río lleno de barcas y, entre sus mástiles y picos, la Torro del Oro en la otra orilla y la Catedral al fondo; perteneciendo también a esta categoría numerosas vistas de la Alhambra, el Generalife, el Sacromonte y las cuevas de los gitanos de Granada, así como otras de Itálica, Málaga, San Isidro del Campo y Sevilla.

Siendo de una tipología especial y diferente, más «británica», dos vistas que centran el encuadre y el protagonismo en elementos vegetales monumentales o característicos de la zona; llamativos por su diferencia natural respecto a la vegetación «europea», e interesantes para personas con una percepción victoriana de la naturaleza: *La Alhambra. Cedro monumental en los jardines de Carlos Calderón* [93] y *Málaga. Nopales y Pitas* [432].

En general, las vistas de Clifford sobre Andalucía tienen una mezcla equilibrada de fotografía *documental*, *turístico-comercial* y *artística*, ya que resulta evidente que el fotógrafo inglés quería y admiraba lo que fotografiaba, esforzándose por captar «la verdad» de la realidad que contemplaba; pero Clifford no dejaba de ser un fotógrafo profesional que dependía de las salidas comerciales de sus productos y que, por tanto, tenía que tener en cuenta las expectativas, los imaginarios y los prejuicios de sus potenciales clientes a la hora de seleccionar los lugares a fotografiar; todo lo cual dejó espacio para atender a la belleza de la imagen dentro del encuadre y a la luz que mejor configuraba como icono la parcela de la realidad a fotografiar.

Precisamente sobre esta última consideración, la artística, Lee Fontanella llega a afirmar la existencia de un auténtico *estilo* personal en las fotografías de Clifford, una conjunción de



J. Hollingworth Mann
Ronda (1865-71)
Col. G.W. Wilson, 60.089

técnica, asunto, planteamiento estético y acabado material, que sería el que nos haría exclamar, «un Clifford», ante sus copias fotográficas. Aunque siempre puede uno equivocarse.

Las vistas de la colección Wilson, realizadas por Mann

J. Hollingworth Mann era un discreto fotógrafo inglés del que únicamente se conocía una breve colección de vistas estereoscópicas sobre Gibraltar, realizada a mediados de los años sesenta, hasta que un estudio puso a la luz que este profesional de la fotografía, residente en Gibraltar desde 1864, era el autor, entre otras, de la gran colección que, con el nombre de *Gibraltar, sur de España y Marruecos*, comercializó la firma *George Washington Wilson & Co.*, de Aberdeen (Escocia)[19]; una de las empresas de producción y edición de fotografías más importantes del mundo en el siglo XIX. Una colección compuesta por 305 fotografías, de las que 141 son sobre Marruecos, 68 sobre Gibraltar, 6 sobre Ceuta y 90 sobre Andalucía[20].

La colección Wilson sobre Andalucía, realizada por Mann entre 1865 y 1871 con el procedimiento del colodión húmedo, es el resultado de excursiones fotográficas por el Campo de Gibraltar (La Línea de la Concepción, Algeciras, San Roque, Jimena y Castellar), así como de un viaje de Gibraltar a Granada (Gaucín, Ronda, Zahara, Álora, Granada) y de Granada a Málaga (Alhama, Vélez-Málaga y Málaga), suponemos que con regreso marítimo a Gibraltar. Una colección en la que, como no podía ser menos, 51 títulos corresponden a Granada y la Alhambra.

19. Actualmente, gran parte de la colección general de G.W. Wilson, compuesta de casi 40.000 placas, se custodia en los archivos de la Universidad de Aberdeen, y puede ser consultada libremente en la web: *University of Aberdeen photographic archive.*

20. R. Garófano: *Gibraltar, Sur de España y Marruecos. En la fotografía victoriana de G.W. Wilson & Co.* Diputación Provincial de Cádiz, 2005. Pormenorizado estudio de esta colección, con reproducción de las fotografías, y su catalogación general con los números y títulos originales.



J. Hollingworth Mann
Alcornocales (1865-71)
Col. G.W. Wilson

Las fotografías de Mann sobre Andalucía están caracterizadas, esquemáticamente, por los siguientes planteamientos estéticos y culturales:

– *Afán primariamente descriptivo*. A esta colección se la podría calificar en gran medida como «topográfica», término clásicamente utilizado por críticos e historiadores, para calificar aquellas fotografías que, sin especial atención por la creatividad de las imágenes, se centran en mostrar la realidad encuadrada por el objetivo con la mayor corrección técnica posible.

– *Selección y estilo victoriano*. No cabe duda de que la opción del fotógrafo de no recoger imágenes de las clásicas ciudades fotográficas de Andalucía, como Sevilla o Córdoba, y recoger los «inexplorados» pueblos de la sierra de Cádiz, Málaga y Granada, supone un intento, singular y arriesgado, por ampliar el ámbito de la fotografía británica de viajes. Pero es en la selección de los asuntos donde más se evidencian sus marcados y culturales gustos victorianos.

– *Visión tardo-romántica, pintoresca y británica*. Que se manifiesta en el itinerario por las rutas de los vestigios arqueológicos medievales y nazaríes, hacia la Meca de las peregrinaciones románticas del XIX, la mítica Alhambra; donde el fotógrafo se detiene a rebuscar sus esencias arquitectónicas musulmanas y orientales en decenas de encuadres. Un *tour* a la manera romántica de décadas anteriores, aunque ahora cámara en ristre, para captar la Andalucía musulmana, árida, dura y diferente, su orografía agreste, sus caminos peligrosos y su vegetación autóctona. Una colección

fotográfica donde no faltan muchos de los elementos, escenarios y personajes que configuraron el pintoresquismo decimonónico: los castillos, los patios y las estancias de la Alhambra, los gitanos, las plazas y los carteles de las corridas de toros, los guardias civiles o las tumbas de los Reyes Católicos. Estando también presente el componente específicamente británico, en la atención a algunas variedades botánicas y al cementerio inglés de Málaga.

– *Actitud secundariamente artística*. No sería justo decir que el componente artístico no cuenta en esta colección fotográfica, ya que hay fotografías no sólo correctas y eficazmente descriptivas, sino franca y pretendidamente bellas, como vemos en *Patio de los Mirtos, desde la entrada* [60.125]. Pero además, llega a haber algunas imágenes en las que el componente estético se impone a cualquier otro, como, por ejemplo, en *Barranco, mirando hacia la Alhambra* [60.104].

– *Interés por el paisaje, la orografía y la vegetación*. Que podemos apreciar claramente en fotografías panorámicas de paisajes naturales, barrancos, montañas y variedades botánicas en Andalucía, como los pinos y los alcornoques; tal como vemos, por ejemplo, en *Ronda. Montañas lejanas desde la alameda* [60.090], *Peña del castillo de Gaucín* [60.101] o *Alcornocal cerca de San Roque* [60.069].

– *Atención preferente a las ruinas y los vestigios árabes.* Una actitud que se manifiesta en la toma de muchos de los torreones y castillos del itinerario fotográfico, procurando que aparezcan solos coronando cerros y montañas, con ocultación de los pueblos blancos de sus inmediaciones; como por ejemplo observamos en *Zahara mora* [60.106] o en *Jimena desde el lado opuesto del río* [60.098].

– *Gusto pintoresco por las edificaciones y los pueblos insertos en el paisaje*. Son numerosas las fotografías en las que, en grandes planos generales y a distancias kilométricas, se captan pueblos o edificaciones históricas singulares, que pierden su protagonismo a favor de los inmensos paisajes; circunstancias que podemos constatar, por ejemplo, en *Ronda* [60.60.089] o en *Álora y sus alrededores* [60.106].

– *Desinterés por la actualidad de los pueblos y la población de Andalucía*. Como ya hemos apuntado, esta colección fotográfica refleja tanto interés por el pasado árabe como desinterés por la realidad presente de Andalucía, su arquitectura, sus obras públicas, sus mercados o sus gentes. Una característica general con muy contadas excepciones.

– *Utilización secundaria, referencial o pintoresca de la figura humana*. La figura humana, cuando ocasionalmente aparece, lo hace sin mucho protagonismo, en pequeñas dimensiones dentro de grandes encuadres; tal como vemos en el caso de los dos guardias civiles en *Torre de vigía cerca de Algeciras* [60.083], de los personajes en *Calle San Felipe, San Roque, Mirando al oeste* [60.072], o de la familia en *Residencia de guardia en el cementerio inglés* [60.164]. Aunque también figuran en el catálogo tres retratos pintorescos, uno de los cuales es el titulado *Un gitano de Granada* [60.155].



Jean Laurent
Córdoba a Málaga. Viaducto en curva y túnel de Gaitán (1867)

Una colección fotográfica que responde perfectamente a la calificación como *Landscape photographer* con que Mann se anunciaba, y en la que el paisaje andaluz alcanzó un protagonismo excepcional.

Las vistas de Jean Laurent

El fallecimiento de Clifford, ocurrido en 1863, supuso para el francés Jean Laurent (1815-c.a. 1892), afincado en Madrid desde 1843 y con una galería de retratos abierta al público en la *Carrera de San Jerónimo* desde 1856, el despegue de una trayectoria profesional que lo convertiría en el fotógrafo-empresario-editor más importante del siglo XIX en España.

Después de publicar su primer catálogo en 1861, en 1863 Laurent editó otro en el que por primera vez se ofertaban vistas estereoscópicas andaluzas, aunque no propias sino de la casa Ferrier-Soulier (realizadas por Charles Soulier). Siendo hacia 1866 cuando Laurent vino por primera vez a Andalucía para realizar, junto con J. Martínez Sánchez, una colección fotográfica sobre las obras públicas en España, por encargo oficial, que se mostró en la Exposición Universal de París de 1867 y que posteriormente se comercializó en variadas colecciones parciales[21].

Como la tarea de registrar las obras públicas era tan amplia y el tiempo escaso, los dos fotógrafos se repartieron el país, por el este y el oeste, en dos itinerarios complemen-

21. Marta López Beriso: «Jean Laurent y José Martínez Sánchez. Ojos distintos para una sola mirada», en *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cia.*



Jean Laurent
Madrid a Córdoba. Viaducto de Despeñaperros

tarios; correspondiéndole a Laurent, en Andalucía, las provincias de Jaén, Córdoba, Sevilla y Cádiz, y a Martínez Sánchez las de Almería, Granada y Málaga[22].

A partir de entonces, Laurent comenzó a trabajar seriamente la comercialización de sus fotografías en el extranjero, con la edición de un catálogo en francés sobre reproducciones de obras de arte, la apertura en 1868 de un despacho propio en París y el establecimiento de una amplia red de distribución de sus fotografías por Europa.

Ya en el catálogo *L'Espagne et le Portugal; au point de vue artistique, monumental et pittoresque*, editado por Laurent en 1872, la presencia de Andalucía era muy importante: 27 vistas de obras públicas, 50 de tipos y costumbres y 325 de vistas y monumentos de las ciudades de Jaén, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Málaga y Granada. Número que aumentó en el catálogo *Nouve guide du turiste en Espagne et Portugal*, de 1879, en el que de las 5.000 imágenes que se ofertaban 819 eran andaluzas. Una extraordinaria colección realizada en distintas modalidades y formatos[23], por el propio Jean Laurent y por fotógrafos comisionados (como las tomadas en Cádiz por Luis Perrochon en marzo de 1879), que la empresa *Laurent y Cia* siguió incrementando durante los años ochenta[24].

En la obra de Laurent sobre Andalucía la naturaleza no tiene la consideración de un valor autónomo, sino en función de las vistas generales de las ciudades, las grandes obras públicas o las instalaciones mineras; en las que el paisaje adquiere la relevancia de la causa ineludible y la razón de ser de las actuaciones humanas. Ejemplos de los dos

22. La colección que se presentó en la exposición parisina de 1867 constaba de 5 tomos ordenados tipológicamente: Faros, Puentes de fábrica, Puentes metálicas, Obras antiguas y Vistas varias. 199 fotografías de las que Laurent había realizado 89 y Martínez Sánchez 75 (a las que sumaron 35 realizadas anteriormente por Clifford y por el fotógrafo sevillano José Reinoso). De estas fotografías, en Andalucía, realizaron al menos 10 Martínez Sánchez y 27 Laurent (las de este último recogidas en su catálogo general de 1872).
23. La empresa de J. Laurent y Cia procuraba rentabilizar los viajes haciendo que los fotógrafos, frecuentemente, tomasen «la misma fotografía» en diferentes formatos (con el mismo título y numeración) para poder ampliar la oferta comercial. Así nos encontramos desde las grandes placas de 26 x 35 cm a las estereoscopias de 13 x 18 cm.
24. R. Garófano (editor): ***La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de J. Laurent y Cia*** (Consejerías de Cultura y Obras Públicas de la Junta de Andalucía, 1999). Pormenorizado estudio colectivo de las fotografías de Laurent en Andalucía, por provincias, obras públicas y escenas y tipos populares.



Jean Laurent, *Granada. Vista de la Puerta de Elvira*



Jean Laurent, *Granada. Vista de la Alhambra y de Granada desde el Sacromonte*





Jean Laurent, *Río Tinto (Huelva). Pozo de San Dionisio de la Cía. de las Minas de Río Tinto*





Jean Laurent, *Sevilla. Vista general desde Triana*





Jean Laurent, *Puerto de Málaga*



Jean Laurent, *Córdoba. Vista general de Córdoba*



Jean Laurent, *Córdoba. Puente romano*



Jean Laurent, *Cádiz. Vista general desde el Faro de San Sebastián*





Martinez Frank
Almería

últimos tipos señalados son: en la provincia de Jaén, *Vista general del distrito minero de Linares* [784] y, de Córdoba a Málaga, *Viaducto en curva y túnel de Gaitán* [524].

En cuanto a las vistas urbanas andaluzas, el fotógrafo, muy frecuentemente, situado en algún lugar elevado y a considerable distancia, tomaba grandes «panorámicas exteriores» en las que las ciudades se ven formando parte del entorno natural; marco general de referencia tras el que vendrían las «vistas interiores» de las ciudades, sobre plazas, paseos o conjuntos arquitectónicos.

En este sentido, por citar algunos ejemplos, una panorámica de la ciudad de Cádiz tomada desde lo alto del faro de San Sebastián [2.079], nos muestra toda la ciudad, a lo lejos, en su entorno marino; una vista general de la ciudad de Córdoba [312], tomada desde la otra orilla del Guadalquivir, nos ofrece la visión del puente romano en primer término y el conjunto de la ciudad al fondo; en Granada, una extraordinaria panorámica captada desde la altura de la Silla del Moro [1.144], nos muestra conjuntamente, en su quebrada naturaleza, a la ciudad y a la Alhambra; en Huelva, una amplia panorámica del mar con los barcos, el puerto y la ciudad [2.286] se captó desde lo alto del puente del muelle de carga de minerales; en Jaén, desde lo alto de un cerro, se tomó la fotografía del conjunto de la ciudad en su entorno montañoso, con el castillo de Santa Catalina al fondo [2.217]; en Málaga, una vista general panorámica tomada casi en picado desde lo alto del castillo [2.131], nos muestra el puerto, la ciudad y su entorno natural; y en Sevilla, una gran panorámica tomada desde la otra orilla del Guadalquivir y frente a la Giralda [385], nos muestra el conjunto de la ciudad que, a derecha y a izquierda se empequeñece y se aleja con el río. Unas vistas generalmente



Jean Laurent
Jaén. La plaza mayor

compuestas por el montaje de varias placas (hasta siete, en el caso de Sevilla), impresionadas en tomas sucesivas desde sitios muy cercanos o, más perfectamente, girando la cámara sobre el eje de su trípode.

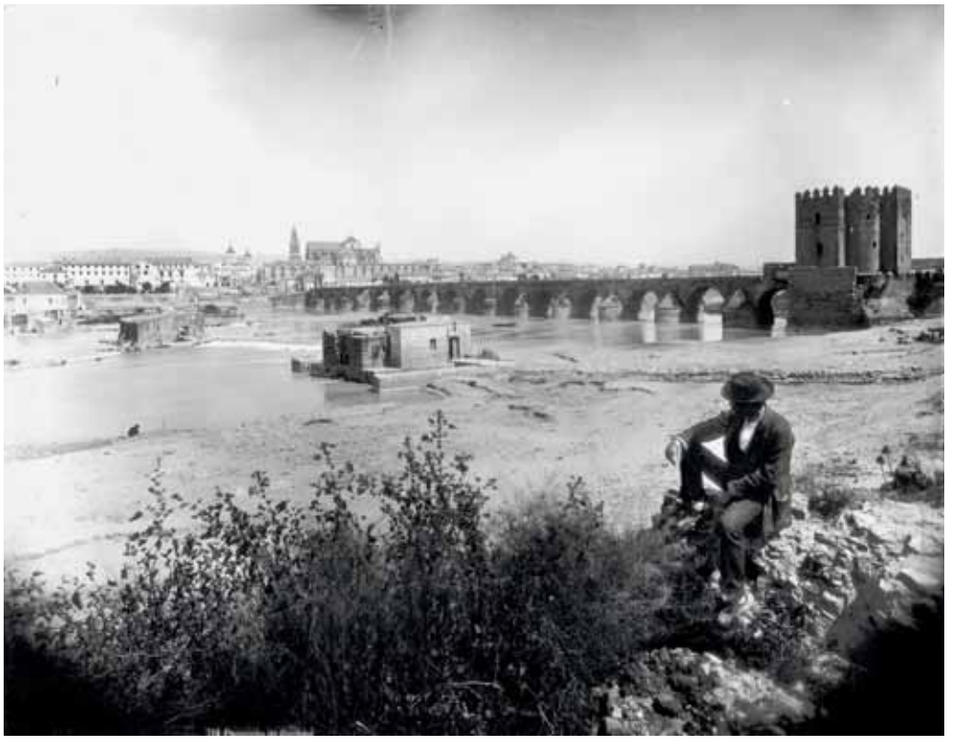
Las vistas de la firma *Lévy y Compañía*

En los extensos catálogos de la firma fotográfica *Ferrier pére, fils et Soulier*, no sólo figuraban colecciones sobre Francia y Europa, sino también sobre Egipto, Siria, Nubia, Estados Unidos, Palestina, Rusia, China o Marruecos. Incluyendo entre las europeas 264 fotografías estereoscópicas (en negativos de colodión sobre vidrios de 8,5 x 17 cm) realizadas en España entre 1858 y 1862, de las que 90 correspondían a Andalucía.

Esta importante firma francesa, tras un cambio empresarial, a mitad de los años sesenta comenzó a llamarse *M. Léon & J. Lévy* (con las siglas *L.L.* en sus fotografías); pasando a denominarse, tras un nuevo cambio ocurrido 1874, *J. Lévy et Compagnie*. Una empresa familiar formada por el prestigioso Georges Jules Lévy y sus hijos Ernest y Lucien, que siguió comercializando el fondo fotográfico antiguo, incluido el de Ferrier y Soulier, y utilizando las siglas *L.L.*, aunque ahora significando, en plural, los Lévy[25].

Pero en estas circunstancias, a principios de los años ochenta, se produjo el gran relevo en la técnica fotográfica a las *placas secas* de gelatino-bromuro ideadas por el inglés Richard L. Maddox en 1879; lo que no sólo modificó los mecanismos y las labores de

25. R. Garófano: *Andaluces y Marroquíes, en la colección fotográfica Lévy. 1888-89*. Diputación Provincial de Cádiz. 2002, pp. 20-31.



Lévy
Córdoba. Panorámica
(1888)

fotografiar[26], sino que propició la aparición de un nuevo uso intelectual de la cámara y una manera diferente de entender el producto fotográfico.

La nueva forma de entender la fotografía vino provocada, fundamentalmente, porque la composición fotoquímica de esta nueva emulsión, más fotosensible por contener mayor cantidad de nitrato de plata, permitía que el cliché se impresionase con mayor velocidad y se pudiesen obtener fotografías «instantáneas». Unas fotografías capaces de captar con nitidez los entes móviles, a la vez que eludían el lastre, hasta entonces obligado, de tener que utilizar la cámara con un trípode de soporte.

Estos cambios también permitieron, en cuanto a los contenidos de las imágenes, algo tan importante para la fotografía como el poder captar el paisaje con los seres vivos que lo pueblan y a la ciudad con sus ciudadanos[27]; así como, en el terreno sociológico, la ruptura del estrecho círculo de los fotógrafos profesionales y la aparición del *amateurismo*, inicialmente urbano y burgués, como punta de lanza de una ya imparable popularización de la producción fotográfica.

Las mencionadas novedades técnicas utilizadas con la moderna mentalidad de los ciudadanos de la sociedad industrial, prácticos, positivistas, innovadores, competitivos, menos lastrados por tradiciones y creencias, provocaron un novedoso y diferente *paradigma fotográfico* (ni mucho menos presente en todas las teorías y praxis fotográficas)

26. Estas placas de gelatino-bromuro empezaron a venderse ya sensibilizadas y listas para ser usadas directamente. Además, una vez impresionadas se podían guardar y esperar a que la ocasión permitiese regresar al taller y revelarlas tranquilamente. Con lo que los fotógrafos ganaron una gran libertad de acción en sus desplazamientos.

27. Algo que con la técnica del colodión sólo conseguían, con notables limitaciones, algunos grandes fotógrafos como E. Anthony o G.W. Wilson, desde los años sesenta, en el pequeño formato de la estereoscopia.



Lévy
Sevilla. Los trabajos de la cosecha
(1888)

y, por consiguiente, el «envejecimiento» de bancos de imágenes como el que, hasta entonces, venía comercializando la empresa fotográfica Lévy.

Conscientes de la nueva situación, la empresa Lévy envió fotógrafos comisionados a distintas partes de Europa y del mundo para captar nuevas imágenes, ahora ya con los nuevos equipos de cámaras y negativos de *placas secas*, que posteriormente eran positivados cuidadosamente en París para su comercialización.

Entre los países que visitaron los fotógrafos Lévy, dada la cercanía geográfica y el interés turístico y cultural que despertaba, estuvo España. Concretamente en Andalucía, que recorrieron en el primer semestre de 1888, los fotógrafos impresionaron un total de 688 placas del formato 24 x 30 cm (y un número posiblemente similar de estereoscopias en negativos de 17 x 8,5 cm), con la siguiente distribución por ciudades y numeración de catálogo: Sevilla, 360 [nº 1-360]; Granada, 205, de las que 132 corresponden a la Alhambra [nº 501-705]; Córdoba, 67 [nº 711-777]; y Cádiz, 56 [nº 801-856][28].

Como vemos, la empresa fotográfica volvió a fijar sus objetivos en las tres grandes ciudades monumentales y turísticas de Andalucía, con la inclusión de Cádiz, posiblemente por ser su puerto el punto de llegada de los fotógrafos y comienzo de su itinerario viajero. Pero además, la mayor facilidad técnica que permitían las placas secas, hizo que los fotógrafos no sólo multiplicaran sus tomas, sino que se desplazaran fuera de la ciudad a captar otros elementos de interés; como vemos en las fotografías sobre

28. La catalogación completa de la colección Lévy con sus títulos originales, realizada desde los negativos que actualmente conserva la firma Roger Viollet, de París, se encuentra en R. Garófano: *Andaluces y Marroquíes, en la colección fotográfica Lévy. 1888-89. Op. cit.,* pp. 257-267.

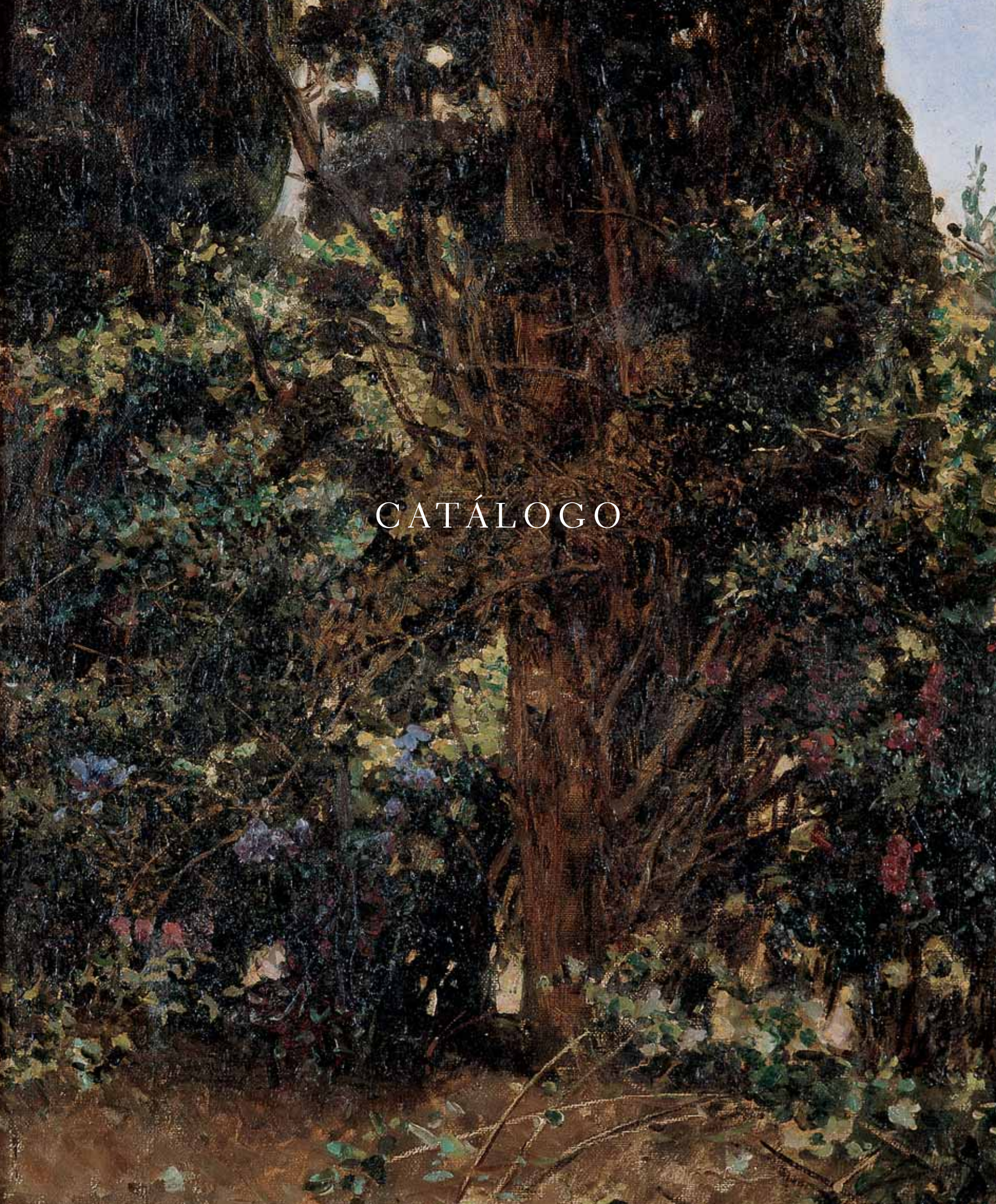


Lévy
Sevilla. Feria de ganados
(1888)

Itálica, San Juan de Aznalfarache, Alcalá de Guadaíra, las ganaderías en el campo o las tareas de la cosecha.

En general, en estas fotografías prima la consecución de tres objetivos, dos de ellos más tradicionales, el registro objetivo de los grandes monumentos históricos, con especial atención a los vestigios árabes (51 fotografías del Alcázar de Sevilla y 132 de la Alhambra de Granada), y las vistas urbanas en las que se muestren los encuadres más característicos y reconocibles de las ciudades; quedando en tercer lugar (no en importancia), como objetivo más «moderno» y adaptado a la nueva técnica, la captación documental de «la vida social» de los andaluces, en sus expresiones más tradicionales y «pintorescas»: los paseos, el Carnaval, las procesiones de Semana Santa, las Corridas de Toros y los toreros, los mercados de abastos y de ganados, y las ferias. Fotografías *animadas* con infinidad de personajes, animales y vehículos, dando vida a las imágenes de la ciudad y del campo[29].

29. Como ejemplos de estas ***vistas animadas*** podemos citar, en Cádiz, la plaza de San Antonio en un día de Carnaval (812-A) o el paseo burgués de Las Delicias (838-A); en Sevilla, una procesión de Semana Santa junto al Guadalquivir (125), el mercadillo de antigüedades (179-A), una corrida de toros (295) o los gitanos vendiendo borricos en la feria (336-A), y en Córdoba, el mercado montado en la plaza de La Corredera (718-A), el paseo y la venta de buñuelos en la feria (728) o la concentración de toros y caballos en el campo de la feria (730). Debiendo señalar que este tipo de imágenes no lo encontramos en la serie sobre Granada, donde los fotógrafos Lévy sufrieron la potente absorción del conjunto monumental de la Alhambra.



CATÁLOGO

Pedro GOLLIEZ
Vista de Cádiz. 1785.
Grabado
54 x 75 cm.

[Pág. 220]
Vista de Sevilla. 1796.
Grabado
54 x 75 cm.

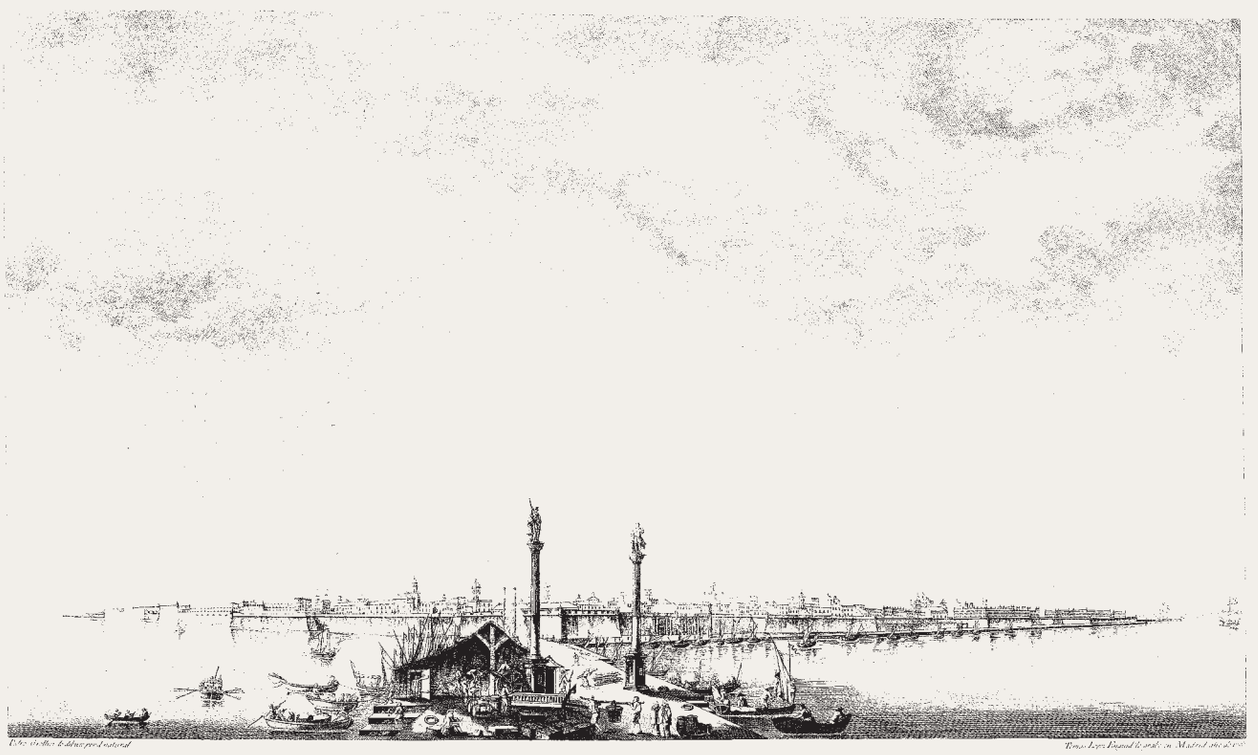
Vista Primera de La Carraca, Cádiz. 1785.
Grabado
54 x 75 cm.

[Pág. 221]
Vista Segunda de La Carraca, Cádiz. 1785.
Grabado
54 x 75 cm.

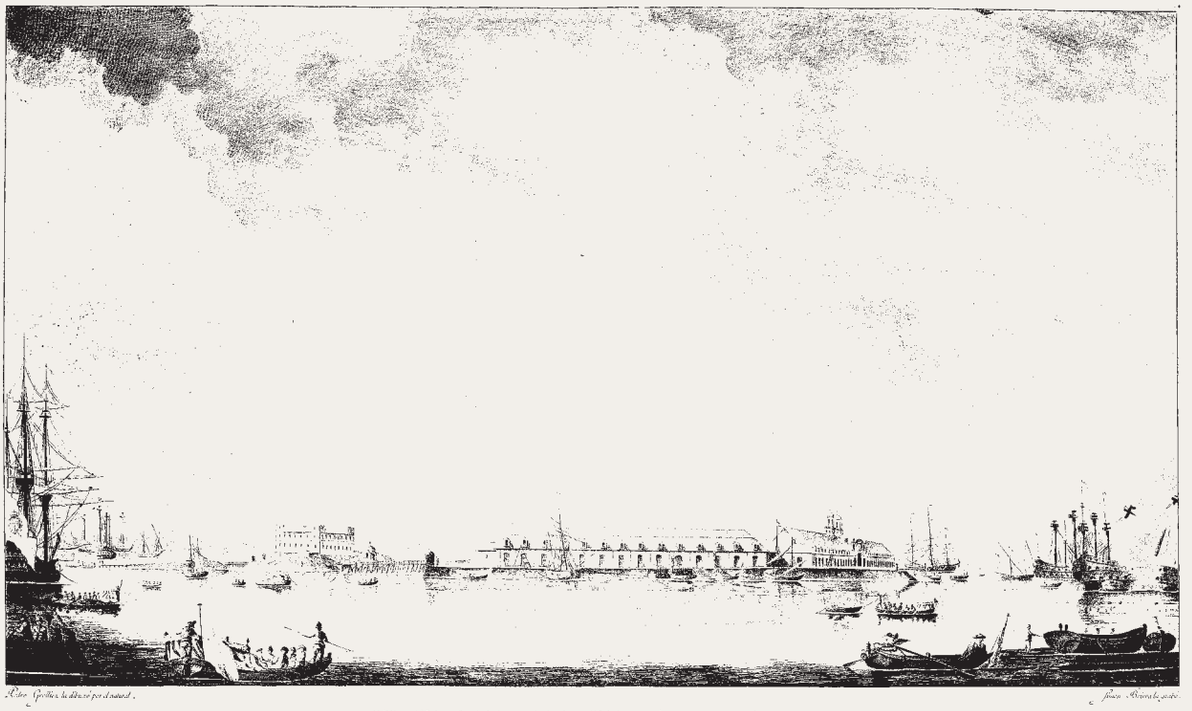
Vista Tercera de La Carraca, Cádiz. 1785.
Grabado
54 x 75 cm.
Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

Al igual que ocurrió con el pintor Paret, otros artistas recibieron el encargo específico de pintar o dibujar vistas de los puertos españoles, ciertamente dentro de la costumbre ilustrada de consignar fuerzas productivas y lugares de referencia en lo histórico y económico, así como por su enclave estratégico. Este es el caso de Mariano Sánchez, un pintor valenciano que ejecutó entre 1781 y 1803 un total de ciento dieciocho cuadros. A partir de los cuales, se comisionó a Pedro Golliez en 1782 para que realizase dibujos de puertos de mar, encomendándose la ejecución posterior de los grabados a Tomás López. Con frecuencia se ha apuntado como antecedente del ciclo de paisajes dedicados a Cádiz y otras capitales andaluzas, por parte de Mariano Sánchez, las vistas de puertos del litoral galo confiadas a Joseph Vernet por el marqués de Marigny. Se sabe que las creaciones y el estilo de este artista francés eran altamente apreciadas por el entonces Príncipe de Asturias. De ahí que la selección de Mariano Sánchez pasara a formar parte de un gabinete de marinas del Reino, en el que el puerto de Cádiz tuvo lugar emblemático, al tratarse de la primera vista y punto de partida del conjunto del encargo, entonces el lugar más emblemático y el puerto más importante de la corona española, a su vez cabeza de comercio indiano y epicentro de la ilustración española.

Las vistas dieciochescas de Sevilla y Cádiz, así como las dedicadas al Arsenal y fondeaderos de La Carraca en la Bahía de Cádiz, se inscriben en una aún rudimentaria y extremadamente lógica representación de paisaje, lo que revela unas intenciones fundamentalmente descriptivas en función del establecimiento estratégico militar de la Armada. Un lugar en donde, aparte de astillero, cuarteles y destacamentos, también se situó un observatorio astronómico. Un conjunto creado a partir de la Real Orden de 3 de octubre de 1752, en el reinado de Fernando VI, según proyecto de Jorge Juan. Se construyó dentro de los límites comprendidos entre el caño de Sancti-Petri por el sudoeste, al norte por el caño del Higuerón, al este por el recodo de este mismo caño y el de la Culebra, al nordeste por el caño de la Cruz e islote de Cuatro Torres y al oeste por el llamado entonces caño de la Machina, hoy de San Fernando. Vistas de las que dan cuenta los grabados de Golliez, siguiendo pautas racionalistas, como ocurría con el libro emblemático de la Ilustración: *La Enciclopedia,* ilustrada con grabados ejecutados al buril con un tipo de grafía limpia y estricta descripción racionalista que en gran parte venía a coincidir con la mentalidad de los ingenieros militares, bajo cuya sugestión parecen estar ejecutados esta serie de grabados oficiales.



VISTA DE CADIZ.



Pedro Ceballos la dibujó por el natural.

Juan Brunete grabó.

VISTA TERCERA DE LA CARRACA,

por el lado del Mar.



Pedro Ceballos la dibujó por el natural.

Joachin Fer la grabó.

VISTA PRIMERA DE LA CARRACA.



VISTA DE SEVILLA.



VISTA SEGUNDA DE LA CARRACA.

Alexandre LABORDE
Vista de Sierra Morena
Vista de Despeñaperros
Grabados
42,5 x 36 cm.
Le Voyage Pittoresque. París 1806-1820.
Diputación de Córdoba.
Fundación Focus, Sevilla.

Respondiendo al viaje erudito del siglo XVIII con información enciclopédica, la mirada propiciada por Laborde es la de un científico que quiere humanizar la naturaleza. Con la publicación de su conocido *Voyage* quería divulgar la imagen real de España, mal conceptuada en Europa.
La obra consta de cuatro volúmenes, ilustrados con 349 grabados de gran calidad. Para su confección fueron necesarias las ilustraciones realizadas por un equipo de artistas y dibujantes, entre los que sobresalieron Jacques Moulinier y François Ligier. Fue un equipo de más de veinte artistas que recorrieron España entre 1789 y 1806, y que representaron los aspectos inéditos y pintorescos de los paisajes, monumentos y ciudades de Cataluña, Valencia, Andalucía, Extremadura o Castilla.
El estallido de la guerra en España, en 1808, comprometió seriamente la finalización de un proyecto que había nacido con la ayuda tanto del rey de España como del Gobierno francés, de manera que su publicación se prolongaría de 1806 a 1820. Es de señalar la publicación en su momento de una edición española y otra alemana parcial, ediciones que ponen de relieve el impacto y la fortuna literaria de una iniciativa cultural que se inscribe en el contexto histórico de consolidación de la literatura de viajes como uno de los géneros más característicos del siglo XIX. Curiosamente, en la publicación se contempla de manera especial una dimensión arqueológica con un exhaustivo recorrido por los principales monumentos y yacimientos arqueológicos peninsulares, al modo de un catálogo del patrimonio de la España de la época.
Con respecto a las imágenes aquí significadas de las *Vistas de Sierra Morena*, decir que realmente se trata de las primeras imágenes que iconográficamente hacen referencia a aquellos parajes andaluces. Paisajes que se inscriben en la tradición dieciochesca francesa del paisaje clasicista, según las maneras depositadas en las composiciones; de manera algo más dramática en la imagen dedicada a Despeñaperros que apunta a algún tono romántico. En este sentido, recordemos la procedencia francesa de los ilustradores viajeros por España que participaron en el proyecto. Sin duda sugestivo y que sería una referencia insustituible, y de gran ayuda estratégica, para futuros viajeros en España.
De igual modo que en los grabados de paisajes andaluces publicados por Laborde, sucede con algunas vistas de ciudades y paisajes incluidos en el libro de viaje por Andalucía del inglés Swinburne, publicado en Londres en 1810, y en donde se perciben encuadres y concepciones derivadas del paisajismo flamenco e inglés del siglo XVIII.



Vista de un Valle en SIERRA MORENA

Valle dans la SIERRA MORENA | A Valley in the SIERRA MORENA.



Vista del Puerto de DESPEÑA PERROS en SIERRA MORENA

Vue du Passage de la SIERRA MORENA nommé DESPEÑA PERROS | View of the Pass of the SIERRA MORENA called DESPEÑA PERROS.

David ROBERTS
Vista de la Alhambra / Fortaleza de la Alhambra. 1838.
Óleo sobre lienzo.
214 x 240 cm.
Colección Caja Granada

La condición escenográfica de la escena prima en esta composición, que al mismo tiempo pretende unir una imagen sin duda sublimada de un monumento evocador como la Alhambra con una escena pintoresca, situada en un primer plano con movidos personajes populares que deambulan al modo de un escenario teatral. Ciertamente, la pintura está construida al modo romántico, de manera muy característica en el pintor escocés, con un primer plano en sombra y en contra luz sobre el que aparece el paisaje iluminado y magnificado del monumento hispanoárabe. Una elocuente, a la vez que pintoresca pintura, que escenifica un paisaje: el de la Alhambra vista desde uno de los miradores del Albaicín, a la que se le añaden toda una serie de datos, anécdotas e información etnográfica depositada conscientemente en multitud de detalles arquitectónicos y tipos, recopilados por Roberts en su intenso viaje por España durante el año de 1833.

La pintura, de buen formato, se atiene a la concepción de lo que se ha denominado como «paisaje de composición»; ejecutado a partir de datos tomados del natural en sus visitas a las distintas ciudades, posteriormente recompuestos en el estudio de los artistas. Un método muy utilizado por los románticos, con más razón si estos fueron viajeros en países exóticos, obligados con posterioridad a mostrar al público sus vivencias. En este caso, una composición que evoca la mítica Granada con su impresionante fortaleza bañada de luz dorada de atardecer, bajo el quebrado perfil de Sierra Nevada.

En cierto modo, se trata de una elocuente composición a la que su autor, respondiendo a la tentación de recomponer una escena con datos de todo tipo, ha incorporado una espadaña que más que granadina pudiera responder a la arquitectura sevillana, así como balconadas, fuentes y dos orientales palmeras, justamente datos exóticos, pintorescos y hasta orientalistas, que más que atender a la realizad, escenifican y evocan tanto la cultura como el paisaje de un país con costumbres *pintorescas* como España. Una tarea que Roberts, como «artista topógrafo», por excelencia emprendió cinco años después de la conclusión de su viaje, y tres tan sólo de la salida de su edición monográfica dedicada a Granada del *The Tourist in Spain* con textos de Thomas Roscoe, así como las posteriores litografías contenidas en *Picturesque Sketchess in Spain, taken During the Year 1832-33,* publicado justo el año antes de la obra en cuestión.

En relación con la visita de Roberts a la cuidad de la Alhambra procedente de Córdoba, el propio autor nos revela que: «Tuve que salir antes de lo que yo quería, al prohibírseme continuar con un dibujo panorámico que estaba haciendo de la ciudad y de los alrededores de la Alhambra. Y este ha sido el único percance de esta naturaleza que he experimentado por causa de la actitud intransigente de las autoridades militares en todas las ciudades fortificadas», un problema del que da buena cuenta en sus comentarios otro viajero como Richard Ford, y con el que también se toparía en una primera estancia J.F. Lewis, razón por la cual Roberts se vio obligado en contra de su voluntad a dejar Granada rumbo a Málaga.



Nicolás CHAPUY
Vista de Granada desde el Cerro de San Cristóbal.
Litografía: *L`Èspagne. Andalousie*. París, 1833-1834.
34 x 49 cm.
Museo Casa de los Tiros, Granada.

Chapuy fue colaborador de Girault de Prangey y ejerció tanto de dibujante como de litógrafo a su servicio. Esta imagen contenida en esta litografía es complementaria a otras dedicadas también a Granada e incluidas en *L`Èspagne. Andalousie* (París, Bulla, Imp. Lemercier, Bernard et Cie., 1844), con obras de Sevilla, Córdoba, Cádiz y Almería.

La vista de la ciudad está tomada desde el Sacromonte granadino desde donde se divisan, como ya era norma entre los artistas románticos, en un primer plano en penumbra, los lienzos de muralla que cabalgan descendiendo los desniveles de los montes, y se sitúa a la izquierda de la composición un artista bajo un parasol con algunos curiosos y *familiares*. El encuadre se sitúa en un primer término frente al Albaicín con las respectivas iglesias de sus parroquias y la cerca que lo circunda. Tras ese castizo barrio, surge la Alhambra con su emergente Torre de la Vela, situándose a la derecha de la composición la cabecera de la Catedral, ofreciendo así una visión de conjunto de la pintoresca ciudad bajo el perfil de Sierra Nevada.

La litografía de Chapuy confirma especialmente, al mismo tiempo que potencia, la imagen y la fama, ya casi mítica, de Granada como ciudad romántica de ricos y espléndidos paisajes. A la luz de esa reputación, surgirán álbumes como este, de imágenes muy divulgadas en Europa que contribuyen a difundir esa misma imagen romántica y singular de la ciudad.

La novedosa y versátil técnica de la litografía por otra parte, con la posibilidad que ofrecía de operar con una nueva gama de posibilidades de matices, se adaptaba perfectamente a los repertorios de imágenes, algunas, como en este caso, posteriormente iluminadas con color, potenciando así su credibilidad y verismo respecto de los lugares dignos de representar.

Respecto a la anécdota incluida en la escena por Chapuy, con la presencia de un artista enfrentado al natural, es un dato que viene a potenciar aún más lo que de lugar *pintoresco* (entendido como algo «digno de ser pintado») tenía aquel lugar. Esto confirma en aquellas fechas en Granada un método de trabajo directo sobre los motivos que abriría las puertas, algo más tarde, al trabajo de los artistas cultivadores de la pintura al *plein air*, otro método más moderno, sin duda, de *recoger* paisajes y que tendría un mayor desarrollo en décadas posteriores.


Andalousie

Nicolás CHAPUY
Vista de San Juan de Aznalfarache, Sevilla.
Litografía; *L`Èspagne. Andalousie.* París, 1833-1834.
34 x 49 cm.
Colección particular, Sevilla.

Esta deliciosa estampa con una vista de la ciudad de Sevilla tomada desde los altos de la localidad de San Juan de Aznalfarache, reúne toda una serie de características pintorescas que bien podrían considerarse como una imagen prototipo de lo que sería la visión romántica del paisaje en Andalucía. El mismo encuadre, utilizado aquí por Chapuy en los años de la tercera década del siglo, tiene por sugestión una estampa publicada anteriormente del mismo lugar por Laborde. Un encuadre sobre el que insistirá Chapuy años después, en donde el dibujante se ha recreado en un primer plano con vegetación de pitas y olivares a ambos lados de un camino encajonado que sube desde la depresión de la Vega del Guadalquivir hacia el Aljarafe. A la derecha de la escena aparecen los lienzos con un torreón de la vieja ciudad almohade de San Juan, con su caserío intramuros y en donde se puede percibir el chapitel de la antigua iglesia de la localidad.

Elementos que integran una idílica escena con un movido y airoso perfil un tanto teatral, en donde la pintoresca vegetación, entre algunos personajes populares, parece tener un destacado protagonismo. Al fondo, se sitúa el perfil de la ciudad presidido por la silueta de la Giralda a lo lejos, con el antiguo cauce del Guadalquivir por el que navega un vapor humeante. Un dato éste interesante que informa del modo de llegada de muchos de los viajeros románticos a la ciudad de Sevilla procedentes de Cádiz.

Comentar al respecto del paraje aquí representado, que fue frecuentado, junto a otros alrededores de la ciudad, por artistas pioneros del paisaje en Sevilla. Un hecho al menos documentado en el caso del paisajista Manuel Barrón y Carrillo, muy posiblemente animado por imágenes que, como ésta, llegaban a Andalucía y en las que la misma población local encontraría la propia imagen de su identidad.

La estampa en cuestión, insertada en un álbum de vistas andaluzas, tuvo una serie de implicaciones en el contexto de los pintores románticos sevillanos de hacia mediados de siglo. De hecho, fue versionada por pintores como Díaz Varela y utilizada en composiciones como *A la Feria* del prolífico Andrés Cortés.


SÉVILLE
Vue générale prise de St Juan d'Alfarache
SEVILLA
Vista general tomada desde St Juan de Alfarache

Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY
Reino de Granada. Los Hornajos (camino del pico de la Veleta). 1832-1833.
Litografía.
20,7 x 30,7 cm.
Museo Casa de los Tiros, Granada.

La curiosidad exploradora, primero de los ilustrados y luego asumida por parte de los románticos, llevó a la búsqueda de paisajes insospechados entre los que se incluían los de latitudes remotas. También España fue vista por la mayoría de los viajeros del siglo XIX como una tierra imprevista y exótica, aunque cercana en distancia a Europa, lo cual incentivó aún más el viaje de una manera pionera en las primeras décadas del siglo XIX.

Esta litografía de la vista de este rincón de los Hornajos en Sierra Nevada (que suponemos deberá referirse a la zona del Dornajo en la actualidad a una altura de 2000 metros), con sus lagunas alpinas, realmente resulta sorprendente por las fechas en que está realizada, entre 1836-1839.

Ciertamente, esta pionera imagen en Andalucía revela el descubrimiento de un paisaje de naturaleza alpina en zonas meridionales de la península, en realidad unas formaciones montañosas de naturaleza calizo-dolomítica muy diferentes al núcleo central de Sierra Nevada (donde están las cumbres más elevadas) que son esquistos fundamentalmente. Un lugar que sería anteriormente explorado por el propio Richard Ford en su estancia granadina, de la que existe un dibujo de la panorámica que desde allí se divisa, en la que su autor anotó: «carretera por debajo del Pico del Veleta, donde dormimos la noche de agosto de 1831».

Algo que debió al menos de sorprender, como para ser recogido en una imagen como esta, en la que se incorpora una figura castiza con catite situada a la izquierda de la imagen que, a la vez que intenta proporcionar escala a la composición, contribuye a cierta desolación en la escena. Sin duda un territorio inefable a gran altitud, cuya vista debió de resultar fascinante tanto a los viajeros como a editores como Girault de Prangey, los cuales intentaron representarlo a través de imágenes como esta, sin duda *experimentales*, en las que las escalas y las referencias reales resultaban muy abstractas y difíciles de trasmitir a los posibles espectadores.



Dib.º del nat.l por G. de P.

LOS HORNAJOS,

(Camino del pico de la Veleta.)

Joaquín DÍEZ
Vista de Arcos de la Frontera, Cádiz. 1848.
Óleo sobre lienzo.
119 x 79 cm.
Colección Antonio Plata Montero, Sevilla.

Asentada en su afamada peña, la ciudad de Arcos de la Frontera aparece en esta `pintura firmada en 1848 por el sevillano Joaquín Díez, vista desde su fértil vega regada por el río Guadalete en un encuadre ya de tono realista, en donde se detallan elementos naturales que hablan de sesiones directamente tomadas del natural, luego posteriormente rematadas en el estudio.
En un primerísimo plano se sitúan, casi de manera independiente al panorama posterior, dos personajes que aportan escala a la composición, al mismo tiempo que reflejan aspectos en relación con el paisaje. De una parte se trata de un niño pastor de cabras, que aparecen bien detalladas y descritas en un bucólico grupo que refiere lo idílico del paraje, y de otra, un guarda jurado situado de manera central en la escena con la escopeta al hombro, tras el cual se extienden los cultivos en la vega fluvial del Guadalete.
Unos personajes situados en un primer plano que contrastan con el iluminado panorama bajo un radiante cielo despejado, que perfila el horizonte en donde en la lejanía se divisan las estribaciones de la sierra gaditana. En cuanto a la figura del guardia rural, indudablemente una figura insertada voluntariamente en este paisaje, corresponde cronológicamente a la creación histórica de este tipo de personajes (concretamente a partir de un decreto de 1849 por el que quedaron constituidos definitivamente) y que tenían como misión vigilar cotos, villas, fincas, parques y pequeñas áreas rurales por expreso orden y bajo la dirección de la guardia civil. El guarda jurado como autoridad rural usaba una escopeta y gozaba de todo tipo de licencia para detener; su juramento a la soberanía del rey y fidelidad a las autoridades como la guardia civil, que era quien les comandaba, les dio una legendaria fama y temible reputación.
Por otro lado, este paisaje, infrecuente de hallar en la pintura andaluza de estas fechas, se inserta estilísticamente en otras composiciones de carácter realista pertenecientes al romanticismo sevillano. Una obra en donde, al igual que ocurre en otras composiciones conocidas de este artista, el pintor se siente cercano a los temas rurales de carácter agrícola y ganadero, y en donde se descubre a un autor ya instruido en el realismo, lejano ya de la pintura de paisajes del tipo «caligráfico» propio de las anteriores décadas de la pintura romántica y que aquí aún podemos percibir en algún rasgo en las florestas en los primeros planos.
Muy posiblemente, esta composición obedezca a un encargo personal de algún propietario o terrateniente vinculado con el lugar, o en relación con la campiña gaditana. Una pintura que, por sí misma, supone también un cierto grado de identificación territorial, a través de este tipo de paisajes, con la propiedad de la tierra y el paisaje andaluz.



Genaro PÉREZ VILLAAMIL
Vista del Castillo de Gaucín, Málaga. 1849.
Óleo sobre lienzo.
147 x 224 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

La sugestión romántica de la pintura topográfica de carácter heroico ejercida por el escocés David Roberts sobre Pérez Villaamil perduraría a lo largo de la producción artística en los años de la primera mitad del siglo. Prueba de ello es esta *Vista del Castillo de Gaucín* fechada en el año 1849, precisamente ejecutada a partir de un grabado de Roberts realizado sobre las notas de viaje tomadas en la ruta de Málaga a Gibraltar (cuyo peñón se localiza al fondo de la escena) seguida por el pintor escocés en el año1833. Un grabado que sería publicado años después en Londres y al que tuvo acceso Villaamil para la ejecución de esta pintura prototipo del paisaje romántico cultivado en España. Se trata de una visión que corresponde a la Serranía de Ronda, con rocas y picos encrespados, con una caverna a la derecha de la composición en donde se sitúa un grupo de bandoleros, una escena que ciertamente se ajusta a aquella opinión sobre Villaamil como pintor agreste vertida por Pedro de Madrazo, en la que el crítico del romanticismo español por excelencia, consideraba como «el pintor más panteísta que hemos conocido… quiere que la misma intratable y áspera montaña… revelen al espectador la existencia de un alma grande recóndita… en los desconocidos gérmenes que tapizan de verdura aquellos enriscados picos». Entre los peñascos se abre, a duras penas, un estrecho camino en uno de cuyos recodos se halla una cruz de camino que intenta señalar el lugar de una desgracia o un asesinato, según era costumbre significar y santificar lugares peligrosos, al mismo tiempo que se avisaba a los caminantes que se internaban en territorios inciertos. Esta «interesante» nota en el paisaje de Villaamil, contribuye a dar idea de lo recóndito del lugar, al tiempo que da opción a la imaginación del espectador de la posibilidad de cualquier insospechada aventura que podía conllevar el atravesar aquel territorio. Sin duda, algo que excitaría *románticamente* al espectador. Algo que ciertamente producía curiosidad e interés en los visitantes extranjeros, destinatarios a los que parece estar destinada la realización de este tipo de cuadros.
Lo sublime, representado por el impresionante escenario natural de la Serranía, llena de evocaciones históricas, con la presencia de la silueta pintoresca del castillo moruno, como lo pintoresco, y hasta estimulante, del grupo de bandoleros serranos de costumbres bárbaras, se unen en una composición pictórica teatral como esta del *Castillo de Gaucín,* que da titulo a la obra de referencia, una pintura plena de estímulos románticos hallados como elementos *tópicos* en el paisaje por los viajeros en la Andalucía de la primera mitad del siglo XIX.



Alfred GUESDON
Vista de Gibraltar
Vista de Cádiz
Litografía: *L'Espagne á vol d'oiseau*. 1853.

[Pág. 238]
Vista de Córdoba
Vista de Málaga

[Pág. 239]
Vista de Sevilla
Vista de Granada

La revolución industrial trajo consigo una serie de cambios en la vida social que incidían en el urbanismo trasformando la fisonomía de las grandes ciudades, en torno a las cuales se comenzaban a crear unos cinturones industriales, que contrastarán con el modo de estar configuradas en España las ciudades del antiguo régimen. Este era el caso de las ciudades andaluzas, registradas por el francés Alfred Guesdon con sus visiones a vista de pájaro. Unas perspectivas inéditas en consonancia con la nueva modernidad que se cernía con los grandes avances y el desarrollo de la tecnología; todo ello consecuencia de un positivismo aplicado a la vida cultural y económica de las sociedades del siglo XIX.

En efecto, en la completa serie litográfica titulada *L`Espagne a vol d`oiseau*, diseñada y litografiada por Guesdon (1808-1876), se ha querido ver la utilización de globos aerostáticos y de las cámaras fotográficas con placa de cristal para transportar las imágenes resultantes a la piedra litográfica.
La mirada de Guesdon es, por tanto, no ya la mirada de un romántico, sino, como individuo de su tiempo que sabe del prestigio y del valor histórico de muchas ciudades andaluzas, incluso vistas estas desde su pintoresquismo, la mirada de un hombre de ciencia, que quiere registrar con una mirada objetiva los datos de las ciudades de una manera conjunta. Esa es su oferta, y esa es su retórica del progreso con la que quiere deslumbrar al espectador, y también, con ello, *seducirlo* para su compra. Es la mentalidad oportuna de un emprendedor por encima de valores sociales o históricos, la de un romántico fascinado por las posibilidades de la técnica, y con ella, y a partir de ella, transformar al mundo, al mismo tiempo que poder hacer negocios; como el ferrocarril, el telégrafo, la luz eléctrica, etc. En el fondo, esta serie de imágenes aéreas parecen demandar ya ser transformadas por la acción positivista del Estado como gestor de lo público y los nuevos empresarios.













Manuel BARRÓN Y CARRILLO
Vista del Guadalquivir desde Delicias, Sevilla. c. 1850.
Óleo sobre lienzo.
60 x 76 cm.
Colección particular, Sevilla.

El paisaje en cuestión, lejos de una realización realista del motivo, trata uno de los característicos encuadres del Guadalquivir debidos al sevillano Manuel Barrón, cultivados por el artista en fechas de hacia mediados de siglo. En efecto, se trata de las típicas imágenes románticas de la ciudad muy demandadas en su momento; en primera instancia por ciertos viajeros de nivel deslumbrados por sus monumentos y pintoresquismo, para cuyo fin parece ser que estuvieron destinados este tipo de encuadres de la ciudad. Máxime cuando esta visión del cauce del río, con el convento de los Remedios, el palacio de San Telmo, la Torre del Oro con el viejo puerto, y la mole de la Catedral con la Giralda presidiendo la escena, resultaba ser la «imagen sorpresa» con la que se topaban los viajeros, quedando en la memoria de los que remontaban el Guadalquivir desde Cádiz.

Un punto de vista tomado al final del paseo de las Delicias, en donde el río daba un quiebro en el antiguo cauce hacia San Juan de Aznalfarache, lo que permitía ver esta escenografía anterior a las cortas posteriores.

Además de los clientes extranjeros, este tipo de vistas paulatinamente serían adoptadas y demandadas por una nueva sociedad que encontraría especial desarrollo durante el periodo liberal, cada vez más identificada y consciente de la monumentalidad y pintoresquismo de su propia ciudad. Lo que obedecía a una mentalidad romántica autóctona representada artísticamente a modo de ejemplo por la familia de los Bécquer, íntimamente también relacionada con la ilustrada Cádiz.

Por otro lado, este mismo encuadre quizás más monumental en los grabados ejecutados por Roberts en su estancia en la ciudad en 1833, recoge otros aspectos más idílicos y sociales, como el mismo paseo al que concurría la sociedad sevillana en el margen derecho de la composición, pero en donde también puede rastrearse su influencia. De todos modos, hemos de señalar que Manuel Barrón será el pintor del romanticismo sevillano que ejercerá de una manera continuada el cultivo del paisaje como una especialidad personal, frente a otros pintores dedicados a otros géneros; una disciplina de la que llegaría a ser profesor de la misma escuela sevillana.



Manuel BARRÓN Y CARRILLO
El Tagarete y La Puerta de Jerez, Sevilla. 1850.
Óleo sobre lienzo.
60 x 76 cm.
Colección particular, Sevilla

Esta interesante vista de los extramuros de Sevilla que hace pareja con la pintura anterior, comprende un encuadre en los límites de la cerca almohade con el arroyo Tagarete, tomado en el punto ya cercano a su vieja desembocadura junto a la Torre del Oro. La escena se organiza con un primer plano en sombra y a contraluz, como es común a la mayoría de pinturas de paisaje y vistas urbanas como esta, del periodo romántico. Unas figuras populares con los característicos catites de la época se sitúan a la derecha de la composición, en una frondosa vegetación que debe de aludir al Salón de Cristina aún no urbanizado como pleno espacio social frente a San Telmo. Tras ellas, se abre la perspectiva un tanto rudimentaria pero iluminada de la ciudad, en donde se describe la antigua cerca con sus torreones, baluartes y caserío, justo hasta la altura de la Puerta de Jerez que se salvaba por un puente sobre en mencionado arroyo. En primer plano aparece nítidamente un edificio perteneciente a la aduana justo en los límites de la muralla.

La escena, de indudable interés urbano, se fecha hacia 1850, ya que no es hasta 1862 cuando comienzan las demoliciones de las antiguas puertas, un hecho lamentable en aras del progreso que duraría hasta el año 1869. Tomada en un punto cercano ya a las inmediaciones de la Torre del Oro, registrado también en fechas anteriores en alguna acuarela y litografía debidas a George Vivian; con toda probabilidad se tata de una pintura urbana anterior a 1858, año en que finalizan definitivamente las obras del entubado del cauce del Tagarete.

El hecho de tratarse de dos vistas, una exterior y otra urbana de la ciudad, ilustra sobre el tipo de paisajes demandado por una burguesía local, ya identificada con las descripciones y las referencias urbanas de su ciudad. Algo que, de una manera artística, era aún difícil de concebir, poco a poco fue consolidándose como un rasgo de identificación social con la propia ciudad, a lo cual ayudaron las mismas imágenes de los viajeros, una vez importadas, a lo que parecen responder, proponiendo Barrón su propio punto de vista, estos dos emblemáticos paisajes del romanticismo sevillano.



Carlos DE HÄES
Un país. Recuerdos de Andalucía, costa del mediterráneo, junto a Torremolinos. 1860.
Óleo sobre lienzo.
114 x 165 cm.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

En pleno periodo isabelino, esta pintura de Carlos de Häes pertenece a su primera etapa transcurrida en la ciudad de Málaga, realizada a partir de estudios del natural, luego interpretados en el estudio, de ahí el termino «recuerdo» en el título de la obra. Una pintura con un tono marcadamente realista, dentro del grado algo enfático y romántico que el artista desarrolla en esta vista de la costa mediterránea en Málaga. La escena encuadra una vista tomada en dirección a levante en plena Bahía de Málaga, con un interés por lo geológico, como vendrá a ser característico en el autor a todo lo largo de su obra, con los cortados calizos en primer plano de la composición que prácticamente tocan la costa; dejando ver ante el mar el característico barranco con las cárcavas y afloraciones de caños y manantiales, que vertían sus aguas directamente en las playas a la vez que propiciaban la vegetación, en ocasiones aprovechados en rudimentarios saltos de agua, de ahí el topónimo de Torremolinos.

En efecto, la escena seleccionada por Häes recoge un paisaje agreste de carácter mediterráneo apenas humanizado (a lo lejos en el perfil de un peñón, parece recortarse la silueta de una de las características torres vigías de la costa), toda ella bañada con una dorada luz de poniente que proyecta las sombras de peñones y roquedos, y en donde las áreas de mar, sobre el que se aprecian unos diminutos veleros, dialogan con lo agreste de los cortados.
En un primer plano se observa un camino con un solitario campesino sobre una acémila y su perro, lo cual contribuye, con su pequeña escala insertada en el paisaje, a hacer más desolado el lugar. El sendero rudimentario actúa de línea de perspectiva hacia el interior de la composición, serpenteante hacia el fondo y bordeando la costa hacia la capital, apenas vislumbrada ésta en el fondo, más allá de la desembocadura del Guadalhorce. Lo que podría tener de sublime este paisaje, con posibilidades de cualquier evocación legendaria, aquí es descripción ajustada y realista de elementos naturales aun cuando trasmiten, mediante las luces y formas del paisaje, condiciones psicológicas propias del romanticismo.
Carlos de Häes, de origen belga, pasó una corta etapa de juventud en Málaga, a la que pertenece esta espléndida obra en la que podemos percibir el estado casi virgen y apenas humanizado de la costa andaluza. En torno a su cátedra madrileña de paisaje, se aglutinó un nutrido grupo de artistas que posteriormente cultivaron el paisaje como principal disciplina artística. Un hecho que le hace ser el verdadero artífice de la definitiva implantación del paisaje en España. Häes, como pintor más allá de las claves del paisaje romántico de décadas anteriores, fue el gran difusor de las claves de percepción realista de la naturaleza, a través del método moderno del *plein air*, un método empírico y efectivo de acercamiento y de análisis del paisaje.



Manuel BARRÓN Y CARRILLO
Vista del Puente de Triana, Sevilla. 1862.
Óleo sobre lienzo.
166 x 97 cm.
Palacio de Riofrío, Segovia. Patrimonio Nacional.

Históricamente, el cauce del Guadalquivir a la altura de Triana con el puerto de Sevilla, fue de antiguo un lugar de estrecho intercambio entre las dos orillas, así como escenario de la gesta y comercio americano. Un lugar desde el que la ciudad se abría al mundo y punto de conexión con los territorios occidentales de Andalucía. Un espacio durante siglos salvado por una puente de barcas, que era reparada tras inundaciones y aparatosas crecidas, que tenían lugar cíclicamente.

No es hasta el año 1852 cuando tiene lugar la inauguración del Puente de Triana, obra de los ingenieros franceses Ferdinad Bernadet y Gustav Steinacher, con material de la Fundición San Antonio de la ciudad. Un artificio con los últimos avances técnicos que se insertaba, como un logro de los avances de la modernidad y de la gestión pública, en medio de la ciudad histórica y monumental.

Isabel II, cuyo nombre llevaba oficialmente dicho puente, años más tarde en su histórica visita a la ciudad en 1862 será la que encarga esta *Vista del Puente de Triana* al entonces pintor paisajista por excelencia en Sevilla.

Una ambiciosa vista que entre sus pretensiones aspira a ser un compendio de detalles. Una visión panorámica de la ciudad ajustada al detalle que, por un lado revela puntos de partida tanto de estudios del natural como fotográficos, y que contempla, por otro, en un primer plano el nuevo puente, contemplado como una gran obra pública que se ofrece al espectador en todo su esplendor real. El puente está visto casi como una gran pieza mecánica en todos sus detalles, como si se tratase de una «gran pieza mecánica» en toda su dimensión estereotómica, insertada en un complejo ejercicio de líneas de perspectiva, al que el conocimiento de Barrón como paisajista parece responder con soltura.

Este paisaje, verdadero hito del paisaje moderno de temática urbana en Andalucía, tiene mucho, por otra parte, de aquellas visiones panorámicas con monumentos que proliferaron durante la etapa de la Ilustración en el siglo XVIII; pero tratado aquí de una manera realista, mostrándose el pintor muy atento a detalles urbanos, a personajes (como los del ángulo inferior derecho que desde un azotea-mirador animan y dan escala al encuadre) y a efectos de luces, como los reflejos del mismo puente sobre las aguas del río y las proyecciones de sombras de las luces doradas del atardecer.

Como podemos comprobar, un cambio radical en el modo de concebir tanto el paisaje, como en general los puntos de vista sobre lo real, muy distintos de la concepción de paisaje antes cultivado por los románticos sevillanos, entre ellos el mismo autor de esta obra en las décadas anteriores.



Joaquín DÍEZ
Vista panorámica de Sevilla desde el Cerro de Santa Brígida de Camas, Sevilla. 1865.
Óleo sobre lienzo.
116 x 182 cm.
Colección particular, Cádiz.

Al igual que la anterior vista dedicada a Arcos de la Frontera ya comentada, esta interesante obra dedicada en este caso a la ciudad de Sevilla, pertenece al pintor sevillano Joaquín Díez. Se trata aquí de una panorámica a la que el artista al parecer estuvo dedicado durante algún tiempo, al menos en los años en torno a las décadas de mediados de siglo.

En la pintura, el punto de visión está situado a las afueras de la ciudad, a la altura de la cercana localidad de Camas, más concretamente desde el Cerro de Santa Brígida, una elevación destacada desde donde se divisa todo el extenso caserío urbano, incluidos sus arrabales en plena Vega del Guadalquivir. La escena se compone con un primer plano, como es característico en la pintura del romanticismo sevillano y aún siguiendo cierta tradición de las vistas dieciochescas, en donde se sitúan algunos personajes al modo de los costumbristas sevillanos del momento, unos campesinos con animales: cabras y una yunta de bueyes que aluden a los trabajos en las tierras de labor en las inmediaciones de las parcelas que se interponen entre ellos y la propia ciudad. La ciudad, amplia, en toda su dimensión panorámica, se orilla al lado del río, aún libre de cortas, que serpentea en la Vega, expandiéndose en la llanura aluvial y abrazando a la monumental urbe, la cual se perfila bajo el horizonte dejando ver su compleja red de edificios, todo ello coronado por la Giralda.

En un segundo plano se sitúa, entre el punto de visión y la ciudad, el Cortijo de Campogaz con los plantíos de cereal en torno a él, y, algo más a la derecha, el arrabal de Triana con su flamante puente de hierro, tras su aún reciente inauguración en 1852, a través del cual se dejan ver las actividades del puerto junto a la Torre del Oro.

La anécdota del ferrocarril que en ese momento discurre por la vía paralela al río, refiere la también reciente apertura de la línea de ferrocarril Córdoba-Sevilla (1859), con una locomotora con escasos vagones. Detalles que dan idea de una ciudad aún ausente de un perímetro industrial, pero en donde ya Pickman ha asentado su manufactura de loza en el desamortizado monasterio de La Cartuja (1839-1841), igualmente representada detrás del cortijo referido.

En definitiva, se trata de la imagen de una ciudad aún anclada en su autosuficiencia agraria y ganadera, pero ya tocada por elementos emblemáticos de la revolución industrial. Por otro lado, un paisaje ambicioso que debe de responder a un importante encargo, ejecutado en claves de lenguaje realista pero aún con los rasgos de la escuela romántica sevillana, aunque con la pretensión sin duda de superar aquellas vistas más estereotipadas de Barrón o Cortés. En este caso, con la ejecución de detalles realizados con una aguda atención respecto del natural, desde un lugar elevado situado precisamente en el mismo emplazamiento desde donde Guichot realizaría los dibujos para algunas de sus litografías dedicadas a una vista panorámica de la ciudad.



Mariano FORTUNY
El Ayuntamiento viejo, Granada. 1873.
Óleo sobre tabla.
35 x 48,4 cm.
Museo de Bellas Artes de Granada.

Producto de la estancia de Fortuny en la mítica Granada, tan ensalzada por todos los viajeros, es esta exquisita tabla dedicada a un rincón cercano a la Capilla Real. En ella aparece el antiguo Ayuntamiento con su movida y policroma fachada barroca del siglo XVIII, consecuencia de unas reformas efectuadas sobre la Madraza musulmana, creada en su época como escuela de la ley coránica.
La escena revela el método de trabajo empleado por Fortuny en este paisaje urbano con intereses plásticos que intentan centrarse en los efectos de luces, en una tabla finalizada con posterioridad, una vez regresado a Roma. La escena está entendida a la manera de un escenario teatral, en el que se sitúa un grupo de personajes populares aún con la impronta de los protagonistas de *La Vicaría*. La puesta en escena, tanto de los mismos edificios como las actitudes de los personajes castizos, está llevada por un espíritu de reconstrucción pintoresca, dentro de lo que durante todo el romanticismo se denominó «paisaje de composición», que consistía en utilizar los datos reales tomados de estudios del natural combinados a la manera «artística», como si se tratase de un escenario real, en donde se simulaban, como en este caso, los estudios de luces como si fuesen verídicos. De ahí la caprichosa combinación de edificios granadinos, casi con un interés *anticuarista,* recompuestos en este escenario sin lugar a dudas muy fortunesco y emblemático de sus pinturas de *tableautin*, finalmente iluminado con tal credibilidad como si se tratara de una toma del natural. De hecho, Fortuny trabajó intensamente al aire libre en la toma de elementos de la realidad, poniendo especial cuidado en la composición de los personajes; más tarde, ya en el taller, completaba la composición final, ajustando la luz y el colorido. El resultado final es un conjunto que combina, casi a partes iguales, la pintura de paisaje con el cuadro de género.
Por otro lado, la composición está ejecutada con técnica prodigiosa y preciosista, a la vez que participa de muchas otras composiciones de Martín Rico, su otro colega en los años de Granada transcurridos entre 1870 y 1872. No obstante, esta composición, intencionadamente pintoresca, resulta sugestionada por las escenas de costumbres que definían «lo español» en su momento. Ahora puestas en valor por artistas españoles que, como Fortuny y otros, abastecían un mercado europeo y sobre todo, a partir de 1870, también americano. Un mercado entonces centrado en Roma que reclamaba este tipo de imágenes castizas, las cuales estaban revestidas con ciertos datos y estilismo históricos, como revela este mismo escenario granadino, imágenes que ya habían sido difundidas con anterioridad precisamente tal cual lo habían entendido los viajeros del romanticismo.
Las estancias de Fortuny, tanto en Sevilla como en Granada, impactaron a los artistas andaluces renovando la pintura realista del momento; siendo un artista imitado tanto en su trayectoria como en sus puntos de vista estéticos. En lo que se refiere al paisaje desarrollado en Granada, va a sentar muchas de las basas experimentales del futuro *plein air* cultivado en España, pudiendo establecerse un antes y un después del paso de Fortuny por Andalucía.



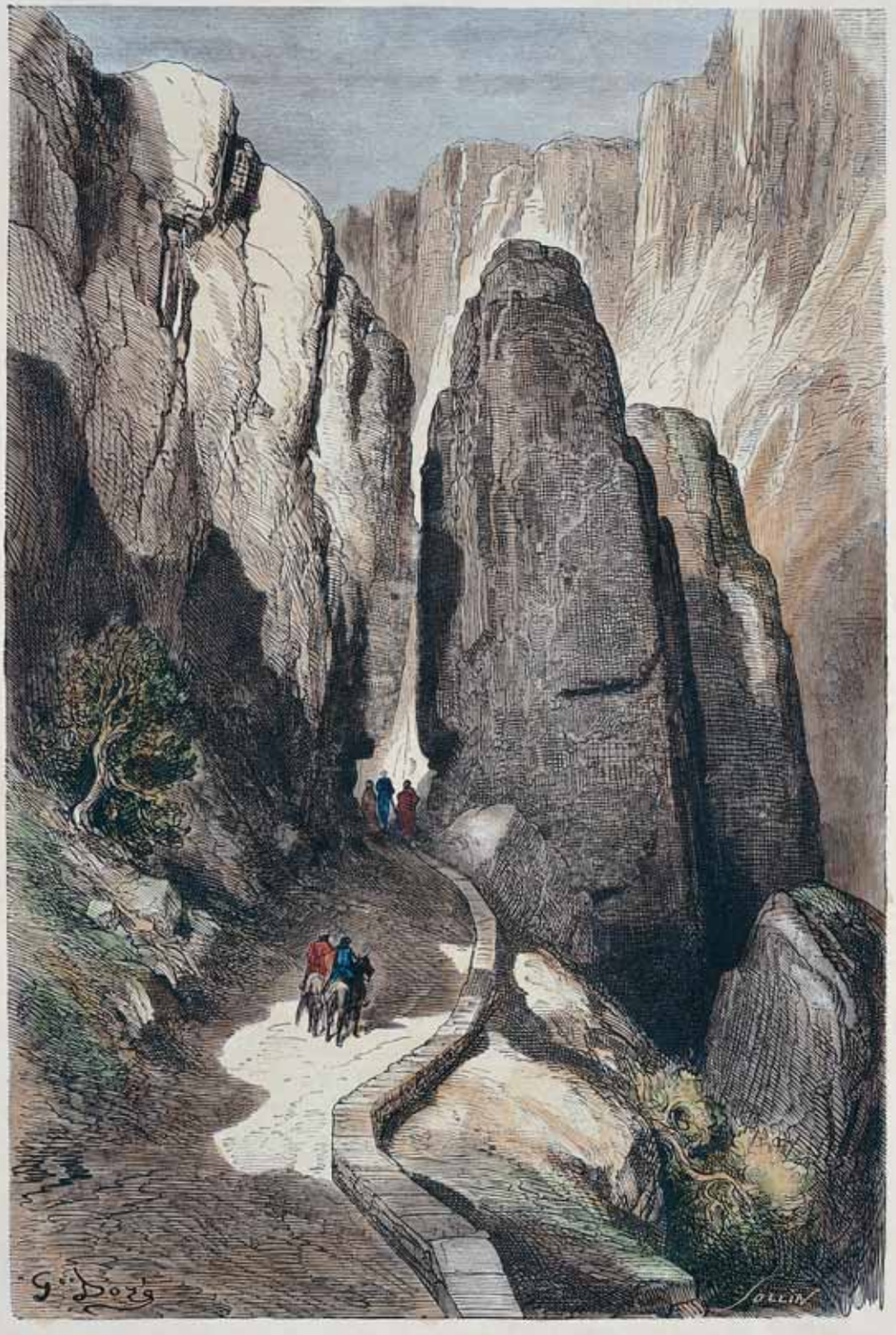
Gustavo DORÉ
Desfiladero de Despeñaperros.
Grabado; *L'Espagne* / Davillier. 1874.
34 x 24 cm.
Instituto de Estudios Giennenses, Jaén.

El motivo del viaje de Doré a España estuvo apoyado en la idea de recoger datos reales de cara a ilustrar *El Quijote*, una publicación emblemática en la obra del ilustrador que vería su luz finalmente en 1863. Para ello acompañaría al gran hispanista de la época de la restauración de Luis Felipe en Francia, el Barón Davillier, recorriendo numerosas ciudades españolas y buena parte de Andalucía.

Davillier acepta el viaje y logra de la editorial francesa Hachette, que por aquel entonces edita la famosa revista de viajes *Le tour du Monde*, el compromiso de la publicación por entregas de sus andanzas por España. Como corresponsales itinerantes Doré y Davillier cruzan en 1862 la frontera de la Junquera e inician su agotador periplo por España. Su trabajo editorial y gráfico se ve publicado, desde 1862 hasta 1873, en diferentes entregas en la revista de viajes francesa y, a la vista de la valiosa información recopilada por los dos franceses, la casa Hachette decide reunirla en un libro que se editaría en 1874 con el título de *L'Espagne; ilustrado con 309 xilografías de Gustavo Doré*. A cuya versión inglesa parece corresponder la ilustración que comentamos. Una serie de ilustraciones que ratifican a Doré, dada la magnitud de su obra, como el creador de la ilustración moderna.

Como resultado del viaje de Doré se conocen numerosas ilustraciones, como esta del paso de Despeñaperros, verdadera puerta emblemática al paisaje de Andalucía; una imagen que sin duda contribuiría a confirmar, en el imaginario romántico, al territorio andaluz como un país abrupto, inseguro y semisalvaje en los lectores europeos.

Concretamente, en el encuadre elegido por Doré en esta imagen de Despeñaperros en plena Sierra Morena, el enclave geográfico está entendido como un «escenario monumental» al igual que pudiera tratarse de una catedral gótica de cualquier ciudad española, en definitiva, una manera de registrar un «monumento natural» sin duda significativo en el paisaje andaluz, que en este caso parece tener muchas coincidencias con el grabado también incluido con anterioridad en la publicación de Laborde hacia la primera década del siglo.



DEFILE OF THE DESPEÑAPERROS, IN THE SIERRA MORENA. *To face page 358.*

Rafael ROMERO BARROS
Camino de Santo Domingo, Córdoba. 1868.
79,5 x 122 cm.

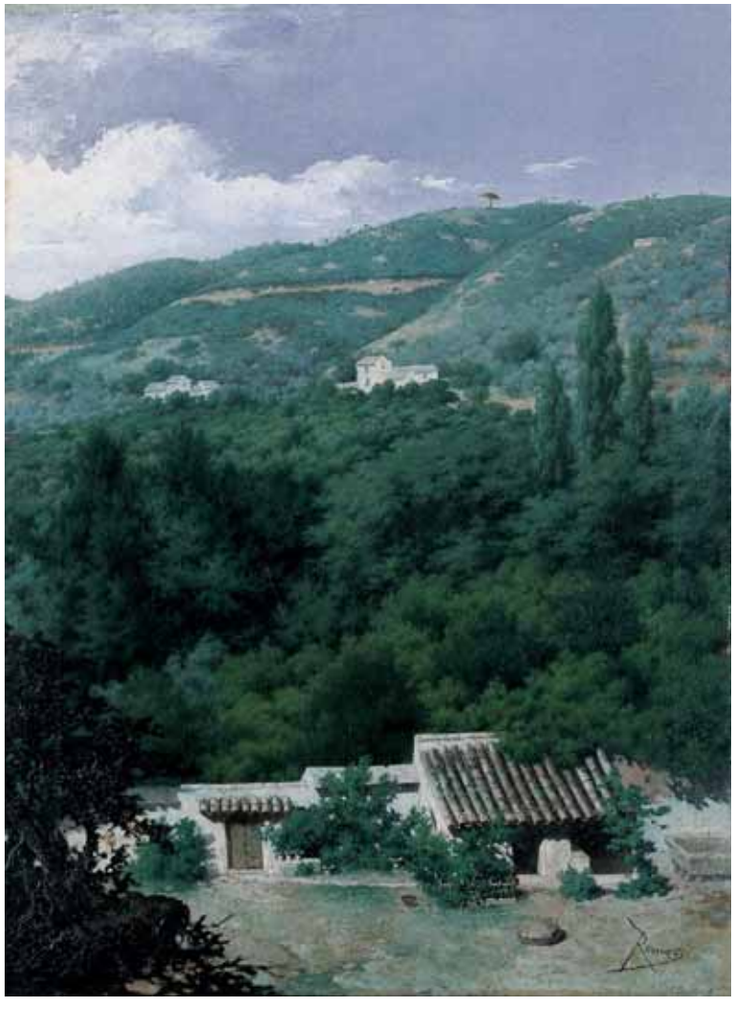
Huerta de Morales, Córdoba. c. 1875.
Óleo sobre lienzo.
78 x 61,5 cm.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

Como un grado más de la evolución del paisaje en Andalucía, Rafael Romero Barros desarrolla en estos dos paisajes una visión de carácter realista con una asimilación de los datos directos de la naturaleza. Lo cual, suponemos, es consecuencia derivada de la cercanía a obras de artistas como Carlos de Häes, visualizadas a través de las exposiciones nacionales madrileñas en las que el artista belga participaba desde fechas de mediados del siglo; un certamen que sabemos contribuiría grandemente a la amplitud y desarrollo del paisaje como género independiente en España, con valor artístico en sí mismo. O bien, por otra parte, resultado de los consejos de Mariano Belmonte Vacas durante sus años de docencia en Córdoba. Otra posibilidad, aunque más improbable por el grado alcanzado de realismo, sería el contacto permanente de los círculos de Sevilla en torno a Barrón, o de Gómez Moreno en Granda, ya orientados en esas fechas hacia el realismo

En estas dos vistas de la sierra cordobesa, una de los alrededores de Santo Domingo, y la otra, una aguda visión realista ejecutada algunos años después de una casa rural entre floresta, el artista proyecta su capacidad de estar atento a los valores pictóricos globales y cercano a los detalles y elementos de referencia en el paisaje. Elementos que revelan una minuciosa mirada hacia especies vegetales transcritas con atención realista, de dibujo ajustado y plástica concreta, que sin embargo, contempla también valores lumínicos. No obstante, mantiene modos anteriores de estructurar el paisaje por planos de luces contrastadas por zonas de claro y oscuro, como ocurría en la tradición romántica del «paisaje de composición». Algo lejano ya en estas obras, en donde prima lo real y verídico; en lo que se han integrado necesariamente unos tipos: dos anónimos campesinos con asno y perro, algo, como vimos, que también ocurría en las vistas de Díez. Figuras, por otra parte, perfectamente integradas en la composición, invitando a la mirada del espectador, desde los primeros planos, a recorrer la superficie en las lejanías del paisaje representado.

En definitiva, se trata de dos encuadres de la más pura pintura de paisaje realista en Andalucía, paisajes de una factura ajustada y verista que, en algo, entre ello ciertas preocupaciones de luces, recuerdan a algunas obras de Fortuny y Rico, al mismo tiempo que en ellas se reconoce una atracción hacia lo fotográfico: un invento moderno que desde luego suponía un nuevo reto para los pintores del momento. Una tendencia que en muchos de los artistas atentos a los debates artísticos, y entre ellos de manera destacada estaban los paisajistas, supuso un nuevo grado de asimilación de nuevos encuadres y de observación de nuevas claves, en este caso de orden naturalista en la realidad. Claves que pueden observarse en el paisaje de *La huerta de Morales*, en donde prima un acercamiento a los elementos y las materias, eliminando cualquier tentación pintoresca o la presencia de personajes, en un encuadre en absoluto centrado ni rígido, y mucho menos escenográfico.





Emilio OCÓN Y RIVAS
Crepúsculo en el Puerto de Málaga. 1878.
Óleo sobre lienzo.
128 x 198 cm.
Ayuntamiento de Málaga.

Este paisaje del puerto de Málaga debido al malagueño Emilio Ocón, antes de las reformas llevadas a cabo en los años de finales del siglo, presenta unas claras connotaciones románticas, aun cuando está revestido de intenciones realistas. La atención de este encuadre apaisado se centra en la presencia del mar como un elemento decisivo, visto éste en un primer plano frente al espectador, renunciando así a lo monumental, histórico y evocador que la misma ciudad podría aportar, aunque, no obstante, se ha recurrido a una atmósfera con luces de ocaso, de ambientación romántica que puede revelar cierta sugestión de las obras juveniles de Häes en su etapa malagueña.

En efecto, la torre de la catedral, el monumento más característico de la ciudad, queda oculta por el edificio de la aduana en contraluz, abriéndose la composición a la izquierda, en donde aparecen navíos y veleros resguardados en el puerto al atardecer. Un paisaje que recoge un tiempo íntimo y hasta nostálgico en una ambientación de tradición romántica. A la izquierda de la composición aparecen los veleros anclados en el puerto, con aguas calmas y reflejos, en donde también humea un vapor en el momento de su partida, mientras una barca con los dos únicos personajes humanos contrastando su silueta con las luces de ocaso, reman con destino a tierra, lo cual proporciona a la composición un tempo cadencioso y calmo de recogimiento interior, que sin duda enlaza con visiones un tanto barbizonianas propias del periodo realista.

Por otra parte, la atención realista y descriptiva parece prescindir de lo escenográfico y teatral, por un acercamiento a los datos reales centrados en elementos percibidos directamente del natural, un ejercicio que Ocón practicó al igual que otros marinistas malagueños, fundamentalmente tras sus experiencias del paisaje europeo.

El ambiente cosmopolita de la sociedad industrial y comercial en Málaga, con su activo puerto en contacto con el mundo, facilitó el intercambio de influencias artísticas, concretamente en lo que a paisaje se refiere con Bélgica y Holanda, los dos países en los que culminaron sus formaciones alguno de los pintores malagueños.

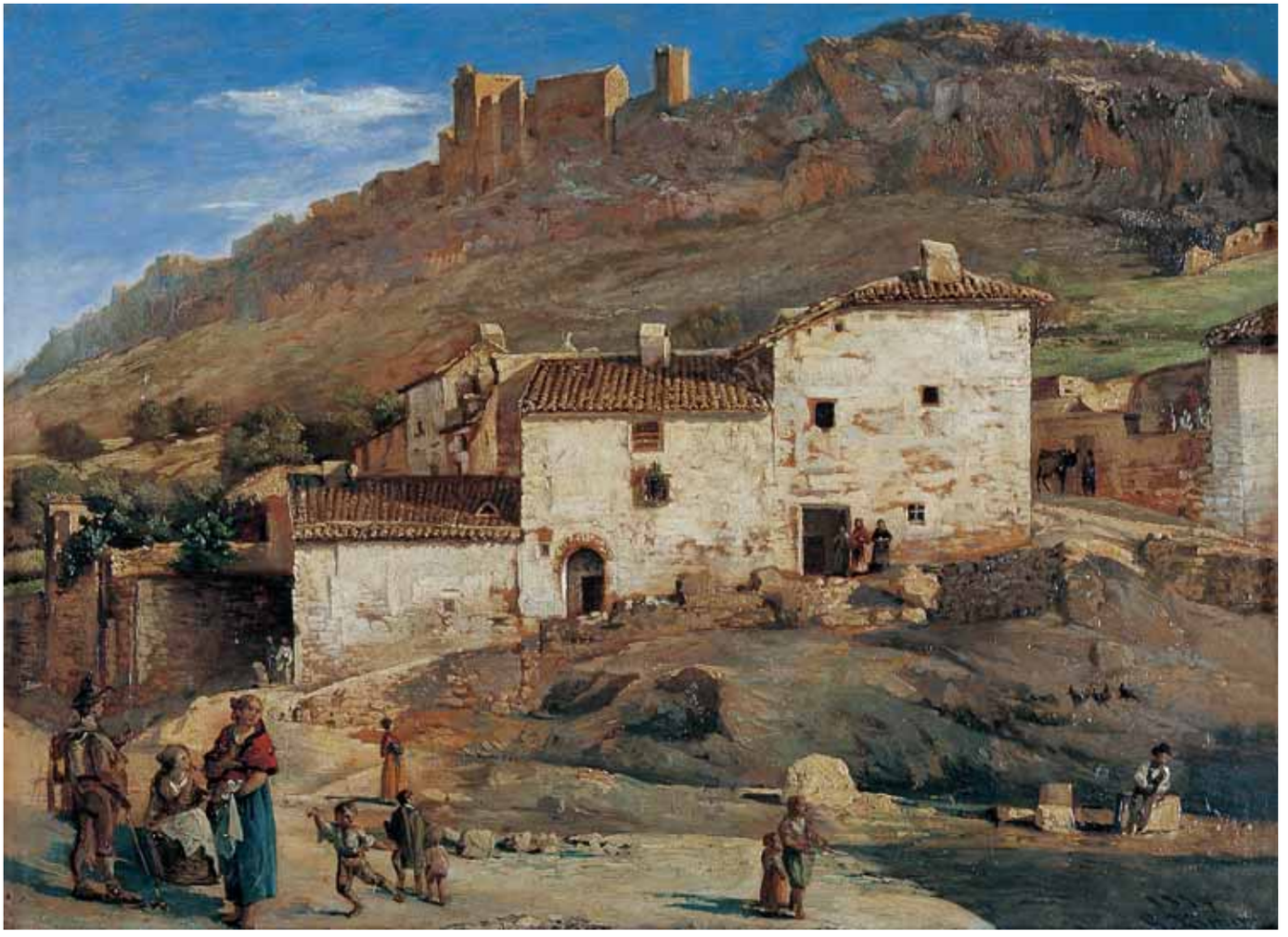
Por tanto, no es extraño el poder comprobar soluciones plásticas y de contenido contempladas anteriormente en el paisajismo holandés del siglo XVII y de la Escuela de La Haya, asimiladas de algún modo por parte de los marinistas malagueños. Estas serán unas claves que desarrollarán con gran novedad dentro de la pintura andaluza del siglo XIX y que tendrá su continuidad a lo largo del desarrollo de una escuela local de marinistas, con el mismo Ocón y Gartner a la cabeza.

Esta composición del puerto, sin duda un novedoso encuadre inédito en la pintura local, tendría su éxito, siendo una toma prototípica en la que redundaron otros artistas posteriores, aportando su puntos de vista al paisaje de su momento. Un prototipo que incluía en este tipo de vistas elementos locales, el perfil de la costa malagueña, y el mundo de navíos y barcas que en sus distintas tipologías invitaban al viaje y a la romántica ensoñación marina, pero ya en claves de representación realista.



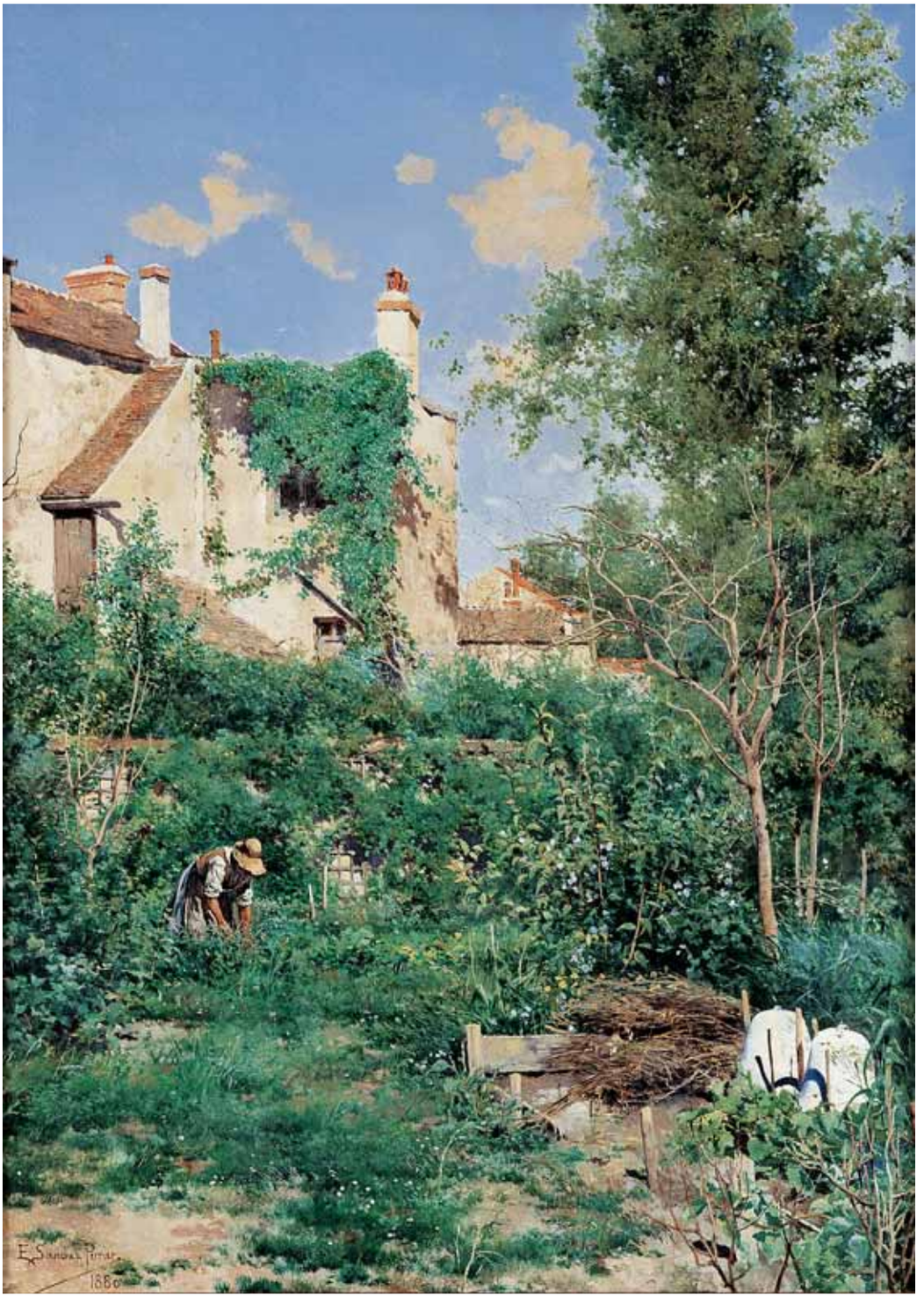
Genaro GIMÉNEZ DE LA LINDE
Castillo de Jaén. 1879.
Óleo sobre lienzo.
28 x 38,5 cm.
Museo de Jaén.

Este autor es hasta el día de hoy un perfecto desconocido, del que sabemos fue fotógrafo con establecimiento en la ciudad de Jaén, cuya vinculación con el paisaje se establece a raíz de su única obra conocida de esta temática. Se trata de una vista de Jaén con su castillo y caserío y algunos personajes populares en primer plano, incluidos en la composición titulada *Puerta de Granada,* fechada en 1879.
Una obra que, aunque de reducido formato, representa un alto nivel de asunción de las pautas del paisaje realista de décadas anteriores, una obra que ciertamente parece vinculada en su concepción y ejecución, tanto a figuras ineludibles de la pintura de paisaje, como Häes o el mismo Barrón de la última etapa realista, o también, más probablemente, relacionada con algunos realistas granadinos, como el pintor Gómez Moreno, con quien parece directamente emparentarse. Todo ello entendiéndolo indudablemente como el resultado de la estela dejada en Granada, y en los artistas andaluces en general, por la presencia de Fortuny.
El hecho mismo de tratarse de una vista de hechos reales, ni monumental, ni tampoco evocadora, de una vista de los alrededores de la ciudad, aun con la presencia de personajes populares, resulta muy atenta a texturas, luces y matices. Elementos que sin duda refieren la referencia al lugar aunque no de una manera frontal a lo monumental; de hecho, el castillo aparece relegado en un segundo plano en la parte superior, como un mero elemento de ubicación y casi pintoresco. Todo ello hace de esta composición, de notable madurez, un exponente singular y significativo del paisaje realista jienense.



Emilio SÁNCHEZ PERRIER
Huerto en Barbizón. Arreglando el jardín, Barbizón, Francia. 1880.
Óleo sobre tabla.
36 x 49 cm.
Colección particular, Sevilla.

Esta pequeña tabla de exquisita ejecución y certera mirada, ejecutada en la localidad francesa de Barbizón en 1880, supone un documento excepcional que atestigua la conexión de un pintor formado en el paisaje romántico andaluz, con el mundo del paisaje francés del siglo XIX. Representado emblemáticamente con el fenómeno de la concentración de artistas interesados por la naturaleza y su representación en el bosque de Fontainebleau desde las primeras décadas del siglo. Con la presencia activa en el lugar de artistas como Corot, Rousseau, Troyon, Millet, o más recientemente Daubigny, con el que Emilio Sánchez Perrier tendrá tantas coincidencias estéticas.
El encuadre recoge un huerto trasero en las casas de labor, con los característicos tejados con chimeneas, en la localidad de Barbizón durante su primer viaje a Francia; localidad a la que el artista acudió en compañía de otros pintores andaluces, concretamente el sevillano Tirado y el cordobés Del Pino, alongándose en el célebre Auberge Ganne. En cuyas cercanías nuestro artista desplegaría su mirada de pintor, de mirada cercana hacia las cosas, las calidades y las especies vegetales, todo ello pormenorizado con un dibujo exacto y una luz, muy característica, que recuerda obras de Fortuny y Rico.
En estas fechas, Emilio Sánchez Perrier iniciaba una serie de visitas a Francia, que se repetirían periódicamente con su participación en los Salones de la capital. Visitas que continuarían a lo largo de su corta vida, a la búsqueda de un mercado y de un público que, en lo que a paisaje se refiere, al menos con la intensidad creativa que Emilio Sánchez Perrier se planteaba, tuvo un desarrollo muy minoritario en el contexto andaluz. Aún menos en las fechas a las que hacemos referencia, por lo que la mayoría de estos paisajes tuvieron como destino el mercado de coleccionistas europeos y los grandes viajeros americanos en Europa.
Una obra por otro lado, que pone en conexión las pautas de observación practicadas en los ejercicios del natural aportados por Häes, con el mundo de la plástica de Fortuny, asimilados ahora en la pintura internacional de la década de los años setenta, que en el caso de Emilio Sánchez Perrier se proyecta en un realismo agudo, con ensoñaciones de carácter romántico, casi de poeta panteísta, que fraguan en un realismo acendrado muy virtuoso, que evolucionarán algo después en el pintor hacia unos postulados naturalistas. En conexión ya con el mundo positivista de la percepción protoimpresionista y en relación con la fotografía.


E. Sandoz Primer
1880

Manuel GÓMEZ MORENO
La Alcazaba y Torres Bermejas. 1885.
Óleo sobre lienzo.
35,5 x 89,5 cm.
Museo Casa de los Tiros, Granada.

El encuadre panorámico que aquí nos ofrece Gómez Moreno, una figura fundamental en el contexto del arte granadino, recoge las fortalezas de la Alhambra con la emblemática Torre de la Vela y las Torres Bermejas, vistas desde una perspectiva baja. Un encuadre apaisado tomado en un día de fines de invierno en un azulado día en horas del comienzo de la tarde, en el que el quebrado perfil de la arquitectura, con sus sólidos volúmenes despejados, dialoga con el cielo azul, las nubes y algunas casas populares del barrio del Realejo, situadas a la derecha de la composición. Un paisaje en el que los elementos y los monumentos, en su plena realidad, conversan pictóricamente entre sí, prescindiendo de cualquier otra presencia humana.
Por otro lado, un paisaje tomado directamente del natural en claves realistas y bajo la sugestión dejada por Fortuny en Granada. De hecho, se trata de un estudio de luces sobre un monumento, que aquí adquiere una calidad casi verista al modo de algunas obras del pintor catalán. En este caso, se trata de una visión panorámica que prescinde de lo más evocador y suntuario de la ciudad, centrándose en el nítido ambiente de la hora de luces del momento, eso sí, con el movido y hasta pintoresco perfil de los lienzos árabes. Una visión sin duda realista que, sin dejar de lado algunos aspectos monumentales y evocadores de la historia local como una presencia inevitable, contiene un acercamiento objetivo, con una descripción detallada; sin ninguna otra pretensión que representar en su verdadera magnitud los elementos y las materias.
Justamente este tipo de obras descriptivas de calidad artística, como este característico perfil del paisaje granadino con Sierra Nevada al fondo, tuvieron como destino el mercado de *souvenirs* de calidad, que con frecuencia reclamaban algunos visitantes de tono en la ciudad de Granada, la ciudad del paisaje romántico por excelencia en España.



José GARTNER DE LA PEÑA
Muelle del Puerto de Málaga. 1887.
Óleo sobre lienzo.
146 x 108 cm.
Museo de Bellas Artes, Málaga.

Dentro de la pintura de paisaje desarrollada especialmente en el siglo XIX, las marinas van a constituir una «especialidad» durante el romanticismo. El mar comienza entonces a ser un tema a explorar, al tiempo que empieza a participar con su presencia en las imágenes. Su sugestión va a llamar la atención a artistas y literatos que ven en él un medio vertiginoso y un escenario de búsqueda de otras geografías y de aventuras, más allá de la vida ahora transformada y codificada por la revolución industrial. Así, el mar como escenario y como medio, se convierte en un «lugar psicológico», con un enorme potencial artístico a explorar.

El tema acuático, de mares calmos o encrespados, de navíos solitarios o varados en playas desoladas, o las vistas de rocas, costas y puertos, los efectos de ocasos y tormentas sobre el mar, serán temáticas predilectas; a la vez que pretextos para proyectar anhelos o estados psicológicos de ánimo.

Representante de la escuela de marinistas de Málaga, José Gartner, nacido en Gibraltar, se formó como pintor en aquella ciudad donde fue alumno de Emilio Ocón en la Escuela de Bellas Artes, de la que más tarde él mismo sería profesor. Influido por los paisajes de Carlos de Häes, llegó a ser un magnífico intérprete de paisajes y marinas que realizó de manera deslumbrante con un dominio técnico y una delicadeza tan destacables que desde su juventud le hicieron alcanzar numerosos galardones nacionales e internacionales, por ejemplo en Boston y en Washington.

Esta marina, con una elegante composición en la que emplea una aguda perspectiva del embarcadero del puerto de Málaga casi deshabitado, corresponde al dique de Levante, según se recoge del malecón con la capilla barroca que aún allí subsiste, a la vez que presenta una atmósfera húmeda y un tanto melancólica, como si se tratara de una nave varada que transcribe una condición solitaria y enigmática, al mismo tiempo que cuestiona al espectador.

Una composición en la que se funden realidad y ensoñación, no exenta de cierta monumentalidad en la percepción del velero, que adquiere una valoración emblemática y hasta metafórica, realizada mediante una plástica sólo comparable en calidad a la de un pintor de la altura de Sánchez Perrier.

Una pintura en la que se hace patente la relación, especialmente en cuanto a la técnica pictórica y el modo de encuadrar las composiciones, con el paisajismo holandés, de manera especial con la coetánea escuela de La Haya.



Tomás MARTÍN REBOLLO
Bahía de Calahonda. Granada. c. 1890.
Óleo sobre lienzo.
42 x 64 cm.

Plaza de Calahonda. Granada. c. 1890.
Óleo sobre lienzo.
42 x 64 cm.
Colección particular, Granada.

En la órbita de los seguidores de Fortuny en Granada, junto a otros artistas como Gómez Moreno, Rebollo estudió en Roma pensionado por la Diputación, y fue un autor dedicado al paisaje cultivado del natural como lo atestiguan estas dos obras de la costa granadina en las que el encuadre obedece a una óptica realista con elementos que refieren ya un naturalismo de fin de siglo. Obras que en su interés y en el modo de reflejar la luz se vinculan con pinturas de Fortuny y Rico, pero también con algunos autores italianos cultivadores de un paisaje de carácter verista de la pintura italiana del *ottocento*.
Unas pinturas que, por otro lado, son el resultado de sesiones de trabajo pictórico durante los meses de verano, en una etapa en que son muy escasas este tipo de vistas de la costa, cuando se desarrolla la incipiente mentalidad salutífera que demandaba los baños de mar en la costa.
De todos modos, estas dos escenas en las que se incluyen algunos personajes están más centradas en aspectos directos de la realidad, con encuadres de orden naturalista ejecutados indiscutiblemente al *plein air*, en las que predomina una visión cercana a los elementos y circunstancias, con un tipo de empirismo visual interesado por acertar en los matices de las materias y los efectos de luz, así como un sentido concreto y compositivo del mismo encuadre.





Emilio SÁNCHEZ PERRIER
Paisaje de ribera del Guadaíra con barca, Alcalá. c. 1890-1895
Óleo sobre tabla.
55 x 65 cm.
Colección particular, Sevilla.

Los continuos viajes de Emilio Sánchez Perrier a Francia, con su participación en los distintos Salones de la capital, pusieron en contacto el pintor con el paisaje internacional del momento. Un paisaje que evolucionaría a partir de posiciones realistas, sin dejar, en el caso del paisaje cultivado por Sánchez Perrier, de poseer un entonación melancólica y panteísta, de tono espiritual en sus paisajes, hacia otras posiciones, digamos, más objetivas y veristas, que conectaban con el positivismo ambiental y el mundo de la primera fotografía.

Algo de lo que esta vista de la ribera del río Guadaíra, con su bosque galería y los altos álamos, participa con una ejecución muy ajustada e intachable de lo real. Una visión que ciertamente tiene que ver con el concepto de «exposición fotográfica» desarrollada por la fotografía pionera.

En este sentido se ha apuntado la posibilidad por parte del pintor de la utilización de algún tipo de cámara oscura, o de algún artilugio en relación con la óptica fotográfica para la ejecución de estas pinturas. Las cuales ciertamente participan ya de una estética naturalista de fin de siglo, con la que el pintor se identificó en su participación en los Salones parisinos.

En concreto, esta obra de la ribera del Guadaíra que serpentea en meandros arenosos por la campiña andaluza, con la inclusión de una barca con personajes, pertenece a una serie de escenas similares en que la luz tiene también un decisivo protagonismo, como la perteneciente a la colección Carmen Thyssen de Madrid en la que se integran elementos comunes. Unos paisajes cultivados de manera impoluta en los años finales del siglo en los que la presencia de algunas figuras contribuye a humanizar la escena, aunque no de una manera imprescindible, a la hora de concretar el tipo de percepción naturalista depositada en los paisajes de este momento por Sánchez Perrier.



Manuel GARCÍA Y RODRÍGUEZ
Vista del Castillo de Alcalá con tren en el Adufe, Alcalá de Guadaíra, Sevilla. 1898-1899.
Óleo sobre lienzo.
125 x 200 cm.
Colección particular, Sevilla.

Manuel García Rodríguez junto a Emilio Sánchez Perrier y José Pinelo Yanes, pueden considerarse los tres pintores sevillanos que organizan y promueven el fenómeno del paisajismo de la Escuela de Alcalá. Un fenómeno que produjo la concentración de pintores paisajistas en torno a las riberas del Guadaíra, allí llegados para realizar estudios del natural de sus pintorescos parajes, elementos del paisaje y sus monumentos. A lo cual había contribuido de una manera decisiva la inauguración del ramal del ferrocarril Sevilla-Alcalá en 1873.

Muy cercano a la pintura de Sánchez Perrier, en la década de los años ochenta Manuel García Rodríguez cultivó una pintura casi coincidente a la de este artista, tanto en los temas como en los encuadres de los lugares alcalareños. Quizás, en el caso de Manuel García Rodríguez, de una manera más descriptiva y de tono realista, ejecutando obras tanto del natural como «paisajes de composición» al modo de Fortuny; elaborando en el estudio los datos tomados del natural, luego recompuestos de manera escenográfica.

Este es el caso de esta vista del Castillo de Alcalá, con la inclusión del tren y parte de la ribera en la zona de El Adufe de la localidad. El castillo surge con su monumental perfil recortado sobre un celaje neutro pero luminoso, tras un día de lluvia de fines del invierno, por lo descarnado de los álamos situados estratégicamente en el primer plano. El punto de vista está tomado desde el camino de entrada a la localidad, a la altura de la venta en el término del Zacatín, en donde el camino de roca caliza local traza un arco que coincide con el trazado del tren paralelo al río. Por donde discurre la locomotora que avanza humeante hacia la estación situada a los pies del castillo, en las cercanías del molino del Realejo. Un lugar, por cierto, recogido por algunos artistas del romanticismo sevillano hacia fechas de mediados del siglo, concretamente Barrón y Cortés, sin dejar de mencionar la visión evocadora y romántica del paisaje del Molino del Algarrobo, situado en el lado opuesto del castillo, ejecutada por el escocés David Roberts en 1833.

El clima del paisaje que aquí nos ofrece García Rodríguez está impregnado de datos reales, con un tempo especial tras un día lluvia, que ha dejado unos charcos con reflejos en el primer plano del camino, por el que descienden en sus cabalgaduras algunos personajes. La cadencia de las ramas de los álamos con el humo del vapor del tren transmite un momento de intimismo y de recogimiento, al mismo tiempo que se describen datos concretos del paisaje. Un paisaje, en definitiva, en el que conviven monumentos como testigos de un pasado, la concreta realidad de la locomotora que transita en las vías de hierro por los campos andaluces, y los tipos de costumbres, que proporcionan una anécdota pintoresca, habitando el paisaje en esta compleja escena. Un tono general, entre melancólico y realista, que sustituye lo teatral del romanticismo anterior por el acercamiento a las sensaciones que proporcionan los elementos que integran el paisaje.



Enrique NÁGEL DISDIER
En la playa. c. 1890
Óleo sobre lienzo.
26 x 45 cm.
Museo de Bellas Artes de Málaga.

En este paisaje de Nágel, un discípulo malagueño de Ocón, se contiene una mirada costumbrista cercana al paisaje de intereses luministas, en un acercamiento a las labores en la costa mediterránea que, en lo que se refiere al paisaje malagueño, ya se ejecutaron en anteriores décadas, con algunas vistas de artistas pioneros del paisaje como Häes.
Centrada en la composición, se sitúa una jábega junto a construcciones de pescadores con sus aparejos en una playa de las inmediaciones de Málaga. Algunos personajes la reparan o ajustan sus artes en torno a la embarcación, que aparece policroma y llenando la escena. Un elemento protagonista visto casi de una manera monumental, dada la escala de las figuras que la rodean, a lo cual también contribuye la figura situada en primer plano.
Un paisaje de costa con intereses lumínicos que revela el nivel alcanzado por el paisaje realista en Málaga, tras asimilar la manera de interpretar la luz por los seguidores andaluces de Fortuny, ya que esta obra recuerda algunos temas de playas de la última etapa del pintor catalán en Italia.
Un aspecto que, aun conteniendo datos de *pleinairismo*, se acerca al preciosismo cultivado en los *tableautines*, pero en donde también se reivindica, aún de manera casi pintoresca, un modo de vida en relación con la cultura del Mediterráneo.



José ARPA PEREA
Camino en la campiña, Sevilla. 1893.
Óleo sobre tabla
35 x 67,5 cm.
Fundación El Monte, Sevilla.

De un precoz luminismo, tal vez al igual que hemos comentado en los registros anteriores, e inspirado en algunos de los paisajistas del *ottocento* durante su estancia en Italia, este *Camino en la campiña* de Arpa, refiere a la perfección la atmósfera de luz y calor en los solitarios campos de la campiña sevillana. Un paisaje que en su ejecución revela una clara identificación con un «paisaje tipo» de lo específicamente geográfico, y andaluz.

José Arpa fue un artista formado en el realismo de E. Cano dentro de la pintura del tardo-romanticismo sevillano, para después, en Italia, México y los Estados Unidos, ir evolucionando, desde un paisaje de carácter realista basado en el natural y el cultivo del *plein air*, del que llegaría a ser un verdadero especialista, hasta posiciones cercanas al impresionismo.

Como podemos comprobar en esta magnífica obra, sólo algunos escasos elementos narran la escena: un cielo, campos de secano, una venta en el horizonte y un camino, visto desde un primer plano con las huellas de un coche que camina cansino por la vereda, sofocada por el calor estival entre cardos resecos, los cuales dejan proyectar su propia sombra sobre las cunetas a la hora del medio día andaluz.

El cielo despejado con tonos de azul muy sutiles y el camino en medio del calor sofocante, son los elementos que articulan realmente la composición; tratándose de un paisaje sintético, casi de procedencia fotográfica, ya que el punto de vista central desde el que se observa esta escena resulta muy novedoso, en relación ya con el tipo de mirada que se registra en los encuadres de carácter naturalista.

Sin duda, el paisaje resultaría una novedad en el contexto de la pintura sevillana de la última década, cuando ya se observaba el fenómeno de la Escuela de Alcalá en su punto culminante, con la presencia de muchos de los artistas paisajistas en aquel lugar. En concreto algunos artistas sevillanos de su generación, como José Lafita o José Rico Cejudo, compañeros y amigos de Arpa en sus tareas artísticas, a no ser por la temprana emigración de éste a México y Norteamérica.

Por otro lado, este paisaje se relaciona directamente, tanto en el encuadre como en su ejecución, aquí con una plástica más empastada y jugosa pero con matices muy sutiles, con obras de Gonzalo Bilbao, como la *Siega en Andalucía*, y por supuesto, con las obras pintadas en la misma década por Emilio Sánchez Perrier. Este último, verdadero impulsor del paisaje, de manera ejemplar y moderna, dentro del contexto de la escuela sevillana.


J. Arpa
Sevilla 73

Santiago RUSIÑOL
Jardín abandonado del Palacio de Víznar. Granada. 1898.
Óleo sobre lienzo.
100 x 75 cm.
Museo Casa de los Tiros, Granada.

Los temas de paisajes de jardines fueron descubiertos en un viaje efectuado a Italia por Rusiñol en 1894. A partir de ese momento el jardin constituirá el tema predilecto del autor, y es con esta pretensión con la que acude a Granada, la ciudad de los paisajes y jardines melancólicos y románticos.

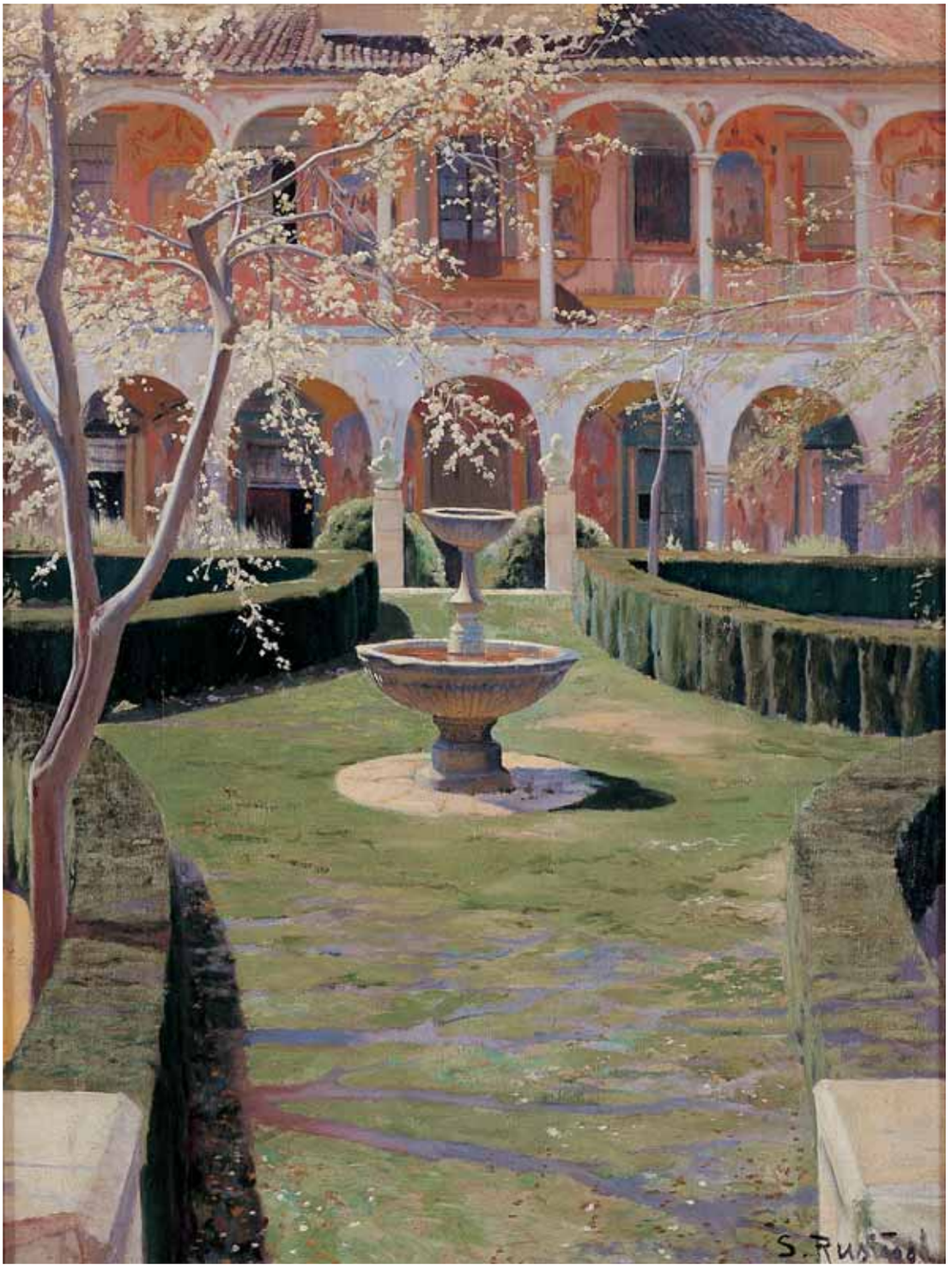
En efecto, la obra forma parte de un ciclo de cinco cuadros que en la primavera de 1898 el pintor dedicó al granadino palacio barroco de Víznar, realizada a partir del descubrimiento de los rincones en el primer viaje del pintor a la ciudad.

La pintura centra el encuadre en el crucero de un jardín antiguo, presidido por una fuente entre parterres de boj con árboles, que por lo florido de sus ramas confirma la llegada incipiente de la primavera. Una toma realizada en las horas de luces de la mañana tras un lluvioso día, tal como confirma el suelo encharcado en primer plano. Al fondo, se divisan las arcadas del viejo palacio con pinturas murales, lo que proporciona tonos cálidos que contrastan con la fría soledad de la escena.

Un encuadre que plenamente responde a las aspiraciones de sentimiento psicológico que Rusiñol esperaba encontrar en la mítica y divulgada Granada. Así, el paisaje de tradición romántica, ya fuera heroico o evocador, aquí queda manifestado por un pasado que responde al alma del antiguo jardín, a lo que se une una visión realista y moderna, al estar trascrita con grandes cualidades pictóricas que se resuelven con grandes aciertos lumínicos, y en donde se pone de manifiesto la contemplación directa del motivo. Algo que queda confirmado en la intensidad de los tonos y el acercamiento a las materias, la diversidad del color local, así como un estudiado encuadre, en donde se ha elegido la coincidencia de múltiples sensaciones.

Por otro lado, el ambiente evocador y ensoñado aunque en un soleado día del sur, quizás tras un día de lluvias de primavera, proporciona una atmósfera especial, de cierta renovación y renacimiento. Un clima en donde concurre un alma poética de carácter simbolista, al igual que en ciertas narraciones del mismo autor y de otros literatos coincidentes con su estética, como Valle-Inclán, con argumentaciones propias del modernismo literario. Una estética que impregna de contenido modernista el mismo encuadre elegido, con una fuente cobijada por las ramas floridas de los árboles que coronan la composición. Todo ello dicho con una plástica moderna, efectiva y concreta, como la utilizada antes por el pintor en su etapa naturalista, transcurrida en París.

En definitiva, se trata de una visión del modernismo catalán proyectada en Andalucía, coetánea a aquellas otras visiones del 98, con ciertas vinculaciones con la pintura que cultivara el mismo Zuloaga, o Casas, con el cual el artista mantuvo un estrecho contacto.


S. Rustad

Jorge BONSOR
Dólmenes con crepúsculo con Valle del Guadalquivir al fondo. c. 1890-1900.
45 x 61 cm.

[Pág. 280]
Perfil de Carmona desde la Necrópolis. c. 1890-1900.
24 x 35 cm.

[Pág. 281]
Trabajos arqueológicos en El Almendral. Necrópolis de Carmona. c. 1890-1900.
31 x 61 cm.

Vista de la Necrópolis desde las Canteras, Carmona. c. 1890-1900.
30 x 40 cm.
Óleo sobre lienzo.
Conjunto Arqueológico de la Necrópolis de Carmona.

Jorge Bonsor, de formación europea, llega a finales del siglo XIX a la localidad de Carmona deslumbrado por su pasado monumental, en concreto sugestionado, según su propia confesión, por la monumental Puerta de Sevilla, aún en uso en la población. Lo que suponía un viaje en la España anteriormente cantada por los románticos, y un itinerario que incluía en su trazado a Andalucía junto con el norte de Marruecos, como una ampliación occidental del *Grand Tour.*

Poco después se asienta en Carmona, y es entonces un pintor realista interesado por las costumbres y monumentos, según podemos constatar en algunas de sus obras conservadas, con un dibujo que revela, al igual que otro ingeniero como Luis Siret, en este caso asentado en Almería, un tipo de formación de raíz ilustrada educada en la representación y cercana al paisaje. Dos personalidades extranjeras que desde sus posiciones de origen evolucionan hacia la arqueología, sospechando en el paisaje andaluz un pasado remoto que se manifiesta en parajes y restos que intentan reconstruir con sus recursos. La formación artística anterior posibilitó en el caso de Bonsor dejar algunos testimonios interesantes de esta mirada, un tanto escudriñadora, que aún sigue la tradición romántica de los paisajes evocadores y un tanto ensoñados, como es el caso de los túmulos carmonenses ante el valle del Guadalquivir con luces de ocaso. Lo que podría entenderse como una versión *ruralizada* de un pasado oculto, como ocurría en algunas visitas de los viajeros ingleses, aunque aquí se trata de un encuadre un tanto ensimismado, tomado del natural en los años de los trabajos arqueológicos en la Necrópolis.

Una obra de pequeño formato ejecutada desde una posición elevada en la necrópolis es la composición del perfil de la ciudad con sus torres, una vista transcrita directamente del natural que permite constatar las dotes de Bonsor para el paisaje. La escena se estructura en bandas paralelas con elementos y testimonios superpuestos, con el gran hueco en primer plano dejado por los restos del anfiteatro romano al que parecen superponerse distintas fases de la historia local, que culmina en el movido perfil de los conventos y campanarios de la ciudad. Todo ello bajo un luminoso cielo despejado que se inserta, de manera muy equilibrada, en esta solitaria composición de tono realista, común en el paisaje cultivado en las últimas décadas del siglo XIX.

Este tipo de mirada, que analiza a la vez que representa, se proyecta en otros rincones de El Almendral, la finca adquirida por Bonsor y su colega carmonés Juan Fernández López, que serían los fundadores de la Sociedad Arqueológica que se encargaría de dar a conocer y publicar los hallazgos. Como resultado final se organizaría un museo en donde estuvieron ubicadas estas pinturas que recogen el proceso de excavación llevado a cabo en el lugar.

En cuanto a estos pequeños paisajes dedicados a la Tumba del Elefante y a las canteras, en ellos se recoge el cambio de la fisonomía de la antigua finca, con lindes de pitas y árboles desperdigados, en donde se comprueban las grandes zanjas y montones de tierra acumulada junto a un solitario carrillo que refiere la acción de todo un proceso de trabajo. Al fondo del cuadro de las canteras de nuevo el detalle de algunos campanarios de la ciudad a lo lejos, así mismo, lindes de pitas y un portillo con personajes que colaboraron, junto a sus animales, en el proceso de convertir un paisaje encontrado en historia.

En definitiva, se trata de una serie de constataciones realistas de un proceso; paisajes cercanos al autor, en donde lo evocador se ha transformado en instantánea (más allá de lo pintoresco) y en documento de la sospecha de un pasado, anterior y subyacente, de un territorio.









Isidoro MARÍN GARÉS
Paisaje de Granada desde la Vega. c. 1900.
Óleo sobre lienzo.
87 x 199 cm.
Museo Casa de los Tiros, Granada.

Al igual que la vista de Gómez Moreno antes comentada, esta visión panorámica de la ciudad, con la Sierra al fondo tomada desde la Vega, viene a ser una emblemática obra del tipo de paisaje realizado por los artistas granadinos ya en los años de tránsito de siglo. Consecuencia evolucionada de la estela dejada en la ciudad por Fortuny en su estancia de 1872. Se trata de un paisaje ambicioso en su contenido, que incluye una vista panorámica de la Sierra con el perfil de la ciudad a sus pies, con un encuadre tomado del natural en un soleado día, al que se le ha añadido la anécdota de un grupo de personajes populares que se divierten al borde de un camino en los alrededores de la ciudad. El momento de asueto queda interrumpido dramáticamente por la presencia de un toro, ante el que corren dos personajes despavoridos, a lo cual se añade la nota jocosa al ser uno de ellos cojo con muletas. Una historia, sin duda insertada como un valor relativo de humor, dentro del espléndido ejercicio de paisaje que se sitúa detrás de la escena de costumbres.

Ciertamente, una toma en la que se divisa el conjunto de la Sierra en toda su magnitud como un espectáculo incomparable, y traducida con unas dotes pictóricas de aguda percepción. Lo cual acerca a este autor a ciertas pinturas de carácter preciosista, proyectada en las pinturas de *tableautines*.

No obstante, en la composición prima el paisaje sobre la anécdota, visto éste de una manera certera con tintes veristas, a lo que se añade un ajustado estudio de luces que lo acerca a las posiciones luministas que ya se desarrollaban plenamente en la pintura española del momento. Unas intenciones en las que se sobreponen los elementos anecdóticos de las escenas de costumbres al paisaje, como ocurre en este caso, y que también en otras ciudades andaluzas irán de la mano, como un modo andaluz de concebir ciertos temas.



Joaquín LUQUE ROSELLÓ
Apunte de marina. Málaga. c. 1900.
Óleo sobre tabla.
19 x 28 cm.
Museo de Bellas Artes de Málaga.

En su natal Málaga fue discípulo de Ocón y Ferrándiz, en Roma estuvo vinculado al estudio del sevillano José Villegas, para regresar en los años del tránsito al nuevo siglo a Málaga, fechas a las que pertenece esta delicada tablita de los alrededores del puerto de Málaga.
En la línea de los ejercicios del natural realizados en la costa mediterránea, al igual que las pinturas de Martín Rebollo de la costa de Granada, esta tabla es el resultado de los ejercicios tomados directamente del natural en las inmediaciones de Málaga. Lo que confirma la presencia de la conocida Farola del puerto malagueño, que podemos percibir tras el grupo de embarcaciones orilladas en la playa, un dato este que confirma el punto de vista junto a la orilla del mar.
El encuadre fortuito revela la concepción naturalista por parte del autor en un momento de luces muy especial, en esta solitaria escena que trasmite una especial sensibilidad. También resultado del conocimiento en Italia de algunos paisajes de las regiones que cultivaron el paisaje durante las décadas finales del *ottocento*, en concreto en Venecia y Nápoles.
Una escena, por otra parte, en ciertos aspectos cercana a la visión de algunos marinistas de las primeras décadas del nuevo siglo que comienzan a interesarse por las zonas de costa, soslayando las escenas de navíos en alta mar por otras valoraciones más lumínicas. Este será el caso de Verdugo Landi, un pintor especializado en marinas.



Manuel GARCÍA Y RODRÍGUEZ
Camino en Oromana, Alcalá de Guadaíra, Sevilla. 1902.
Óleo sobre lienzo.
65 x 100 cm.
Colección particular, Sevilla.

Dentro de la Escuela de Alcalá, Manuel García Rodríguez alcanzaría un papel definitivo con su presencia continuada en los entornos de sus riberas.
En este encuadre del camino que atravesaba los cortados rocosos a la altura de «La Comba» en Alcalá, un lugar en el que el cauce del río trazaba una curva entre los pinares de Oromana, muestra en penumbra un extenso primer plano de rocas que desde el ángulo superior izquierdo traza una diagonal, por la que discurre el camino en primer plano. La inclusión de unos jinetes humanizan la composición, dejando atrás en un segundo plano los pinos iluminados y la ciudad de Alcalá al fondo, con los huertos periféricos y el arbolado iluminados con un dorado sol de tarde que contrasta a su vez en color y en pasta pictórica con las zonas vistas en penumbra de los primeros planos.
Un paisaje que visualmente continúa, en esas fechas del nuevo siglo, la ejecución directa al aire libre y los intereses luministas por parte de este autor, en una evolución lógica de la pintura de los años de tránsito al nuevo siglo.
Una etapa en que Manuel García Rodríguez dejará de frecuentar Alcalá sustituyéndola por los alrededores de Sevilla, y los parajes de La Jara en Sanlúcar de Barrameda.
Una posición cercana al luminismo hispano ya cultivado por artistas significativos, que en el caso de Manuel García Rodríguez, abandonará más adelante para volver a lo pintoresco, con nuevas aportaciones de carácter modernista a la pintura de paisajes de condición escenográfica.



José María RODRÍGUEZ ACOSTA
Muros de la Alhambra. Granada. 1903.
Óleo sobre lienzo.
134 x 94 cm.
Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

La obra da idea del grado evolucionado de la pintura granadina en los primeros años del nuevo siglo. Con personalidades formadas en Madrid, con experiencias europeas y en contacto con los pintores más significativos del momento, como son los casos de López Mezquita y Rodríguez Acosta. Dos artistas en los que en estos años se da un grado excepcional de modernización, tanto en lo que se refiere a la actualización de sus plásticas como al concepto artístico depositado en sus paisajes de Granada.

Esta visión solitaria con luces de atardecer de los *Muros de la Alhambra*, con la serpenteante cuesta de los Chinos tomada en un ángulo oblicuo hacia tierra desde la Torre de la Cautiva contigua a esta otra que preside solemne la composición, refiere el grado de modernización pictórica al que aspiraba la plástica de Rodríguez Acosta en el año 1903, en que se fecha la obra. Una plástica anteriormente aprendida de su maestro granadino José Larrocha en la tradición de la estela de Fortuny en la misma Granada.

Por otro lado, el trozo superior *incendiado* por las luces de atardecida sobre Sierra Nevada, situado en la parte superior de la composición, contrasta abiertamente con la zona ya en penumbra en que se sitúa el resto de la pintura, lo cual otorga un sentido de recogimiento e intimismo, que en claves modernistas y de sentimiento un tanto simbolista, puede evocar ciertas atmósferas de la pintura de Rusiñol.

Un encuadre, por otro lado, que en su plasticidad recuerda también posiciones del naturalismo con imantaciones luministas hasta entonces no vistas en Granada, que aquí resultan ser dos conceptos bien ensamblados en una pintura que, en lo que se refiere al paisaje granadino, expresa muy bien el espíritu fin de siglo.

No obstante, este encuadre se halla lejos de toda evocación histórica, sin despreciar la presencia objetiva de un lugar secundario perteneciente a un monumento emblemático como la Alhambra, pero en absoluto pintoresco sino, más bien, dentro de otra categoría que se definiría como modernista, a cuyo espíritu contribuyen las líneas sinuosas de los desmontes y la cuesta, rematada al fondo con verdes contrastados por los malvas y violetas de las luces de atardecer sobre la nieve.



José María RODRÍGUEZ ACOSTA
Patio de los Arrayanes, Granada. 1903.
Óleo sobre lienzo.
89 x 100 cm.
Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

La composición recoge un ángulo de especial visión del estanque del Patio de los Arrayanes, un lugar de un monumento emblemático como la Alhambra, valorado de manera extraordinaria por los viajeros románticos en Granada. En un encuadre que, por otro lado, invita a una apreciación de los elementos que lo integran, estando ausente de cualquier presencia humana que pueda trivializar la escena o dar otro sentido que no sean los estrictos elementos que lo integran: plano de agua, arquitectura y vegetación. Se trata de una estudiada escena solitaria de un ángulo ya en sombra a la caída de la tarde, sin presencia alguna de luces; sólo el cielo, de color azul neutro, es el único punto de luz que se visualiza en los reflejos del agua en un primer plano. Una estudiada composición por Rodríguez Acosta que prescinde de alardes luministas, más bien centrada en captar el alma silenciosa y melancólica del jardín, ensimismado en la autocontemplación de sus propios reflejos. Algo que evoca la melancolía de tono simbolista hallada por Rusiñol en los viejos jardines de Granada, y que contrasta con el ejercicio de luces de otra composición más modernista, del mismo lugar, ejecutada en 1904 a plena luz del día y debida a López Mezquita, su colega pintor de aquellos años en Granada, quizás más tocado por el deslumbramiento ejercido por Sorolla.


J Rodríguez Acosta
.03

Javier de WINTHUYSEN LOSADA
Molinos del Guadaíra, Alcalá. 1906.
Óleo sobre lienzo.
91 x 74,5 cm.
Colección particular, Sevilla.

Winthuysen es el pintor sevillano, después de Sánchez Perrier y sus más inmediatos seguidores como García Rodríguez y Gil Gallango, más vocacionalmente orientado hacia el paisaje, con una valoración de los elementos naturales considerados en sí mismos. De formación autodidacta, estuvo temporalmente en el estudio de Bilbao y Arpa; con este último salía a pintar al aire libre.

El resultado de las sesiones al aire libre en las primeras décadas del siglo XX, especialmente las dedicadas a los paisajes de Alcalá, fue toda una serie de pinturas con rincones de las riberas de una plástica marcadamente modernista que tenían fundamentalmente en cuenta una naturaleza real, sencilla y no retórica ni evocadora, sin justificaciones ni encubrimientos. En donde Winthuysen, en su más primaria intención, busca la plasmación de los elementos esenciales, como la luz y el color, en una siempre cambiante y feliz naturaleza.
En este paisaje de Oromana se divisa una tarde de luz dorada sobre los molinos del Guadaíra, vistos en un poético encuadre de un marcado carácter modernista, en un punto de vista hasta entonces inédito del paisajismo ejecutado en Alcalá. Una visión enmarcada entre los móviles perfiles de la vegetación, entre las sombras emboscadas y a contraluz en primer plano.



Joaquín SOROLLA
Sierra Nevada, Granada. 1909.
Óleo sobre lienzo
61 x 95 cm.
Colección particular, Granada.

La impresión recibida en Granada por la visión de Sierra Nevada dejaría una honda huella en la retina de Sorolla en la primera visita del pintor a la mítica ciudad en 1902. Pero no será hasta cinco años después, cuando el pintor inicia una campaña de pintura en el año 1909. Una campaña que se repetiría años después, completando el ciclo de pinturas granadinas el año 1917. En efecto, en el invierno de 1909 Sorolla se alojada en el recinto de la Alhambra para realizar una serie de encuadres dedicados a rincones granadinos y paisajes. Durante unos meses de intenso trabajo va a ejecutar una serie de patios del palacio nazarí en los que predomina una visión íntima y recogida, con una plástica del natural que define, de manera ajustada a la vez que resuelta, atmósferas y sensaciones; así como también algunos paisajes luministas, centrándose en rincones de la Alhambra y Sierra Nevada.

En la serie de encuadres dedicados a Sierra Nevada, Sorolla practica una mirada reiterativa, casi obsesiva hacia el motivo, intentando descifrar su magia y su sustancia. Una mirada que, en su propia distancia, se muestra cercana a la vez a las materias y a las sensaciones que trasmiten los efectos de los rayos solares sobre la nieve.

Una naturaleza cambiante y móvil, latente en su propia magnitud y panteísmo, que se evidencia en la mayoría de sus aproximaciones a este motivo y que el artista entiende en Granada como algo incluso más allá de lo monumental, como un puro ejercicio estrictamente de paisajismo. Lo cual, ciertamente, concuerda con los paisajes de su colega Beruete dedicados al Guadarrama y a algunos paisajes castellanos pocos años antes, ya como pleno pintor impresionista.

En la serie dedicada a Sierra Nevada por Sorolla abundaron los encuadres sin referencias, en un ejercicio de pura pintura moderna; en donde la mirada de Sorolla se revela más empírica, estudiosa de los efectos del color y la materia. En otros, en cambio, como éste con la presencia de uno de los torreones de la Alhambra en primer plano, el encuadre es más totalizador y escenográfico, contrarrestado por lo esbozado de las sensaciones y lo sintético de los espacios. Una escena en donde abundan los tonos fríos y calientes en una convivencia muy sutil, de cierto *tempo* invernal. Un tiempo íntimo y casi melancólico, de cierto tono y carácter simbolista, que recuerda aquellas otras escenas que el mismo Rusiñol encontraría en Granada años antes.



José DENIS BELGRANO
Vista de Málaga desde los Montes. 1913.
Óleo sobre lienzo.
143 x 98 cm.
Diputación de Málaga.

La visión periférica de los alrededores de Málaga que nos ofrece el pintor Denis Belgrano, un pintor centrado en las escenas de género más que en el paisaje, nos revela el grado de interés alcanzado por el paisaje, incluso en lugares de la periferia artística como Málaga.

Aquí el pintor recoge una vista de la Hoya de Málaga tomada desde las alturas de los Montes en la que se divisa el área de la desembocadura del Guadalhorce, una zona tradicional de viñas y almendrales, pero en donde se instalarían una serie de villas de recreo desde donde se supone que está tomado el encuadre. De hecho, esta escena es complementaria de otros encuadres del mismo autor en los que aparecen elementos de la villa en cuestión.

El paisaje contiene unos primeros planos vegetales de ajustado realismo, que contrasta con los tonos claros de la lejanía, una codificación usada en el paisaje de tradición romántica, pero aquí manifiestamente con intenciones realistas. La ausencia de tipos que pudieran proporcionar escala, igualmente revela la emancipación del paisaje, valorado en sí mismo ya en las fechas en que está ejecutado dicho paisaje.

Realmente se trata de una vista que, muy posiblemente, esté realizada del natural, aunque como era usual en Denis, con un lenguaje de estudio académico, y donde el artista ha tenido que improvisar ciertas resoluciones a las que se hallaba poco acostumbrado. De ahí el raquítico estudio de luces que ignora los de otros paisajistas ya orientados en el luminismo. Por otro lado, el tipo de encuadre se acerca a posiciones ya claramente naturalistas, posiciones en las que ya se encontraban algunos marinistas de la escuela de Málaga, en donde esta obra se inserta.



Antonio MUÑOZ DEGRAIN
El Chorro, Málaga. 1913.
Óleo sobre lienzo.
216 x 151,5 cm.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

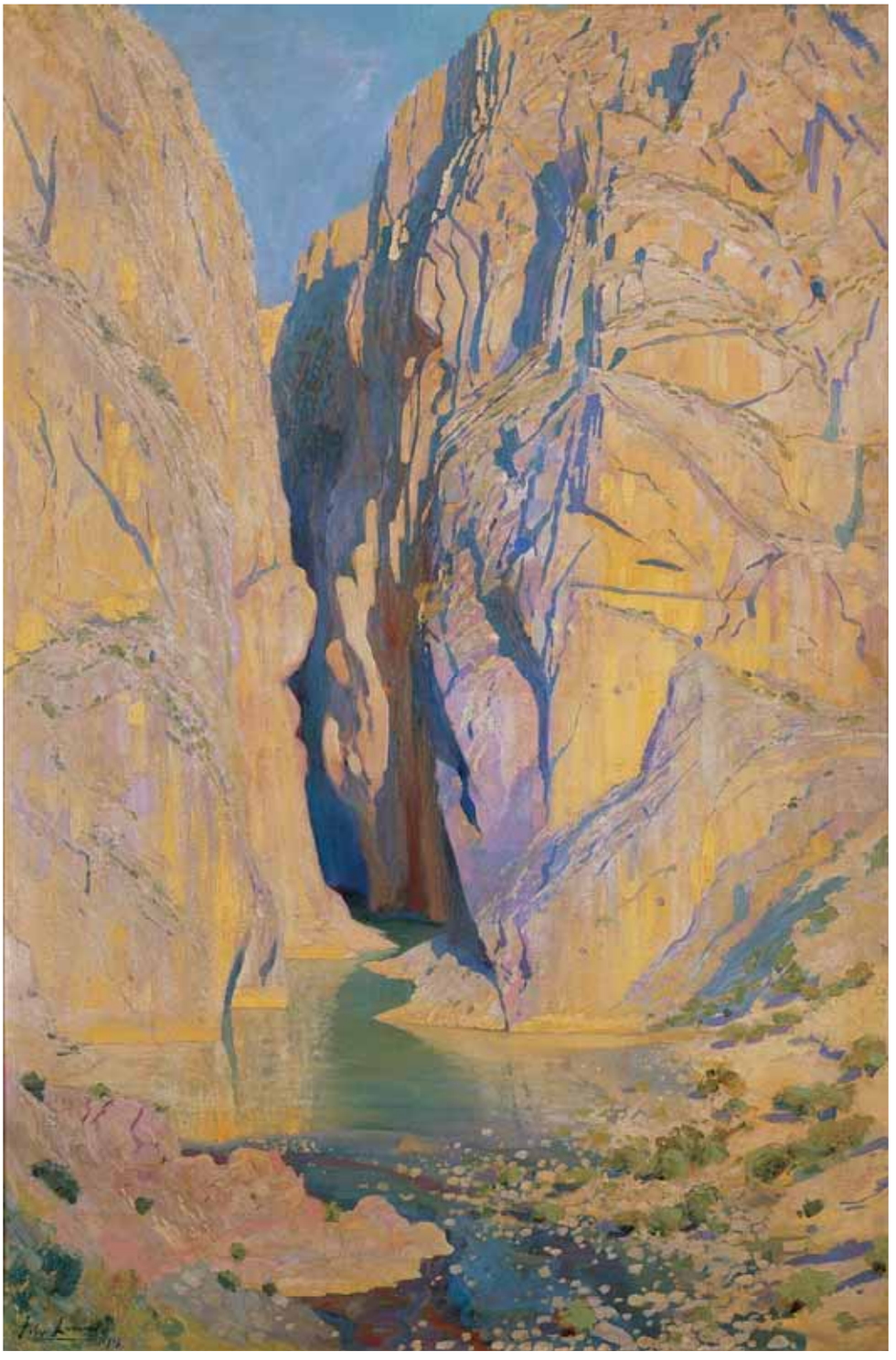
La mirada que deposita Muñoz Degrain en esta composición dedicada a El Chorro en la sierra malagueña, es una mirada cercana al paisaje, próxima a las calidades de la materia, un acercamiento, en definitiva, a lo geológico que ya estaba presente en la pintura y en los estudios pioneros del natural de su maestro Carlos de Häes, dedicados entre otros a las comarcas de Aragón en las décadas anteriores.
No es extraño, por tanto, que el artista, en su larga etapa de relación con la ciudad de Málaga, se sintiera atraído por este tipo de paisaje sobrecogedor del interior de la provincia. En un momento, por cierto, en que se comenzaba a construir la presa en el río Guadalhorce con destino al aprovechamiento eléctrico.
Un paisaje que también había sido cultivado por algunos artistas locales con anterioridad, visto de una manera épica y romántica dentro de la tradición del paisaje romántico.
La toma del encuadre de Muñoz Degrain contiene toda una rocosa escenografía cerrada, concibiendo la superficie como casi un cuadro-roca, en donde prima una utilización del color cercano a la materia caliza de la formación geológica, logrando registrar una amplia gama de matices, que el pintor escudriña con valoración de luces y calidades. El resultado escenográfico llega a producir cierta perplejidad en la visión de los espacios y las escalas, lo que el artista soluciona monumentalizando la visión al colocar en la parte inferior, junto a la orilla del río, un rebaño de cabras montesas, lo que acrecienta también el sentido recóndito y montaraz de la escena.
Este tipo de obras, un tanto elocuentes y hasta épicas en lo que se refiere al paisaje que cultiva este pintor en estas fechas, enlaza con otras series dedicadas a la Sierra de Guadarrama, Sierra Nevada, o Roncesvalles, así como algún «paisaje inventivo» con tintes legendarios, como el dedicado a *Las Valkirias* del Museo de Málaga, en donde el artista deposita su capacidad plástica, actualizada en la adaptación de los lenguajes del modernismo europeo, pero siempre a partir de datos tomados de lo real, y que el pintor escenifica en visiones que bien podrían identificarse con la estética wagneriana vigente en las primeras décadas de siglo. Muy lejos, por otra parte, de obras modernas, pero objetivistas, de concepción impresionista como la pintura de paisajes cultivada a partir del nuevo siglo por Beruete; sino más bien en consonancia con cierto simbolismo internacional, y en particular con ciertas escenografías de Böcklin.



Félix LACÁRCEL APARICI
El Chorro, Málaga. 1913.
Óleo sobre lienzo.
149 x 116 cm.
Colección particular. Sevilla.

Valenciano de origen y formación, tras pasar por Madrid y vincularse a una pintura de paisajes al aire libre, entonces fomentada por el Círculo de Bellas Artes de la capital, y estando bajo la impronta de Sorolla y Benedito, Lacárcel llega a Sevilla para ocupar una plaza docente en 1914. De esta época data el paisaje de *El Chorro* en la provincia de Málaga, un lugar, como ya vimos, frecuentado también en aquellas fechas por la pintura enfática y colorista de Muñoz Degrain. Un artista vinculado a la capital malagueña desde años anteriores, y que también dejaría en algunos de sus discípulos ese rastro de interés hacia este tipo de encuadres de grandes construcciones geológicas; paisajes de carácter un tanto evocadores contagiados de cierta estética wagneriana, y hasta diríamos deísta en la concepción y justificación de los paisajes.

En el lienzo de Lacárcel, la composición presenta un encuadre con una escala de magnitudes monumentales que recuerda pinturas de montaña de anterior referencia, como la conocida del *Canal de Mancorbo* pintada por Carlos de Häes en los Picos de Europa. Donde igualmente el espacio se estructura por planos iluminados, en este caso con formas un tanto orgánicas, por el tipo de erosión caliza característica del lugar. Sin duda, un paisaje especial y deshumanizado en su propia grandeza, que evoca episodios geológicos y míticos. Un paisaje que, como hemos referido en el caso de Muñoz Degrain, concuerda y se identifica con la visión que el Simbolismo tuvo de la naturaleza, como ocurre en algunas obras de obligada alusión del suizo Böcklin.



José PINELO YANES
Balcón del Generalife, Granada. 1916.
Óleo sobre lienzo.
90 x 79 cm.
Colección particular, Sevilla.

El punto de vista de este rincón de un paisaje monumental, por lo emblemático del lugar en que esta realizado, un verdadero *hortus conclusum* y jardín de las delicias del mundo hispanoárabe, mantiene una óptica distanciada, visto desde un punto de vista íntimo, anteponiendo el ajimez de la ventana al encuadre de la visión de un rincón del Generalife iluminado por luces doradas del atardecer, en donde el color espeso busca, con precisión y sensualidad, el tono local.

José Pinelo Yanes fue, como su padre José Pinelo Llul, un pintor formado en el paisaje realista en torno a la práctica del *plein air*, introducido en la fase pionera de la Escuela de Alcalá. La vinculación familiar le hizo estar atento como pintor a las nuevas perspectivas que se abrían al paisaje en los años del cambio de siglo.

Dentro de su obra, corta pero intensa, ya que el artista fallecería a temprana edad, se constata un punto de partida en los encuadres naturalistas, más tarde interesado en la incorporación de los estudios de luces en sus paisajes de carácter luminista. Esto será algo que podemos confirmar en obras como esta, realizadas ya en la década de los años diez en Granada. Obras en las que se puede descubrir la sugestión tanto de obras de Rusiñol como de Sorolla, aunque también podría ser identificada con ciertas pinturas de otros sevillanos de su contexto, como el mismo Javier de Winthuysen, también presente en los paisajes de Alcalá.

En la obra se pueden rastrear ecos de Rusiñol y Sorolla, artistas presentes años antes en la ciudad, así como otros pintores coloristas, que inevitablemente también tuvieron a Granada como motivo de sus obras, en concreto Regoyos y Zuloaga. La obra de Pinelo Yanes, en todo caso, adelanta posiciones de la pintura moderna ejecutada ya por los pintores andaluces, que también se equipara con otras posiciones de los pintores del regionalismo, los cuales, en lo que respecta a esta década, se mostrarán particularmente activos en cuanto a la ejecución de paisajes, entonces especialmente sensibles a las tendencias tanto nacionales como internacionales.



José ARPA PEREA
Vista del Guadalquivir con el convento de los Remedios, Sevilla. 1916.
Óleo sobre lienzo.
70 x 100 cm.
Colección particular, Sevilla.

La evolución operada en un pintor como José Arpa, como ya vimos emigrado a América en la década de los años noventa, después de viajar por Norteamérica y Europa, se manifiesta en esta pintura excepcional del cauce del Guadalquivir con el convento de los Remedios.
Formado en el realismo romántico en Sevilla, tras estar pensionado en Italia, en donde toma contacto con el mundo de la pintura de Fortuny, viaja a América donde conoce la pintura de Whistler y el impresionismo americano, para volver a España en la década de los años diez.
En este encuadre del Guadalquivir tomado desde la orilla opuesta, un lugar frecuentado en intensas sesiones de *plein air* por Arpa, se recoge una escena que, en modo alguno, tiene algo de monumental. De hecho, el convento queda, en este punto de visión, emboscado entre árboles y relegado respecto del grupo de buques y barcazas orilladas en la margen derecha. Un grupo que, en la preferencia del autor, focaliza centrándolo en su composición a la espalda del convento, en un punto de vista que descubre la marea baja en ese punto del río con embarcaderos muy rudimentarios, dejando ver el resto del bosque galería en sus alrededores.
Un primer plano de agua plasmado de manera muy verista, recuerda algunas composiciones venecianas de Rico y algunos primeros planos de los paisajes de Sánchez Perrier ejecutados en Alcalá. Una localidad, por cierto, muy visitada por Arpa a lo largo de sus años de pintor.
En este paisaje de Arpa se sintetiza un lenguaje pictórico muy cercano ya a las claves impresionistas, vislumbradas en América y en algunos artistas orientados de la plástica nacional como Beruete. Aunque aquí, Arpa mantiene algunas intenciones de referencia y representación, pero mediante un lenguaje absolutamente moderno ensayado en sus múltiples sesiones al aire libre en su vida de pintor *plenairista*.



Cecilio PLA
Playa de la Malagueta. c. 1910-1920.
Óleo sobre lienzo.
32,4 x 44,5 cm.
Diputación de Málaga.

Profesor desde 1910, sustituye a su maestro Emilio Sala en las clases de la Escuela de San Fernando de Madrid, siendo docente de muchos pintores emblemáticos de la pintura española.
Su vinculación con Málaga debió de ser circunstancial, tal vez en una estancia estival entradas ya las décadas del siglo XX, probablemente en relación con Muñoz Degrain, años en que su pintura, de sugestión modernista, se trasmuta en una pintura de rasgos impresionistas llena de aciertos lumínicos que podría corresponder a un modo de ver este tipo de ejercicios de luminismo de carácter levantino, teniendo a Sorolla y otros maestros internacionales como modelos y sugerencia.
Consecuencia de una estancia en las playas malagueñas es esta pequeña tabla de toques certeros y ambiente dinámico tomada del natural en una hora punta de concurrencia en las playas, probablemente en un paraje cercano a los populares Baños del Carmen en la costa mediterránea.
La pintura se ajusta aquí a los tonos vibrantes, convirtiéndose en una escritura de sensaciones, donde las referencias al paisaje se disuelven en aras de la impresión de las mismas sensaciones y de la luz resplandeciente.



Ricardo VERDUGO LANDI
8 apuntes de marinas. c. 1910-1920.
Óleo sobre lienzo.
(varios tamaños)
Museo de Bellas Artes de Málaga.

Discípulo de Emilio Ocón en Málaga, es uno de los mejores pintores de marinas de la escuela malagueña. Sugestionado por la pintura de Fortuny en sus años de juventud ejecutó marinas y escenas de costa al aire libre, con gran acierto y estudio de luces, agudo color y toque certero. Fue un pintor que, instalado en Madrid, alcanzó fama como ilustrador en relación con las revistas de propiedad familiar como *La Esfera* y *Nuevo Mundo*.
Su visión del paisaje es una visión renovada y al día de las tendencias derivadas del impresionismo internacional. Algo que se hace patente en sus marinas de primeros años del nuevo siglo, en las que ya se muestra con un alto nivel en la asimilación del luminismo levantino y en conexión con paisajismo vasco, pautas que traslada a los ambientes de la costa malagueña.
Estos ocho estudios en que los únicos argumentos son los de la atmósfera y la luz, confirman a un pintor de grandes cualidades centrado en los estudios de ambientes de marinas, con encuadres muy sutiles y variados. En ellos puede deducirse no sólo la práctica de la pintura directa, al aire libre, sino referencias tanto a modos y conceptos del impresionismo francés como a autores del pleno impresionismo hispano, con un artista como Beruete a la cabeza; un paisajista este que, a partir de las primeras fechas del nuevo siglo, se muestra exclusivamente entregado, con una plástica muy emancipada, a la pintura directa de impresiones del natural.

















Enrique MACKAY
Castillo de Iruela. c. 1910-1920

[Pág. 314]
Cortijo para ganado, Cazorla.

Sierra de Cazorla, Nava de Cazorla: cortijo y serranos.

[Pág. 315]
Castillo de Iruela. c. 1910-1920

Fotografías
Centro de Tecnología de la Imagen.
Universidad de Málaga.

Enrique Mackay fue un ingeniero de montes activo en las sierras de Cazorla y Segura en las primeras décadas del siglo XX. Con su cámara recogió imágenes fotográficas pioneras de encuadres tanto monumentales como rurales en relación con sus desplazamientos por las comarcas serranas, así como fotografías de un innegable interés etnográfico de lugares, construcciones, personajes y paisajes.
Testimonios de primer orden donde priman valores monumentales y paisajísticos, así como su mirada funcional, analítica y observadora proyectada sobre el territorio en relación con el rendimiento de la extracción de madera en los montes jiennenses. Autor también de publicaciones a este respecto, en donde la concepción de aprovechamiento forestal se amplía más allá que la meramente productora de madera, acomodándose de esta manera a la realidad de los bosques mediterráneos. Con Mackay se inauguraba una etapa en que se dio importancia al monte medio y bajo, y se introdujo el concepto de montes reservados por sus beneficios indirectos.









Lucien ROISIN
Chipiona desde el Faro. c. 1910 - 1920.
Fotografía

[Pág. 318]
Viaducto con tren de carga mineral, Almería. c. 1910 - 1920.
Fotografía

Puerto de Málaga con Gibralfaro.
c. 1910 - 1920.
Fotografía

[Pág. 319]
Barrio obrero de reina Victoria, Huelva.
c. 1910 - 1920.
Fotografía

Lucien Roisin Besnard fue un fotógrafo francés afincado en Barcelona tras la primera Guerra Mundial, con un estudio fotográfico orientado a la edición de tarjetas postales. Sus primeras postales españolas parecen datar de los años 1917 o 1918.

Pronto comenzaría a realizar viajes de largos recorridos por toda España a la captura de nuevas tomas y encuadres de monumentos y paisajes con los que ilustrar sus famosas postales. Roisin

llega a fotografiar prácticamente todos los rincones de España, deteniéndose en cada provincia para tomar encuadres del urbanismo, patrimonio arquitectónico, paisaje, gentes, etc.









Cristóbal RUIZ PULIDO
Tierras de labor, Jaén. 1920.
Óleo sobre lienzo.
140 x 170 cm.
Propiedad Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Museo de Jaén.

Tras un periodo de formación en Córdoba con Romero Barros y en Madrid con Ferrant, viaja a París en 1902, en donde se impregna de las vanguardias haciéndolas suyas con un lenguaje personal, que pondrá en valor a su regreso en España en 1914.
En los años veinte Cristóbal Ruiz destaca como el autor de una serie de paisajes desolados entresacados de su tierra natal de Villacarrillo. Paisajes que muestran en su desolada soledad alguna huella humana, campos de labor o encuadres montañosos compuestos y sugeridos por sucesivos planos horizontales que trasmiten el efecto de liviandad y de lejanía. Un paisaje que se baraja entre el realismo, la expresión y la estilización casi mística. Una visión impregnada de las descripciones y el sentimiento de algunas miradas al paisaje castellano por los miembros de la Generación del 98.
Una visión la de Cristóbal Ruiz, sin duda novedosa, que no tendría continuidad en Andalucía, por lo que se puede considerar una visión personal y exclusiva que fue interrumpida por la Guerra Civil y el exilio.



José NOGUÉ MASSÓ
La silla del Caballo, Jaén. c. 1925.
Óleo sobre lienzo.
70 x 100 cm.
Museo de Jaén.

La personalidad artística del pintor catalán José Nogué, llegado a Jaén como profesor de la escuela de artes de la ciudad, destaca con luz propia en el contexto de la pintura jiennense de la primera mitad del siglo XX. Formado en la pintura catalana del cambio de siglo, entre los contenidos de la pintura simbolista de Rusiñol y el *noucentisme* de las primeras décadas del siglo, a su llegada a las tierras jiennenses se dedicó con ahínco a los paisajes de los alrededores de la capital con un mirada que podría, al menos, estar contagiada de la sensibilidad simbolista y de la mentalidad fin de siglo, aplicada a encuadres de gran sensibilidad e intimismo.

Los paisajes jiennenses de Nogué, realizados al *plein air*, transcriben momentos de luces, por lo general luces doradas de atardeceres o momentos que favorecen cierta ensoñación de la naturaleza; paisajes impregnados de cierta nostalgia, con tempos cadenciosos y musicales que configuran atmósferas aterciopeladas de cierto intimismo. Todo ello en un acercamiento a la diversidad de valores del natural, firmemente asentado en sus cualidades de pintor, lo cual, en ocasiones le permite otro tipo de registros, más en consonancia con ciertas claves mediterráneas, constructivas y sensibles del paisaje de Jaén.



Cristóbal RUIZ PULIDO
Paisaje de Santiesteban del Puerto, Jaén. c. 1920-1925.
Óleo sobre lienzo.
144 x 168 cm.
Diputación de Jaén.

A su vuelta de París a España en el año 1914, Cristóbal Ruiz ejerció de profesor de dibujo en el Instituto de Úbeda, un lugar machadiano por excelencia. El punto de vista que el pintor proyectará en sus paisajes a partir de ese momento en gran parte va a ser deudor de la estética de la Generación del 98, confirmada ahora con nuevos elementos de la vanguardia sintetizados en el paisaje andaluz.

De hecho, reduccionismo, síntesis cromática y atmósferas solitarias, serán las claves con las que Cristóbal Ruiz define los paisajes de su tierra natal, en el sentido más azoriniano del término. Paisajes simples e inefables, humanamente desolados, pero habitados por el trabajo, por los restos de la geometría humana, o bien por los campos en barbecho; afirmando la misma ausencia humana en una poética entre mística y desgarradora. Paisajes que en ocasiones están poblados también de pequeñas figuras que contribuyen a un sentido de denuncia, insertadas en un realismo de carácter regionalista aunque con una plástica más evolucionada que más tarde apuntarán a atmósferas surreales.

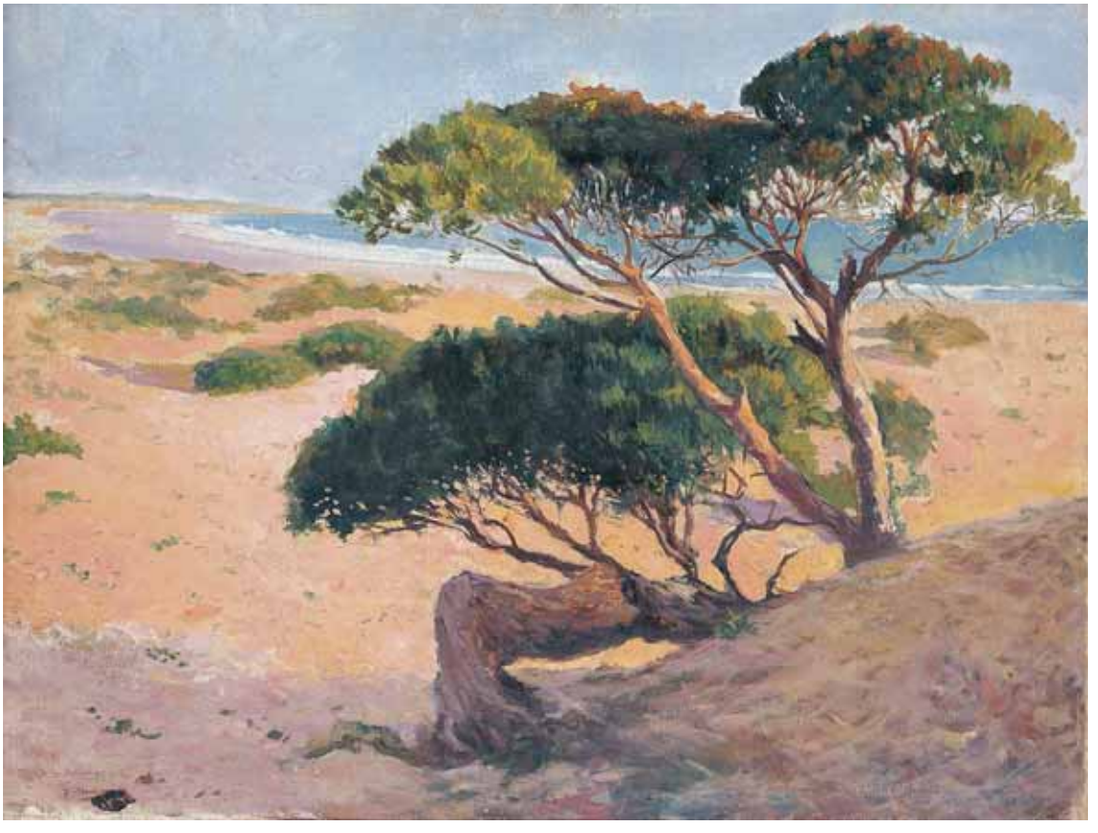


Felipe ABARZUZA
Acantilados en Roche, Cádiz. c. 1920-1925.
Óleo sobre lienzo.
75,5 x 87 cm.

Playa de la Barrosa, Cádiz. c. 1925.
Óleo sobre lienzo.
82 x 105,5 cm.
Museo de Cádiz.

De familia burguesa y comercial, Felipe Abarzuza y Rodríguez de Arias es otro de los pintores fundamentales en el paisajismo gaditano más allá del regionalismo pictórico. Su pintura de paisajes está directamente en relación con las tendencias luministas de fines de siglo. En ella se muestra como un artista con capacidad para transcribir la luz, potenciando las sensaciones y definiendo las atmósferas.
En Madrid estuvo vinculado al Círculo de Bellas Artes y cercano a Sorolla, de quien se consideró su discípulo. Muy activo en la vida cultural gaditana, su labor puede considerarse como fundamental para el desarrollo de las artes en la ciudad en las primeras décadas del siglo XX.
De plástica y visión moderna, fue el creador del Círculo Gaditano de Artes y Letras en los años veinte. Años en los que realiza pinturas directamente sobre algunos lugares de las inmediaciones de la Bahía gaditana, así como unos encuadres de la costa de una pintura fresca y directa. Una serie realizada con una plástica decidida y robusta que recuerda inevitablemente a Sorolla, a la que deben de corresponder los encuadres dedicados a Roche y La Barrosa en Chiclana, pertenecientes al museo gaditano. Este es el caso de una obra hasta ahora desconocida con el título de *Pinos y tierras rojas,* del año 1928, que documenta y fecha este tipo de obras en la misma década de los años veinte.





Sierra Nevada: el descubrimiento del paisaje de alta montaña y el desarrollo del excursionismo y el ocio deportivo.

El interés por la Sierra y sus aspectos deportivos se remonta a 1898 con el nacimiento de la sociedad «Diez Amigos Limited», que vivió los años pioneros del excursionismo y los deportes de nieve. Sociedad que en 1912 se convierte en la Sociedad Sierra Nevada, un club pionero en Andalucía que actuó en el desarrollo turístico y deportivo de la montaña granadina, logrando construir el primer albergue en la Hoya de la Mora.

Pero es a partir de los años veinte, cuando tiene lugar la construcción de la carretera Granada-Sierra Nevada, junto con un ferrocarril eléctrico cuyo itinerario atravesaba parajes de belleza inigualable, cuando comienza a despertarse la afición por la nieve.

El impulsor de este importante proyecto fue Julio Quesada Cañaveral y Piédrola, duque de San Pedro de Galatino, hombre culto y polifacético que realizaría toda una serie de inversiones para lograr el despegue económico de la provincia granadina siguiendo el ejemplo de los mejores establecimientos suizos del momento. Fue un visionario del potencial turístico de Granada, creando el Hotel Alhambra Palace, inaugurado en 1910, en conexión con el hotel del Duque, situado a 1500 metros de altitud, que sería por fin inaugurado en 1925. Trazando así mismo la carretera y una línea de tranvías desde la capital hasta el mismo hotel de montaña.

El tranvía de Sierra Nevada fue uno de los pioneros ferrocarriles españoles de montaña, creado con una función eminentemente turística, destinado a mostrar las bellezas del paisaje penibético, a través de un medio de transporte colectivo; así como generar riqueza a raíz del creciente interés por las actividades de ocio relacionadas con la montaña.



Torres Molina: *Tranvía de la Sierra.* c.1925.



Hauser y Menet: *Vista Sierra Nevada.* 1910-1920.
Fotografía
Museo Casa de los Tiros, Granada.



Torres Molina: *Excursionistas en S. Nevada.* C. 1920.



Torres Molina: *Excursionistas en S. Nevada.* c. 1920.



Anónimo: *Hotel del Duque.* c.1925.

Juan RODRÍGUEZ JALDÓN
Cuesta de la Gloria en Carmona, Sevilla. 1929.
Óleo sobre lienzo.
81,5 x 61 cm.
Ayuntamiento de Carmona.

Discípulo de Gonzalo Bilbao, Juan Rodríguez Jaldón fue uno de los pintores del contexto sevillano que desarrollan su obra en las primeras décadas del siglo XX. Un artista que, en relación con el mundo cultural sevillano, asiste a la asimilación de ciertas claves de la pintura luminista e impresionista de los años del tránsito de siglo, concretadas en escenas de costumbres con formulaciones propias del regionalismo.
Oriundo de Osuna, vivió en Carmona en los años veinte ejecutando escenas locales con una plástica actualizada, que no obstante aspiraba a la consideración oficial. Sus obras aparecen ya entonces contagiadas de un cierto sorollismo cromático traducido en fórmulas que tenían por referencia a la pintura de su maestro Bilbao.
En cuanto al cultivo del paisaje, sigue igualmente muy de cerca la plástica de Bilbao, aunque con interpretaciones más locales y personales, en donde muestra una aguda sensibilidad y gran capacidad de recoger variadas sensaciones, centrándose no sólo en paisajes de la campiña andaluza, sino también en sus labores y tipos que tan bien llegó a conocer.
El paisaje está connotado al ser una zona periférica y extramuros de la ciudad, que recuerda en algo algunas visiones de la literatura del 98; tratándose de un anónimo paisaje de un rincón carmonés con luces delicadas. Una visión que en absoluto podría calificarse de pintoresca, estando ejecutada directamente del natural con una plástica muy sutil y directa. Una escena discreta y un tanto ensimismada que presenta una atmósfera un tanto melancólica, aunque real y no ensoñada, con un tempo que podría recordar obras de Rusiñol o de Regoyos. Sin paralelos evidentes en la pintura del contexto sevillano, si no es con algunas obras tocadas por el simbolismo de otros pintores sevillanos como Santiago Martínez y Grosso, precisamente interesados por ese tipo de clima en algunos de sus paisajes; un género que cultivaron de una manera muy intensa en las primeras décadas del siglo.


Donado al Museo de Carmona
La Cuesta de la Gloria
J. R. Jaldón

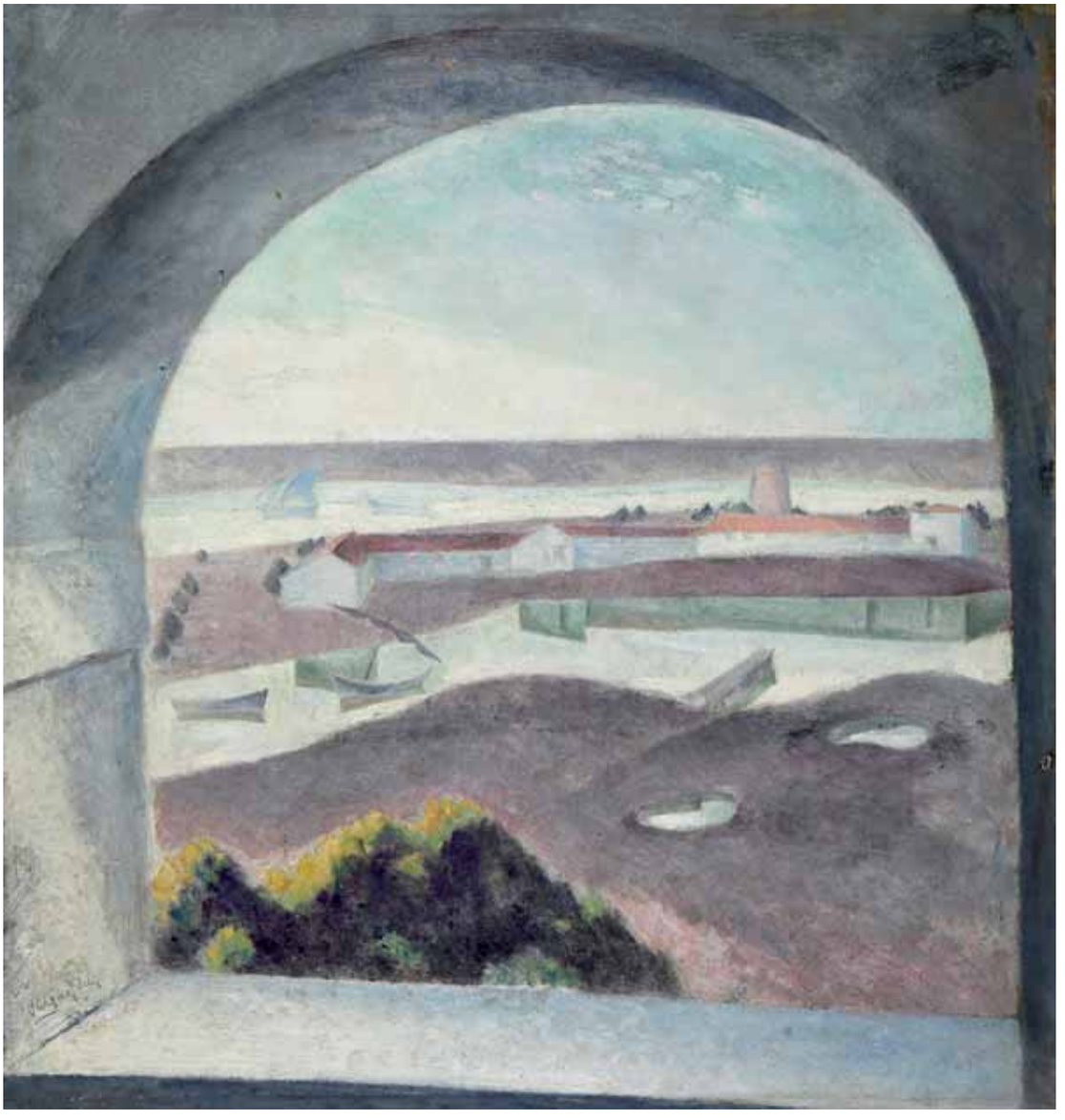
Daniel VÁZQUEZ DÍAZ
Mi ventana de La Rábida. c. 1929.
Óleo sobre lienzo.
58,5 x 55,5 cm.
Colección particular, Madrid.

Formado en Sevilla y Madrid, Vázquez Díaz viajó a París impregnándose de las tendencias que tenían al cubismo por referencia internacional. Vuelto a España, inició una pintura que siguiendo la tradición adopta un lenguaje derivado del cubismo, organizando un estilo en el que el pintor se desenvolverá cómodamente en todos los géneros, y que en años posteriores llegará a una síntesis entre modernidad y clasicismo.

A esta etapa pertenece *Mi ventana de La Rábida*, fechable en 1929, en donde la composición parte de un punto de vista interior, concretamente desde una de las ventanas mirador del monasterio colombino sobre la ría del Tinto, desde donde se divisa una torre vigía y los caños del estero Domingo Rubio, en cuyas inmediaciones se ubicaba la fabrica de conservas Tejero, aquí perfectamente sintetizada en unos simples volúmenes, así como algunas barcas y veleros anclados en sus orillas. Elementos de un paisaje visto a lo lejos, desde la ventana que enmarca la composición, pero donde se ha depositado una mirada articulada, constructiva y cercana. Lo que supone una novedad en cuanto al punto de vista del paisaje, ciertamente cultivado hasta entonces en Andalucía.

Tollo ello insertado en un espacio que tiende a lo plano, que invita, mansamente, a discurrir la mirada de manera lenta, mientras se ordenan mentalmente los elementos en una escenografía construida y tectónica. Circunstancias que, junto a los elementos del paisaje, recuerdan escenas de la pintura metafísica o del *quattrocento* florentino, o tal vez pinturas de aires primitivistas pasados por el cubismo, que, al igual que ocurre con esta emblemática pintura, intentaban describir esencias del mundo de la cultura andaluza y mediterránea.

Daniel Vázquez Díaz fue una de las personalidades artísticas más relevantes de la pintura española, con mayor influencia en la renovación plástica ocurrida en la primera mitad del siglo XX en España. Para los jóvenes artistas de la vanguardia de los años veinte y treinta fue el maestro directo, cuando no una referencia ineludible. Su estilo derivado del cubismo evolucionó de una manera personal identificándose con ciertos realismos de entre guerras. Aunque con una plástica renovada, con múltiples registros, su obra supone una alianza compacta entre modernidad y tradición.



Los Carteles y el fenómeno del turismo. 1929.

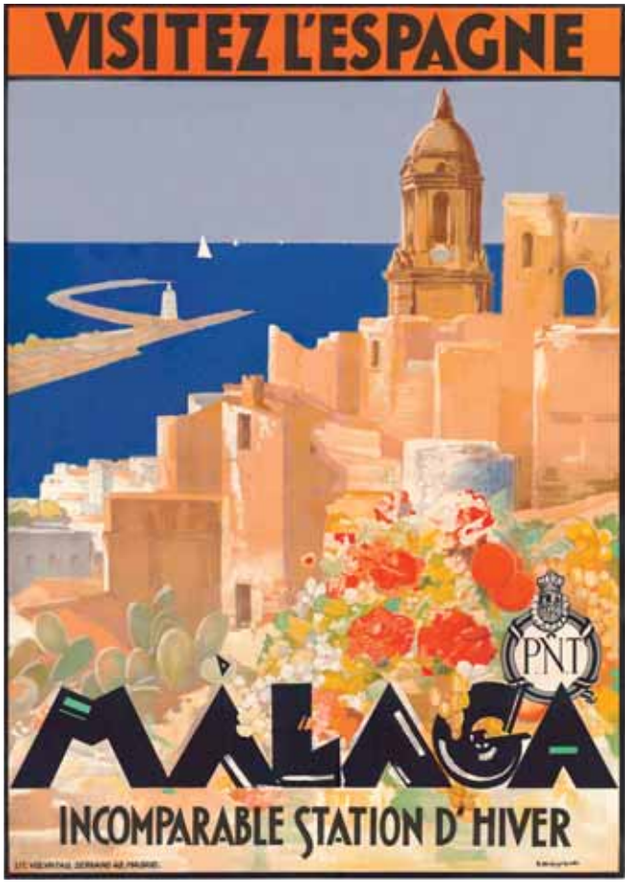
El primer gesto hacia el fenómeno del turismo por parte del Estado data del Real Decreto de 7 de octubre de 1905. Por medio de este se creaba una «Comisión Nacional encargada de fomentar en España las excursiones artísticas y de recreo» a propuesta del entonces Ministro de Fomento, Álvaro Figueroa. Según se especificaba en ese decreto oficial, en función de los intereses de la balanza comercial se era consciente del valor económico y de desarrollo del turismo, dada «la creciente afición a viajar, que constituye en el extranjero un deporte de todas las clases sociales, y especialmente de las más acomodadas [...] Función propia de la iniciativa privada debe ser aquí, como lo ha sido en otras naciones, impulsar y desarrollar el turismo; pero en la falta de esa acción social, el Estado se ve en el deber de dar ejemplo y de estimular a todos la tarea patriótica de fomentar las incursiones de extranjeros en nuestra patria».

En 1911 se crea la Comisaría Regia de Turismo cuyos cometidos eran más amplios que los de la Comisión Nacional creada en 1905. El nuevo organismo tendría que facilitar y promover la llegada de viajeros extranjeros, a lo que se añadía la tarea de conservar de manera eficaz la riqueza artística, monumental y pintoresca de España. Al frente de la Comisaría se encontraba el Marqués de la Vega Inclán, comisario regio y persona culta, verdadero promotor de causas artísticas y patrimoniales en relación con el turismo. Con estas premisas se creará posteriormente el Patronato Nacional del Turismo en el año 1928, de cara a las exposiciones de Barcelona y Sevilla. Con la misión de coordinar los sectores relacionados con el turismo. El nuevo organismo se estructuró en tres delegaciones generales –Arte, Propaganda y Viajes– y se dividió al país en cinco grupos regionales con un delegado regional al frente.

A esta etapa pertenecen los carteles dedicados a las provincias andaluzas, debidos a artistas significativos tanto de la ilustración y de la escenografía, como de la pintura en España: Juan Miguel Sánchez, Joaquín y Rafael Díaz Jara, Hermenegildo Lanz y Ricardo Verdugo Landi.



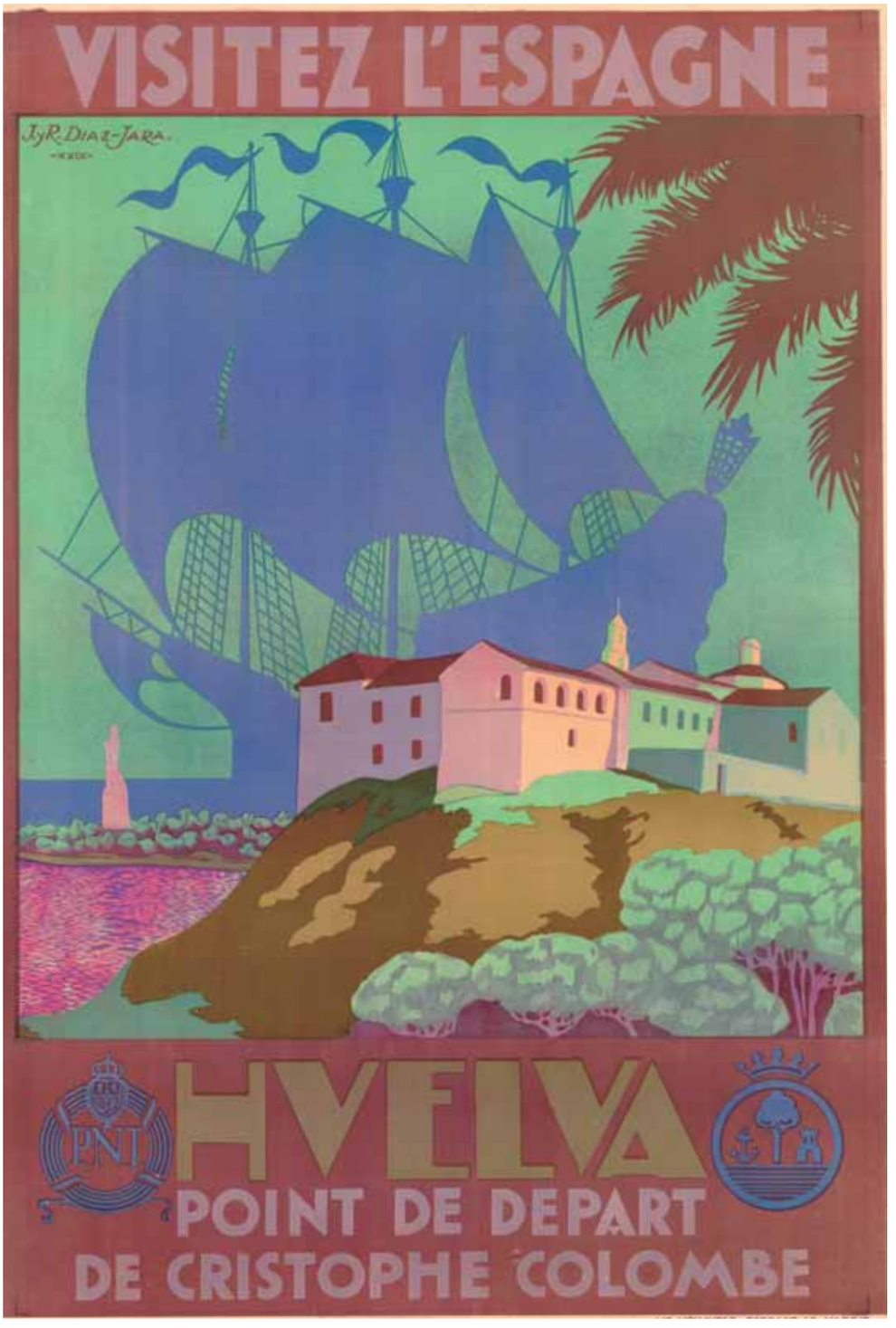
Juan Miguel Sánchez
Patronato Nacional del Turismo, Sevilla. 1929.
Litografía en colores sobre papel.
106,1 x 69,5 cm.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.



Ricardo Verdugo Landi
Patronato Nacional del Turismo. Málaga. 1929.
Litografía en colores sobre papel.
106,1 x 69,5 cm.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.



Hermenegildo Lanz
Patronato Nacional del Turismo. Granada. 1930.
Litografía en colores sobre papel.
106,1 x 69,5 cm.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.



Joaquín y Rafael Díaz Jara.
Patronato Nacional del Turismo. 1929.
Litografía en colores sobre papel.
106,1 x 69,5 cm.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.

José MORENO VILLA
Paisaje. c. 1929.
Óleo sobre lienzo.
46 x 55 cm.
Museo de Bellas Artes de Málaga.

Formado inicialmente como pintor, la personalidad de Moreno Villa engloba ineludiblemente la condición de intelectual. Además de pintor fue articulista y ensayista de reconocido prestigio, aparte de poeta, traductor y dinamizador de la cultura durante la República y el exilio español. Su obra plástica parte del conocimiento de las vanguardias europeas de las primeras décadas de siglo desde un conocimiento periférico. En gran parte su pintura estilísticamente es de un lenguaje coincidente, sobre todo, en lo que atañe a la década de los años veinte, con otros de su contexto generacional como el mismo Cossío, Palencia o Bores, por poner algunos ejemplos emblemáticos que participaron en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925. Esto, supuso un horizonte de referencia en la plástica española para las nuevas generaciones que entonces se incorporaban a una actitud de vanguardia. Moreno Villa, a partir de la asunción del cubismo en los años veinte, se interesa por una valoración de la *pintura pura*, después desarrollada de una forma personal en una plástica emblemática, como expresión del tipo de creación artística de la Generación del 27, que ha venido a denominarse como «figuración lírica».

En este sintético y escueto paisaje, casi primario e infantil en apariencia, se refieren presencias metafísicas en relación con las vanguardias europeas de años antes, en donde la plástica concreta y hasta primitiva, adquiere una nueva validez de lenguaje vanguardista. Un acto creativo en relación con el paisaje que, en parte, rescata imágenes populistas, coetáneas con ciertas poéticas que también reivindicaban lo popular, como los registros del cancionero. Pictóricamente este sucinto paisaje quiere responder a esa tendencia dentro de la Generación del 27; por lo común, también reivindicativa de paisajes marinos y de escuetas escenografías teatrales, como esta misma, de un carácter esencial con una solitaria casa iluminada por una luz mediterránea. Por otro lado, se trata de una escena que parece emerger del repertorio de imágenes inconscientes del autor, entrevistas en la costa andaluza y asumidas como propias en su Málaga natal.



Santiago MARTÍNEZ
Aldea de El Rocío. Huelva. c. 1932.
Óleo sobre lienzo.
80 x 96 cm.
Colección particular, Sevilla.

Santiago Martínez, en el contexto de los artistas sevillanos de las primeras décadas del siglo XX, resulta ser uno de los artistas con una plástica más evolucionada, y más representativos del fenómeno del regionalismo. Colaborador de la revista *Bética* en sus años de juventud, siguió de cerca toda la labor pictórica de Sorolla desarrollada en Andalucía, acompañando al pintor en algunas campañas. Viajó a lo largo del territorio peninsular realizando paisajes, en los que destacan una plástica resuelta con encuadres naturalistas y concepciones luministas a la manera de Sorolla, aunque ya con incorporaciones de la estética del 98 y otras más relacionadas con las estéticas del regeneracionismo.

Este paisaje de los años treinta de su producción, un posible encargo del barón de La Palma, que fuera coleccionista de las obras de este artista, está centrado en un encuadre de la calle de Las Carretas en la Aldea de El Roció, mucho antes del boom de la romería y del desarrollo urbano desmedido del lugar. Recoge un encuadre un tanto anónimo que supera la visión pintoresca y anecdótica, centrado el artista en la serie de sensaciones que transmiten los elementos en su traducción pictórica: paredes encaladas, cielo azul y sombras azuladas sobre la arena. La pareja de árboles frente a la casa aporta unas transparencias malvas que, junto al sombrajo en primer plano, aportan variedad a la composición. Escena que se remata con dos personajes rurales, sentado y sobre la pared a la sombra junto a un perro en el lado derecho, detalle que humaniza la solitaria escena.

Una atmósfera vibrante de luz azulada preside el conjunto, junto a una soleada calma que todo lo impregna en la aldea, en un día de invierno o finales de otoño. Circunstancias a las que se acerca el pintor con una mirada que se detiene con pulcritud y sencillez describiendo las sensaciones y las cualidades de la luz de la marisma.

En definitiva se trata de un encuadre fortuito, elemental, realmente sin ningún protagonismo, ni de los personajes, ni de los árboles levemente desplazados en la composición, ni siquiera del volumen de los tejados de la vieja ermita, de la cual puede divisarse discretamente parte de su fachada con sus espadañas. Ciertamente, una obra que se concreta en un ejercicio de luminismo al que se incorporan otros registros de tempos psicológicos en el paisaje, realmente un claro ejemplo de paisaje prototipo del luminismo regionalista.



Francisco PRIETO SANTOS
Plaza de toros de Arcos de la Frontera, Cádiz. 1933.
Óleo sobre lienzo.
143 x 150 cm.
Museo de Cádiz.

Formado en Madrid en la pintura luminista con escenas de costumbres de los años de tránsito al nuevo siglo, el pintor Francisco Prieto estuvo vinculado a la escuela de Cádiz a partir del año 1917. Ciudad desde la que recorre el resto de las provincias andaluzas recogiendo escenas y paisajes. De manera particular se interesará por reflejar la vida local y los parajes de la Sierra gaditana, teniendo a Arcos de la Frontera como preferencia, localidad a la que dedicará buena parte de sus composiciones y paisajes. Lugares en los que trabajó con intensidad de manera casi monográfica a partir de los años veinte en adelante.
Sus paisajes son, por lo general, de técnica jugosa y rica en tonos de color que le vinculan con algunas visiones del 98 hispano, quizás de un modo más festivo y colorista, un tanto cercano al mundo de Regoyos. En cualquier caso, se trata de una pintura falta de retórica y ausente de evocaciones, de rasgos luministas coincidentes con los de otros pintores gaditanos de su contexto; con una visión popular de las costumbres andaluzas, insertadas en la tradición, en el mundo festivo y en el paisaje. Pautas que le hacen ser un digno representante del regionalismo cultural y pictórico.



Antonio RODRÍGUEZ LUNA
Paisaje con nido. 1933.
Óleo sobre lienzo.
76 x 57 cm.
Diputación de Córdoba.

El cordobés Rodríguez Luna realizó en 1923 estudios de pintura en Sevilla y entre 1928 y 1934 en Madrid, en donde estuvo vinculado con movimientos y colectivos como el Ultraísmo, el grupo de «Artistas Ibéricos» o el «Grupo de Arte Constructivista». En este periodo su obra se encuentra inmersa en parámetros surrealistas y la estética vallecana en torno a Alberto Sánchez y Benjamín Palencia. En los años de la República, en 1933, realiza su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Madrid, que adquirió su obra *Pájaros en el melonar,* una etapa en la que la politización de Rodríguez Luna será imparable, de manera que no sorprende su activismo durante la Guerra Civil, culminada con el álbum *Dieciséis dibujos de guerra* de 1937, y en numerosas revistas de la época. En 1939 se traslada a París y después a México como exiliado.

En la etapa madrileña se inserta la obra que comentamos, una obra emblemática de la estética vallecana, en donde tuvo lugar el reencuentro de toda una generación de pintores con la tradición hispánica en relación con las vanguardias; aglutinando a artistas como Alberto Sánchez, Francisco Lasso Morales, Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja, José Moreno Villa, Nicolás de Lekuona, Enrique Climent, Francisco Mateos y Luis Castellanos, que conformaron el inicio de la llamada Escuela de Vallecas, además de Antonio Rodríguez Luna.

Una obra, por otro lado, en donde confluye una visión del paisaje castellano, al igual que ocurrió años antes con el jienense Cristóbal Ruiz, también traducido por un pintor andaluz, visto ahora desde una perspectiva renovadora. Prueba de ello es este paisaje de composición en primeros planos en una estética próxima al surrealismo, en donde la fuerza expresiva de las formas evidencia una pasión por lo primigenio y lo primitivo, como también ocurría con otras obras coetáneas de Palencia o Sánchez dentro de lo que se ha querido denominar como «surrealismo telúrico». En cualquier caso, esta composición primaria y hasta popular de Rodríguez Luna, es un paisaje de invención expresiva, al mismo tiempo que un argumento para subjetivizar valores plásticos.



David BOMBERG
Vista del Tajo de Ronda. 1935.
Óleo sobre lienzo.
50 x 60 cm.
Colección privada, Londres.

Pintor de origen judío formado en Londres, perteneció a una generación de artistas emergentes de la vanguardia británica anterior a la primera Guerra Mundial.
Tras una activa etapa vanguardista como miembro del movimiento *vorticista*, realizó viajes a Palestina y por ciudades del Mediterráneo, por cuyos países sentiría una especial imantación a lo largo de su vida.
En 1929 realiza su primer viaje a España recalando en Toledo, en donde se despierta una pintura densa y expresiva en relación con el paisaje; proyectando en una intensa comunión pictórica entre autor y paisaje, las emociones más ardientes en sus encuadres de paisajes castellanos.
En el año 1934 vuelve a España, visitando Cuenca y Ronda, en donde permanece hasta 1935. Ciudad esta última con formas escarpadas y profundos tajos, en donde encuentra una particular fuerza expresiva a través de su ubicación geológica y en su conformación arquitectónica. Todo un escenario emotivo para Bomberg, que actuando casi como un poseído por la fuerza expresionista de su pintura, traducirá en colores y materias sensaciones ordenadas por golpes visuales y emociones espaciales, sintetizadas en una nueva visión incendiada del paisaje de tradición cezanniana.
Una fuerza expresionista y emotiva depositada en los paisajes y dibujos realizados por Bomberg en Ronda, en donde el artista realiza una lectura de latitudes cálidas y culturas mediterráneas, identificadas como orgánicas formas geológicas que dialogan, o se ensamblan de manera arquitectónica, en las formas del paisaje. Unas visiones de la misma ciudad que el artista repetiría en otra estancia posterior de dos años, a partir de 1954.





David Bomberg
Ronda desde el Tajo. 1955.
Carbocillo sobre papel.
45 x 60cm.
Philip Richmond, Londres.

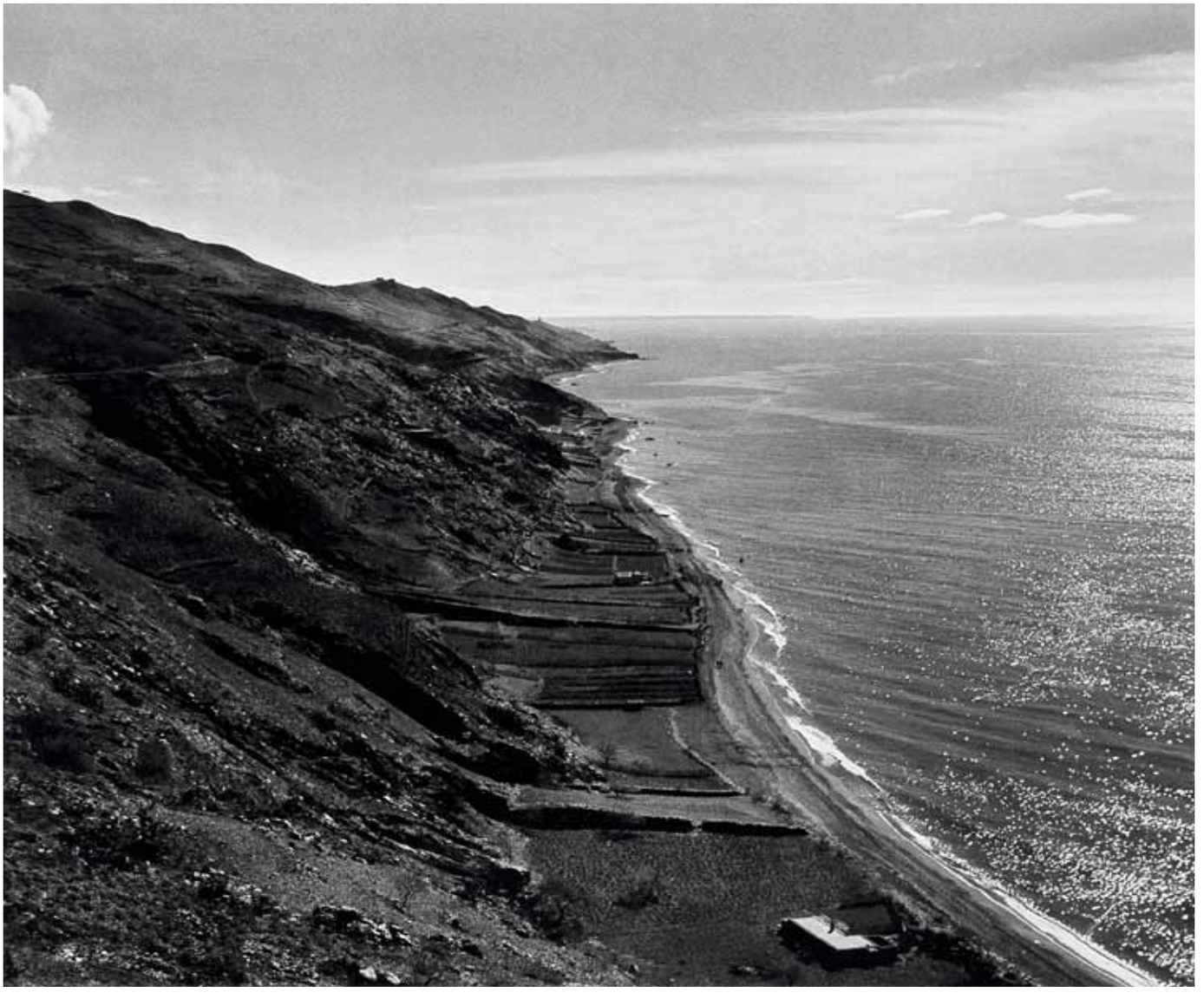
Pierre VERGER
Costa de Dalías, Almería. 1935.

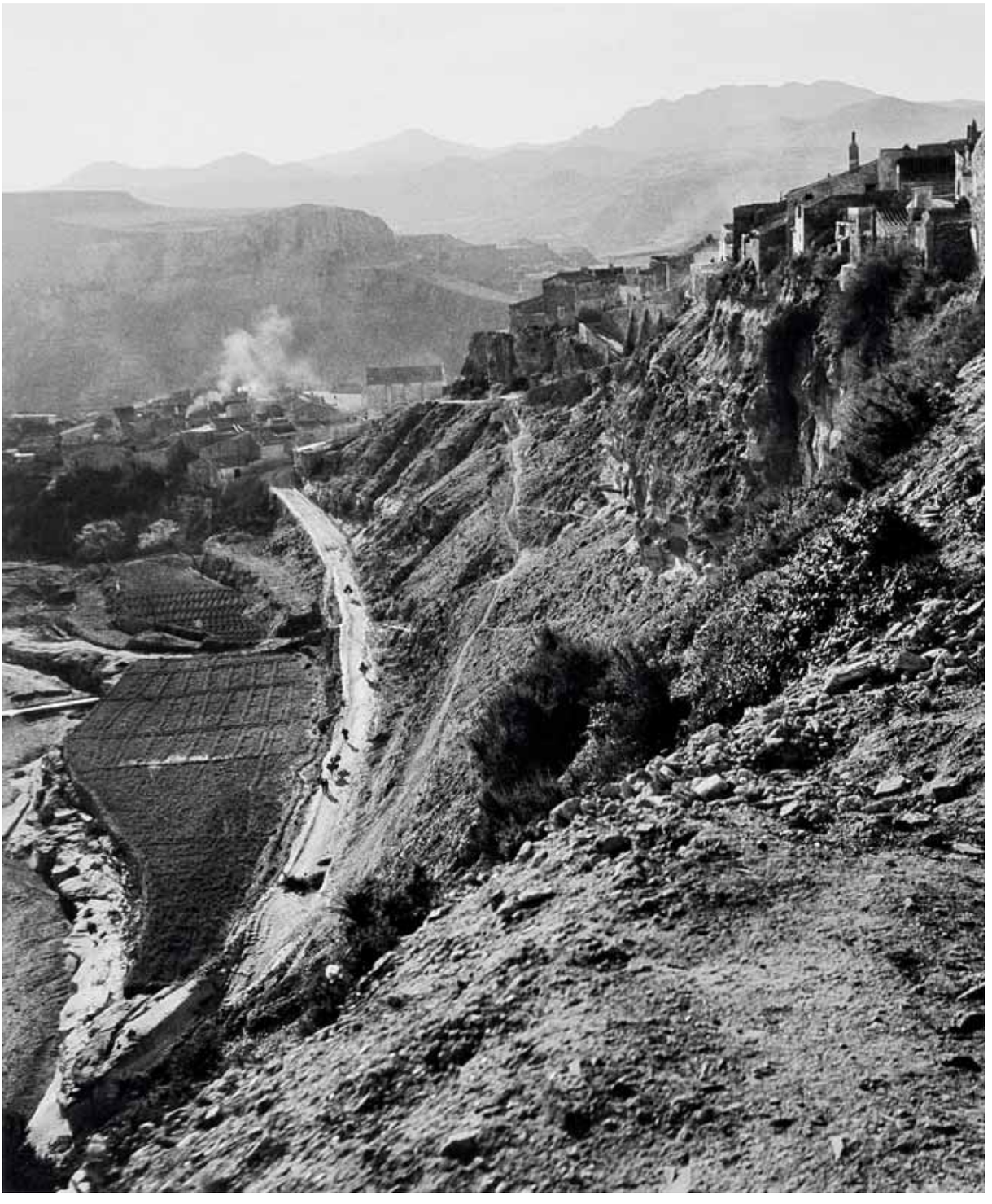
[Pág. 352]
Alcalá de Guadaíra, Sevilla. 1935.

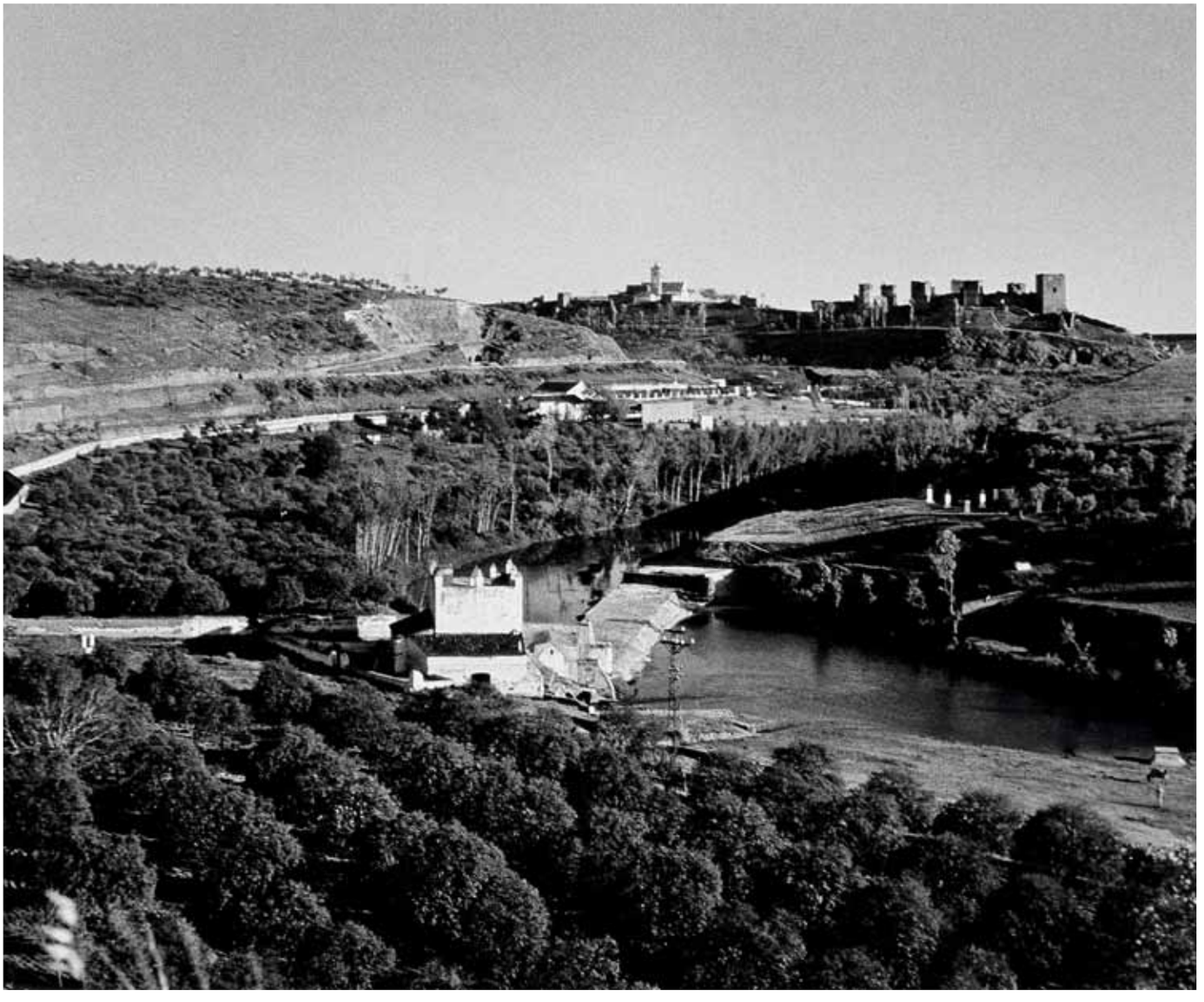
[Pág. 353]
Sorbas, Almería. 1935.

Fotografía sobre papel
Fundación Pierre Verger, Salvador de Bahía, Brasil.

Pierre Verger estudió antropología, doctorándose en estudios africanos por la *Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de París*. Fue director de investigación del *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)* de París, profesor visitante de la Universidad de Ifé, Nigeria, y de la Universidad Federal de Bahía. A partir del año 1932, viaja por el mundo durante 15 años, investigando civilizaciones en extinción. Recorrió Andalucía en bicicleta a lo largo de 1935, resultando de dicho viaje un importante registro de actitudes, circunstancias, personajes y también paisajes. Vivió en Salvador de Bahía, en Brasil, desde 1946 hasta su muerte en 1996, dedicado a los estudios sobre la población de origen africano.







José ORTIZ ECHAGÜE
Molino de Vejer, Cádiz. c. 1930 - 1940.
62 x 72 cm.

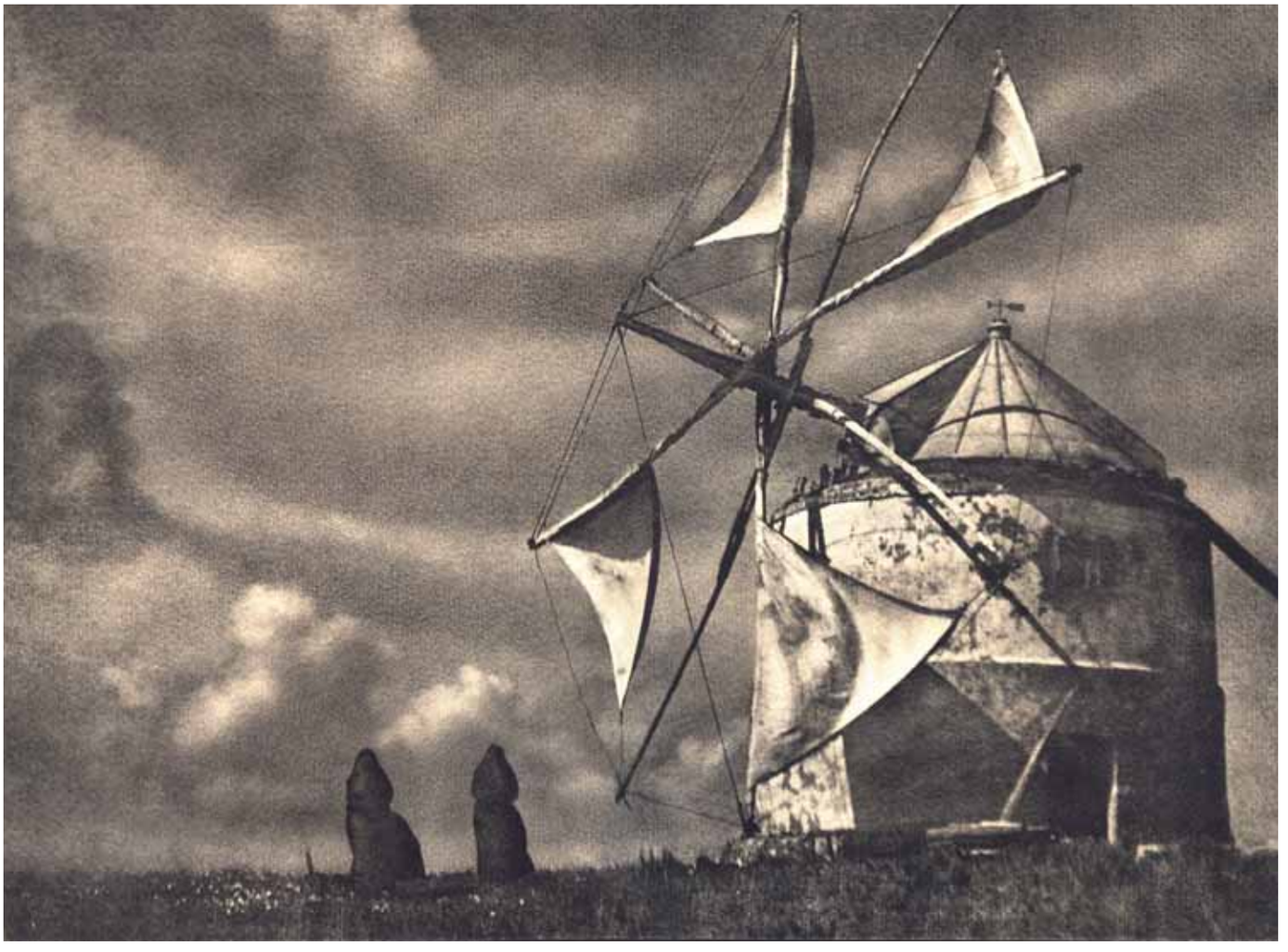
[Pág. 356]
Vélez Blanco, Almería. c. 1930 - 1940.
62 x 72 cm.

Jaén. c. 1930 - 1940.
62 x 72 cm.

[Pág. 357]
Puebla de Guzmán. Huelva. c. 1930 - 1940.
62 x 72 cm.

Purullena, Guadix. c. 1930 - 1940.
62 x 72 cm.
Fotografía
Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

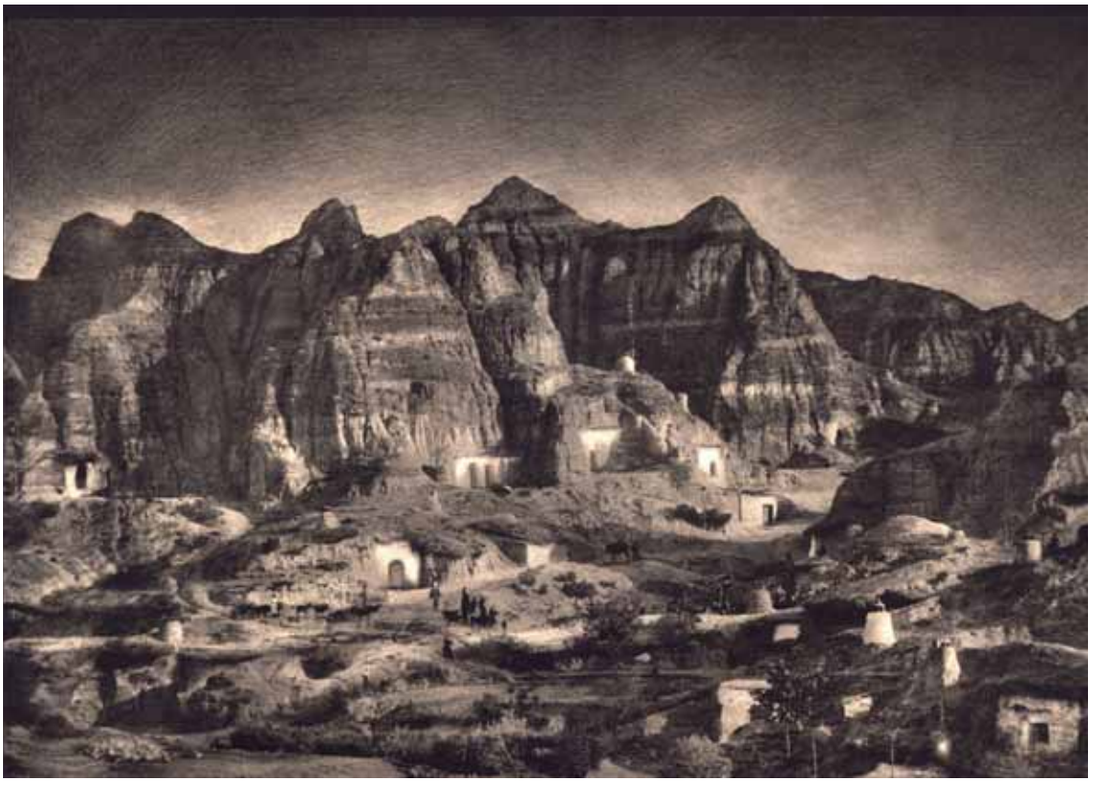
José Ortiz Echagüe fue ingeniero militar, y piloto, además de fotógrafo. Como tal podría considerársele el mejor representante español del *pictorialismo fotográfico*. Desde el punto de vista artístico, por su formación y las temáticas cultivadas a lo largo de su vida, podría considerársele como un representante de la Generación del 98 en la fotografía, a la búsqueda de la esencia de la historia y del paisaje.
En su faceta de fotógrafo se dedicó a capturar imágenes por toda la geografía española, desarrollando cuatro grandes series temáticas de las que él mismo hizo una clasificación agrupándolas en cuatro libros: *España, tipos y trajes* (1930), cuya publicación supuso un gran éxito editorial; *España, pueblos y paisajes* (1939), un título que tantos recuerdos azorinianos evoca, y en el que mostró la diversidad geográfica que integra a España, desde los accidentados paisajes del norte peninsular hasta los pueblos andaluces, así como los principales enclaves urbanos. También, *España mística* (1943) y *España, castillos y alcázares* (1956), colecciones a las que hay que añadir las series dedicadas al Norte de África y su serie de retratos.
La mayor parte de sus fotografías están realizadas con el procedimiento del carbón directo sobre papel fresón, que otorga a sus obras un aspecto de obra litográfica y artística. Sus fotografías viajaron y fueron expuestas en salones y museos de todo el mundo, lo que motivó que este autor se convirtiera en el fotógrafo español más internacional de la primera mitad del siglo XX.
Sus imágenes andaluzas son resultado tanto de un acercamiento de una mirada realista como de una búsqueda de encuadres teatrales, por lo general infundidos de una grandeza paisajística que enlaza con algunas visiones de paisaje de pintores como Zuloaga o Maeztu.







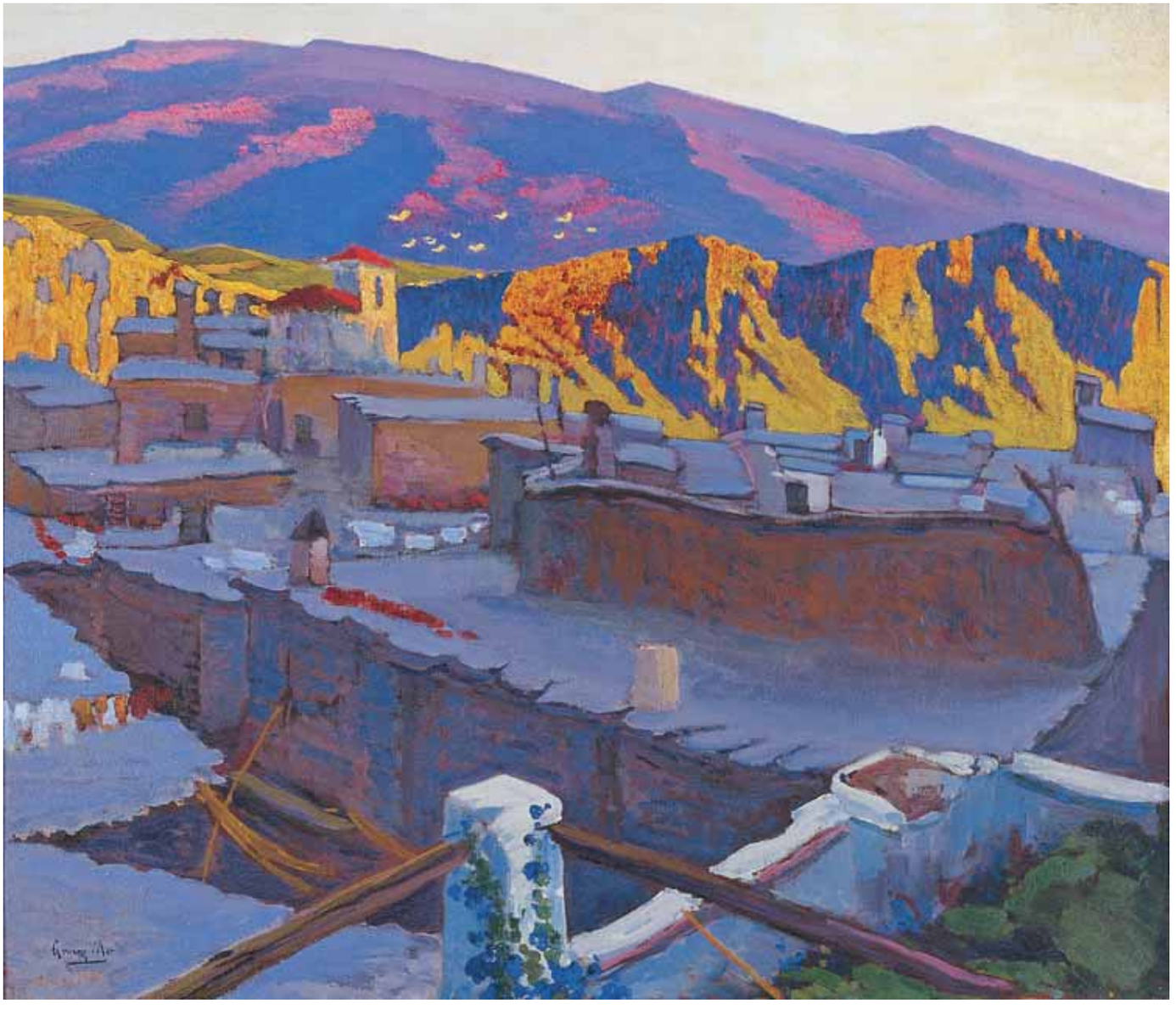




Eugenio GÓMEZ MIR
Paisaje de la Alpujarra. Granada, c. 1935.
Óleo sobre lienzo.
117,5 x 135 cm.
Museo de Bellas Artes de Granada.

Discípulo en Madrid de Sorolla y Muñoz Degrain. Gómez Mir vivió en París de 1902 a 1904. Al igual que Bacarisas, estuvo contagiado de un potente cromatismo de gamas calientes y densas, que el artista proyectó en una serie de paisajes dedicados a Sierra Nevada y las Alpujarras. Un sentido heredado también de las composiciones de índole simbolista dentro del peculiar estilo modernista de su maestro Degrain.

Su paisaje consiste en la síntesis de una mirada enfocada sobre todo a efectos de luces que rozan el decorativismo y los tonos eléctricos, sin duda inspirados en los efectos solares de las luces de atardecida sobre las montañas y valles granadinos.
Efectos que, en cuanto al color y la magnitud poética, fascinarían a artistas emblemáticos, como el mismo Sorolla.
Esta visión eminentemente pictórica, con referencia al paisaje de Gómez Mir, posee un novedoso sentido del color, sintético, constructivo y decorativo muy al uso de cierta pintura internacional que enlaza con la tradición modernista y hasta *decó*, que en España estaba representada años antes por Anglada en el color, y en lo formal por Zuloaga, pintores que tuvieron de uno u otro modo una presencia artística en Granada.



Gustavo BACARISAS
Bahía de los Catalanes en Gibraltar. 1937.
Óleo sobre lienzo.
85 x 115 cm.
Colección particular, Sevilla.

De origen gibraltareño, Bacarisas se forma en Roma y París en la primera década del siglo XX asistiendo a las vanguardias y el arte internacional europeo. En relación también con el arte inglés y español de su momento, trabajo en escenografía, ilustraciones y cartelística, tareas en las que destacó con un lenguaje propio y sintético; con imágenes reduccionistas y encendidas de color, derivadas de las vanguardias europeas modernistas, en concreto, del mundo postimpresionista, el mundo *fauve*, de Anglada Camarasa y las tendencias decorativistas englobadas dentro del *cloissonisme* de gran incidencia internacional. Instalado en Sevilla, asiste al despegue cultural del regionalismo artístico en las primeras décadas, y a los preparativos de la Exposición Iberoamericana de 1929, para la que realizó algunos murales y carteles. En el contexto sevillano es el exponente de la nueva modernización de la pintura local, cuyas claves se proyectan en una serie de discípulos y seguidores.

La pintura de Bacarisas, eminentemente de formas sintéticas y robustas inundadas de color, queda bien definida por el mismo Ortega y Gasset a propósito de una exposición en 1921, en donde abundaban, entre otras pinturas, paisajes y encuadres granadinos: «ese esplendor atmosférico de emoción lírica, íntima de rara calidad que pulsa latente como un corazón dolorido. Sobre todo en los morados y en los densos azules ultramar que le son tan predilectos, nos parece escuchar un rumor de melancolías inagotable e irremisible, una tristeza radical en ese mismo festival de fuego que es la vida en sus cuadros…». Una visión la de entonces más melancólica e impregnada de elementos del modernismo a lo Rusiñol, pero de rabioso colorido, aún proyectado en esta otra visión de la *Bahía de los Catalanes en Gibraltar*, en donde el sintetismo es llevado a un caleidoscopio decorativo en donde aún existe la latencia del natural, el calor de las acciones humanas y de la misma naturaleza. Un paisaje que trasciende lo pintoresco en un ejercicio eminentemente pictórico, de extensas gamas de colores en sombras y gamas de luces, relacionado con lo decorativo, pero a la vez con un carácter emblemático, casi monumental por la robustez a veces con las que están entendidas las formas; algo que también ocurre con las pinturas de Vázquez Díaz, otro artista en el contexto español que, al igual que Bacarisas, está interesado por la creación de un estilo versátil y personal dentro de la modernidad
En casos como éste, Bacarisas retoma los encuadres arquetípicos, ya codificados en Andalucía por los románticos, elevándolos a otra categoría, de pura «pintura-color». Una obra que debió de ser realizada en su corta estancia en Gibraltar, durante la Guerra Civil española, unos años en los que realizaría algunos murales decorativos para el Hotel Cecil de la localidad, antes de partir para la isla de Madeira.



Santiago MARTÍNEZ
Dragas en el Guadalquivir, Sevilla. c. 1940.
Óleo sobre lienzo.
120 x 136 cm.
Autoridad Portuaria, Sevilla.

La vinculación con la sociedad sevillana y las fuerzas culturales que en la ciudad promovieron las estéticas reivindicadoras tanto de lo local como de lo regional, hizo que Santiago Martínez muy pronto tuviese un reconocimiento como artista. A ello contribuyeron, sin duda, sus tareas tanto en la revista *Bética* como en el Ayuntamiento sevillano de las primeras décadas del siglo XX. A lo que se añadió la estrecha relación que su pintura, y él personalmente, tuvo con Sorolla, entonces un pintor de altísima consideración a nivel nacional. Contactos que se produjeron en las numerosas estancias en Andalucía, y concretamente en Sevilla, durante las cuales Sorolla estuvo acompañado por Santiago Martínez como ayudante.

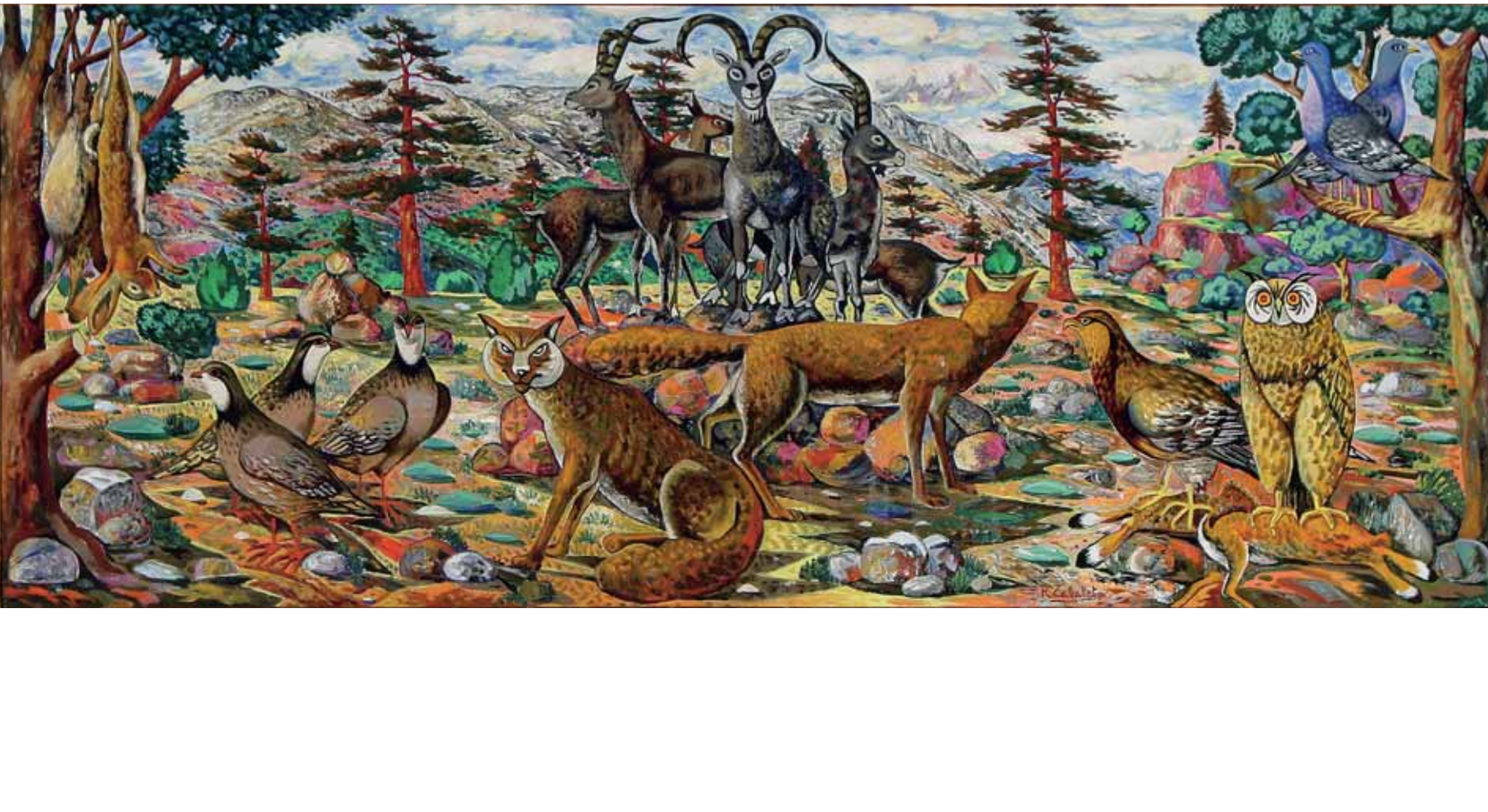
La atención por la luz, cifrada en una plástica que había asumido ya los lenguajes impresionistas por parte de Santiago Martinez, se manifiesta en esta interesante obra que no le hace ascos al efecto visual bajo la luz de una draga del puerto de Sevilla. Una temática desde luego insospechada unos años antes, en especial por el tema tecnológico abordado de una manera central.

Por otro lado, una escena marcadamente luminista en la que se han extraído toda una serie de calidades cromáticas, en función de un elemento mecánico, nada poético o evocador en la tradición clasicista o en la valoración de los encuadres pintorescos. Un cuadro que se justifica dentro de la serie realizada por el autor en relación con el Guadalquivir y las nuevas cortas y canalizaciones promovidas por los ingenieros de las sucesivas juntas del puerto, entonces muy activo durante las obras previas a la Exposición Iberoamericana de 1929.



Rafael ZABALETA
Paisaje con animales en Cazorla. Jaén. 1954.
Óleo sobre lienzo.
103 x 233 cm.
Colección particular, Valladolid.

La primera orientación artística del joven Zalabeta, aparte de su interés por el retrato, fue abiertamente una inclinación hacia el paisaje, el cual practicaba con intensidad al aire libre desde 1925. Años después visita París, en 1935, donde conoce la actualidad del panorama artístico, impresionado por la pintura de Cezanne y Van Gogh, una ciudad que visitará en numerosas ocasiones.
Su despegue y reconocimiento llegará justamente en la posguerra, concretamente a través de Eugenio D'Ors. Entonces el artista se posiciona en configuraciones surreales concretadas en su serie de dibujos conocidos como los *Sueños de Quesada*, su localidad natal.
Posteriormente se inicia en un estilo muy personal en el que el artista se identifica con lo rural y popular, campesinos y personajes estrechamente ligados al paisaje físico y cultural de Quesada y su comarca. Un estilo basado en un lenguaje de herencia cubista evolucionado, en donde las escenas están articuladas por una linealidad que envuelve los personajes en una trabazón en donde se funden figura y paisaje.
En cuanto al paisaje, Zabaleta beberá en la tradición «ibérica» del paisaje castellano ya entrevisto años antes de la guerra en la Escuela de Vallecas, ahora renovado desde su propio punto de vista, en conexiones con la manera de entender el paisaje por parte de sus colegas del momento: Ortega Muñoz y Benjamín Palencia
Con respecto a la obra de *Paisaje con animales* de 1954, que evoca el paisaje geográfico y faunístico de Cazorla, confirma el conocimiento de especies y la conformación de los lugares, como se comprueba en el escenario natural elegido por Zabaleta, personaje local y también experto cazador. Se trata de una gran pintura de formato apaisado, entendida como un retablo o más bien como un mural panorámico, en donde las imágenes de los animales se agrupan con la presencia de tótemes de varias caras, representados con color sordo pero encendido, con una primitiva y robusta armazón.
La escena se presenta al espectador en clave de un *bosque animado* en donde los animales, al modo de un retablo de personajes, se muestran casi con condición humana, incluso miran al espectador con psicología propia; lo cual expresa la condición de Cazorla como un paraíso montaraz y salvaje habitado en la Andalucía de los montes, con un lenguaje pictórico codificado pleno de esencia rural y mediterránea.



Miles RICHMOND / David BOMBERG
Ronda desde la Virgen de la Cabeza. 1955
Óleo sobre lienzo
85 x 125 cm.
Colección particular, Ronda, Málaga.

Tras una primera estancia en 1935 en España, con visita a Ronda incluida, David Bomberg volverá a la ciudad andaluza en 1954, en donde permanece hasta 1956, con la idea de crear una escuela internacional de paisaje. Por su parte, su discípulo Miles Richmond allí instalado, le recibe como su ayudante.

Es durante esta segunda estancia, en el año 1955, cuando ambos pintores en cercana convivencia ejecutan de manera conjunta esta obra de amplias pinceladas con golpes de color de carácter expresionista abstracto, a partir del paisaje con perfil de la ciudad vista desde el santuario de la Virgen de la Cabeza. Una obra que, siguiendo algunos de los textos de Bomberg, bien pudiera ilustrarla su frase: «Concebimos el arte como la densidad de las fuerzas cósmicas comprimidas en un espacio reducido».

Al año siguiente, en 1956 Bomberg cae enfermo, siendo evacuado por Richmond a través de Gibraltar hacia Inglaterra, en donde fallece a los pocos días de su llegada.

Richmond en la década siguiente continuará trabajando entre Ronda, en donde ya tiene dos hijos, e Inglaterra, ejerciendo temporalmente la docencia artística. En los años setenta Miles será profesor de The Intenational School in Spain junto a Harry y Elma Thubron y Alastair Boyd.



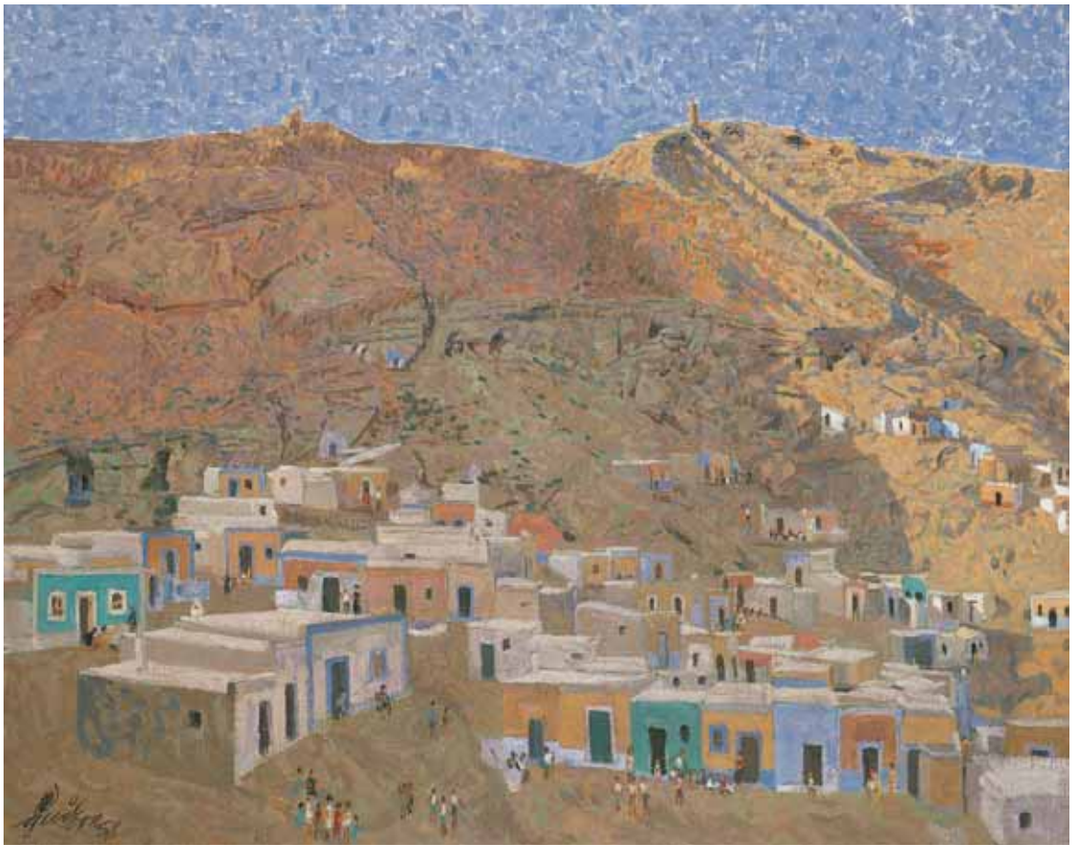
Miguel PÉREZ AGUILERA
Puerto de Sevilla. 1949.
Óleo sobre lienzo.
64 x 73 cm.

La Chanca, Almería. 1958.
Óleo sobre lienzo.
74 x 92 cm.
Colección herederos del artista, Sevilla.

El pintor jienense Miguel Pérez Aguilera ha sido clave en el arte contemporáneo andaluz, tanto como pintor, como maestro de artistas. En 1948 es becado en París por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia y entre 1954 y 1956 le conceden la tercera y segunda medallas en las Nacionales de Bellas Artes de Madrid. En París le sorprende vista de cerca la técnica de los impresionistas, que adapta a un lenguaje plástico basado en el puntillismo con certeros toques graduales de color vibrante que definen espacios, atmósferas y formas. A la primera etapa sevillana, apenas transcurridos unos años de su llegada, pertenece la escena del *Puerto de Sevilla*, de atmósfera vibrante y un tema inusual en el contexto andaluz: el paisaje de carácter industrial. En donde prevalece lo pictórico sobre lo referencial, eludiendo cualquier motivo evocador o monumental, convirtiendo lo pictórico prácticamente en sensaciones y experiencia.

Por lo que respecta a los años finales de los cincuenta, entre 1957 y 1958 se dedicará con especial predilección a los paisajes dentro del territorio andaluz en las provincias de Granada y Almería. Concretamente en los dedicados a Almería, como este de *La Chanca*, el popular barrio de la capital a los pies de la Alcazaba, el artista se centra en un encuadre en donde las luces generales dividen en dos tonos de color la composición. Una pintura, en donde el color materia, que dibuja en sí mismo a base de toques vibrantes, cobra un gran protagonismo, con una ejecución de un color sordo pero denso. Un color depositado con una cierta generosidad constructiva, desde el punto de vista pictórico, en las superficies de color de las fachadas de las casas populares; organizando así un encuadre, de lo que entonces se podría considerar como un barrio marginal y arrabalero, que contiene posiciones del paisajismo español de su momento, con sugestiones de la obra de Ortega Muñoz, siempre en claves de cultura andaluza y mediterránea.





Santiago DEL CAMPO
Vista de Sevilla desde S. Juan de Aznalfarache. 1960.
Óleo sobre lienzo.
81 x 132 cm.
Colección Francisco Morales Padrón, Sevilla.

Artista formado en la escuela sevillana, tras su estancia en Roma y en París en la década de los años sesenta vuelve a Sevilla. Fundamentalmente dedicado al retrato y al bodegón, realizó algunos acercamientos al paisaje en su etapa en contacto con el movimiento de artistas de la renovación plástica operada en torno a Pérez Aguilera y el Club La Rábida.

Entre sus obras de los años 50 o 60 destacan varias escenografías teatrales y numerosos murales, llegando a ejecutar la decoración de varios templos de nueva construcción en Sevilla.
Un artista destacado en la actualización de los lenguajes artísticos en el contexto de la Sevilla de los años sesenta. En este paisaje de los alrededores de la ciudad de Sevilla vista desde las alturas de San Juan de Aznalfarache, en un encuadre de referencia y codificado en anteriores iconografías de la ciudad, en especial de los viajeros románticos del siglo XIX, el artista se muestra en una mirada a la vez distanciada y fría, ofreciendo la ciudad vista casi como una maqueta realista, no exenta de teatralidad y rigor descriptivo. Como un panorama metafísico y mecánico.



Julio RUBIO DUFORT
Plan Sevilla Bonanza. 1961.
Acuarela sobre papel.
67,5 x 91,5 cm.
Junta de Obras del Puerto, Sevilla.

El Puerto de Sevilla se halla situado a unos 80 kilómetros de la desembocadura del río Guadalquivir. El curso natural del río había venido siendo transformado a lo largo de la historia eliminando algunos meandros, con objeto de facilitar la navegación. Por otro lado, las marismas adyacentes ya habían sufrido también, en las primeras décadas del siglo XX, una fuerte antropización al ser transformadas una buena parte de ellas en arrozales y tierras de labor.

Entre 1953 y 1973, los sevillanos siguieron expectantes la aventura del proyectado Canal de Navegación Sevilla-Bonanza, un proyecto de envergadura con grandes transformaciones del paisaje del bajo Guadalquivir, con el objeto de conseguir una revitalización del puerto y consecuentemente de la ciudad.
El proyecto del canal de navegación partía de Sevilla hasta Bonanza, en Sanlúcar de Barrameda; corría a lo largo de 68 kilómetros por la margen izquierda del río, del que sólo se pudo llevar a cabo una primera fase que, al final, no se ejecutó por varias y complejas causas.
Muestra documental de ese proyecto es esta visión a vista de pájaro del trazado del canal que discurría a través de las marismas de las provincias de Sevilla y Cádiz hasta la desembocadura en el Atlántico.



Manuel Ángeles ORTIZ
Vista del Albaicín. 1960.
Óleo sobre lienzo.
83 x 102,5 cm.

Vista del Albaicín. 1964.
Óleo sobre lienzo.
83,5 x 102 cm.
Museo de Bellas Artes de Granada.

Discípulo de José Larrocha y de Cecilio Pla, tras realizar sus estudios de pintura en Granada y Madrid, en los años veinte viaja a Francia, donde participó de las tendencias neocubistas de la escuela de París.
Pese a la diversidad de sus registros plásticos, el cubismo fue siempre para él una referencia permanente a partir de la cual experimenta con los lenguajes gráficos y formales. Un autor que, por otra parte, puede considerarse artísticamente como un significativo representante de la generación plástica coetánea a la generación literaria del 27.

La ciudad de Granada será una referencia continua en su obra y motivo frecuente de su inspiración. Ya en su última etapa destacan los paisajes de sus Albaicines, que cultivará a su regreso a Granada entre 1959 y 1965. Periodo al que pertenecen estos dos ejemplares del Museo de Granada, en donde el artista interpreta la blanca geometría laberíntica y los ensamblajes arquitectónicos con un primitivismo lírico y formal de gran expresión, que aluden a una escritura formal y abstracta de la red urbanística del popular barrio granadino. Creaciones todas a partir del conocimiento y de la experiencia sensitiva del lugar, que estilísticamente tienen que ver con movimientos como la Abstracción Lírica francesa, en particular con afinidades con la obra de artistas como Vieira Da Silva. En este caso, de inspiración a partir de lo real, donde el artista en relación con este paisaje, propio, se manifiesta al modo de un *collage* pictórico, consistente en ritmos, superficies y tramas, a la vez metáfora poética y formal de un paisaje urbano singular.

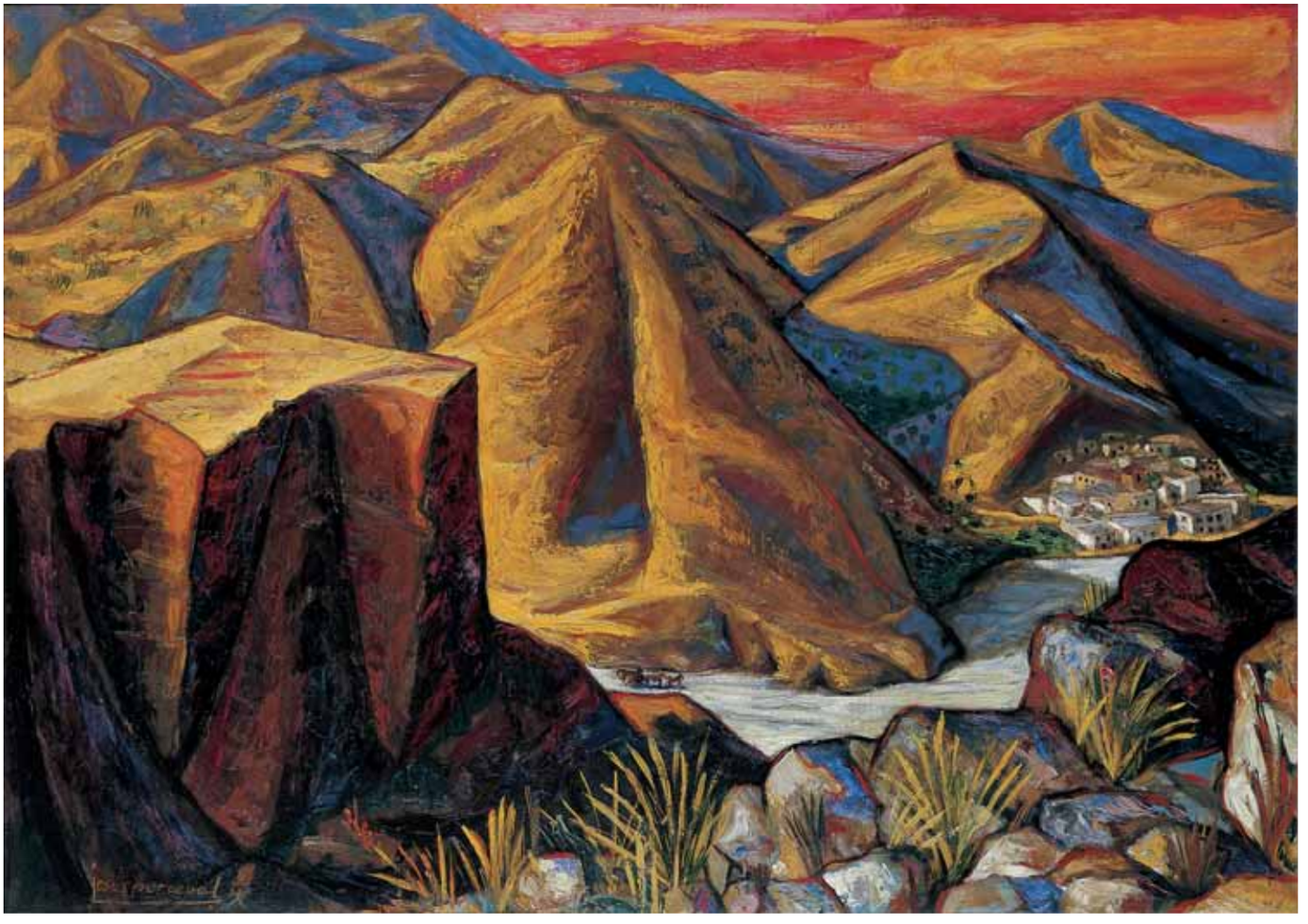




Jesús DE PERCEVAL
Valle del Andarax, Almería. 1965.
Encáustica sobre tabla.
84 x 120 cm.
Ayuntamiento de Almería.

Jesús de Perceval abanderó la aventura artística del movimiento Indaliano que en plena posguerra se presentó en Madrid, de la mano de Eugenio D'Ors, alcanzando un notable éxito. Un año después, Jesús de Perceval y otros pintores son invitados a participar en el IV Salón de los Once. En la década de los años cincuenta reside en Madrid y expone en Munich, Roma, Chile, París, Argentina y Bolivia. En 1951 participa en la I Bienal Hispanoamericana con su obra *La degollación de los inocentes,* que despierta gran expectación.

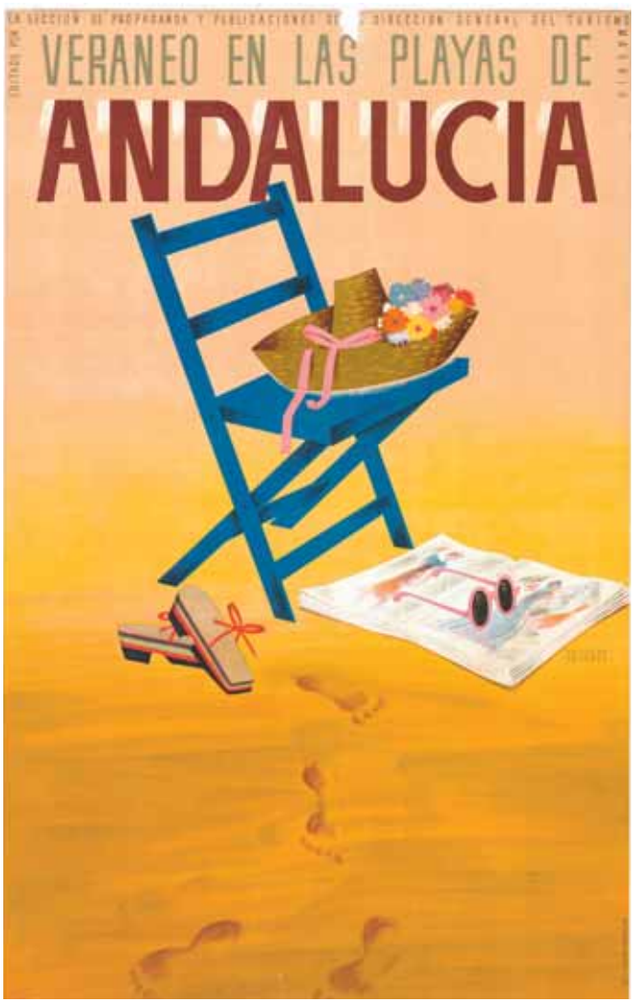
Los Indalianos miraban hacia la tierra y el pasado de sus raíces desde una perspectiva global, promulgando la importancia de Almería como origen de culturas prehistóricas y claves mediterráneas.
Ya en los años sesenta se interesa por el paisaje específicamente almeriense, como este valle del Andarax en el que el artista encuadra, casi con una perspectiva aérea, un paisaje de formas tectónicas, y constructivas, en donde el color tiene una importancia fundamental, ya contagiado de los denominados por Gaya Nuño como *fauvistas ibéricos*. Un paisaje que tiene que ver, por otra parte, con las configuraciones de los paisajes de autores como Benjamín Palencia, Ortega Muñoz y el mismo Zabaleta, artistas de los contextos artísticos en que el mismo Perceval se movió.
En definitiva, se trata de una composición centrada en unas claves más mediterráneas, mediante una escenografía, sin duda telúrica y hasta monumental, quizás magnificada con la pretensión de ser una composición emblemática de los paisajes almerienses.



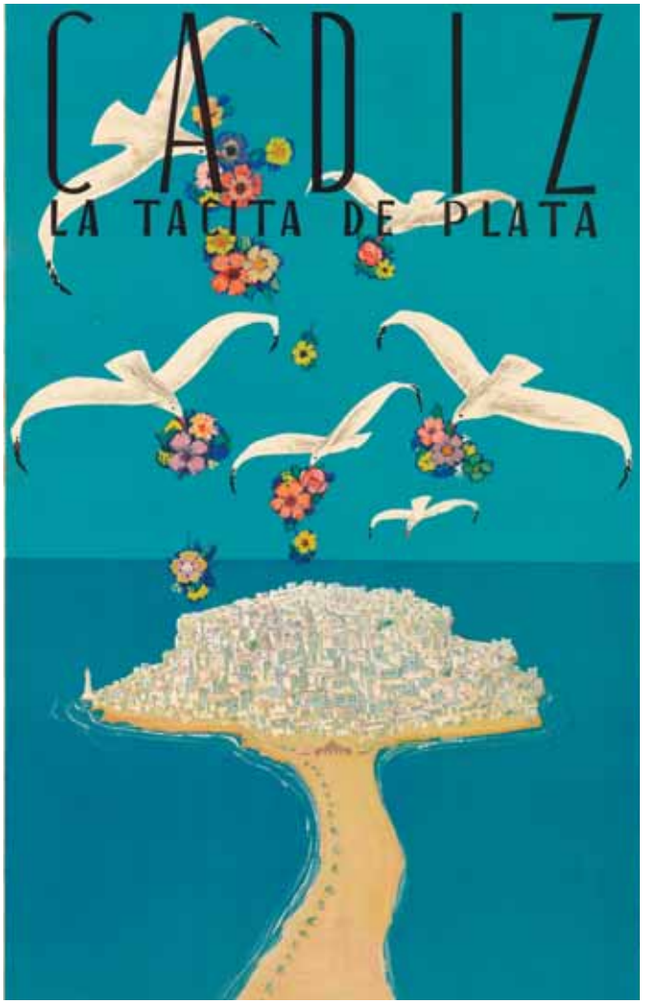
Los carteles y el *boom* turístico

Sustituyendo a la Dirección General de Turismo creada durante la guerra, en el año1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo. Esto confirma la continua preocupación de los diferentes gobiernos españoles por el fenómeno turístico que años después se convertiría en un fenómeno social de masas.
De este modo, el nuevo ministerio echaría mano del cartel para fines de promoción publicitaria y políticos; en cualquier caso, se imponía organizar la imagen de nuestro país en el exterior, al mismo tiempo que sirviera de promoción turística.

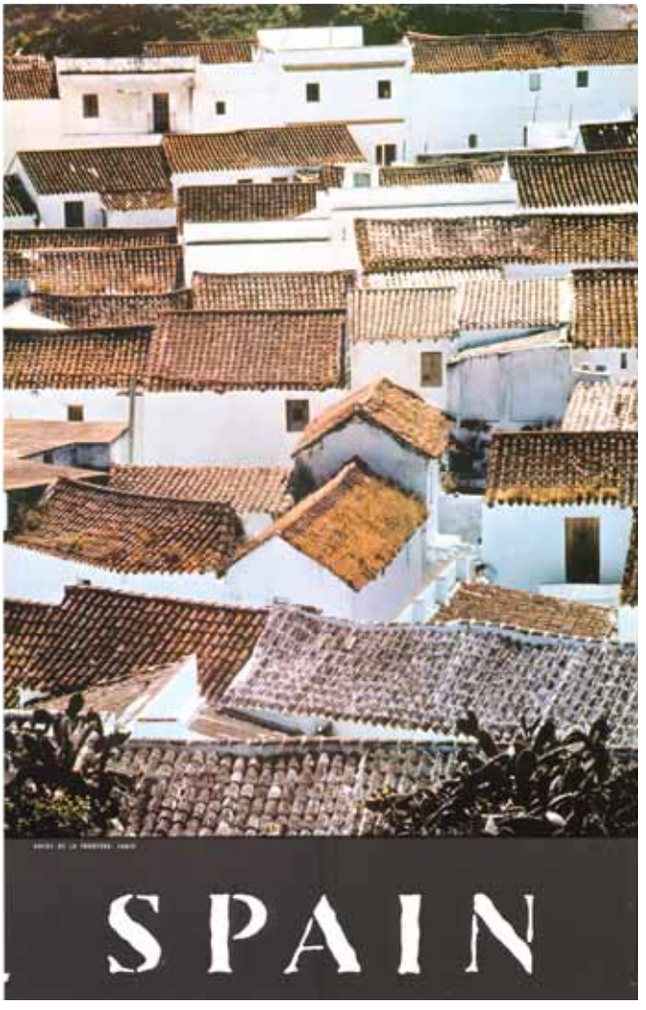
La serie de carteles turísticos dedicados a Andalucía tendrán una imagen especial, quizas algo redundante en la iconografía identificada en elementos culturales que refieren una cultura tradicional, insertada en los coetáneos Planes de desarrollo: *Primer Plan (1964-1967),* centrado en la captación máxima del turismo; *Segundo Plan (1968-1971),* con el propósito de lograr los 22 millones de turistas extranjeros; *Tercer Plan (1972-1975),* centrado en conseguir una demanda turística más cualificada que produjera mayor gasto.
En la serie de carteles turísticos se impone una imagen de país monumental y pintoresco, soleado y con una cultura afable y hospitalaria. Una imagen que debería convivir con la de un país cerrado, donde no existen derechos democráticos, pero que sin embargo gozaba de estabilidad política que es garante de la seguridad ciudadana. Por añadidura, según era conocido por el resto del mundo civilizado, España y con ella Andalucía, convertida una vez más en su emblema cultural, contaba con una enorme riqueza cultural y natural, con una excelente relación calidad/precio y con una disposición hospitalaria hacia el turismo por parte de su población.

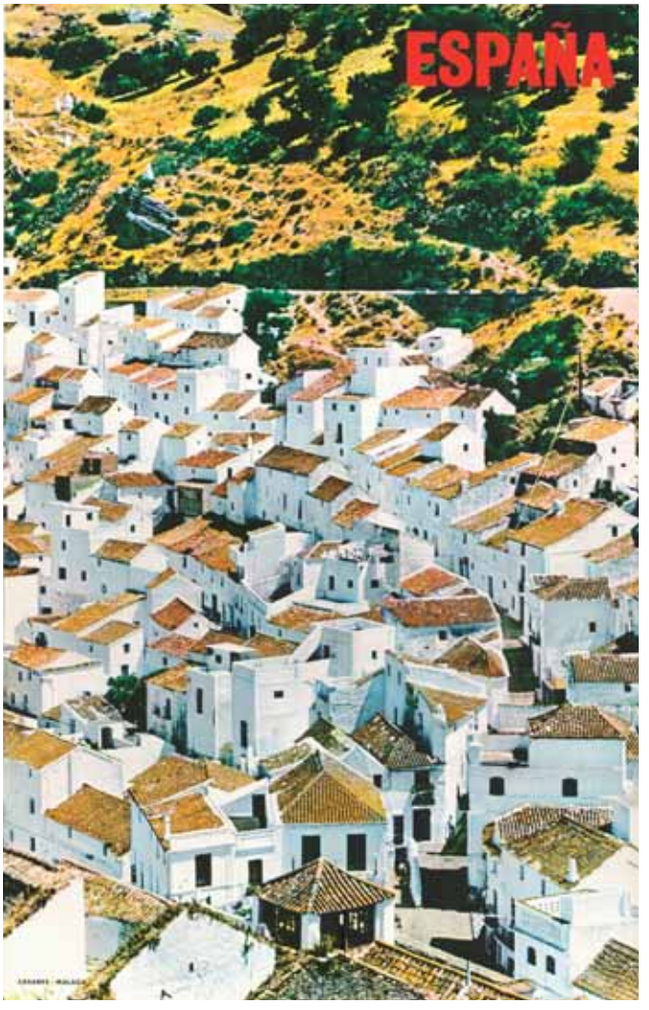


Teodoro Delgado
Veraneo en las playas de Andalucía, Cádiz.
Dirección General del Turismo. 1940.
Tintas litográficas a color sobre papel.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.



Anónimo
Cádiz: La tacita de plata.
Dirección General del Turismo.
Tintas litográficas a color sobre papel.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.





F. Catalá-Roca
Arcos de la Frontera. 1962.
Dirección General del Turismo.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.

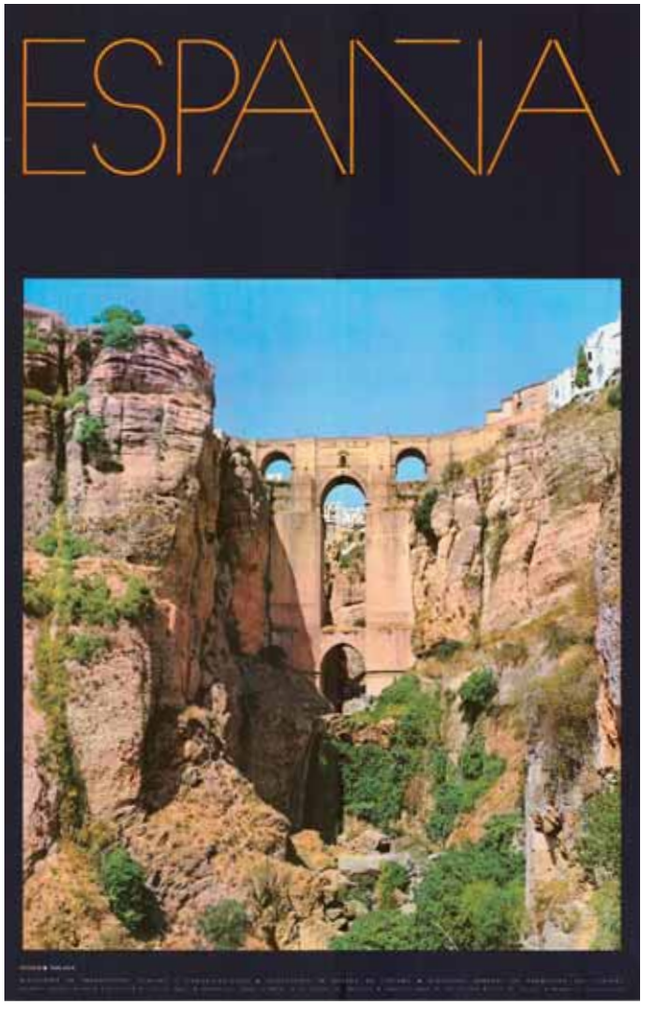


Foto: M. Pajares / Diseño: J. García Ochoa
Ronda, Málaga. 1982.
Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.

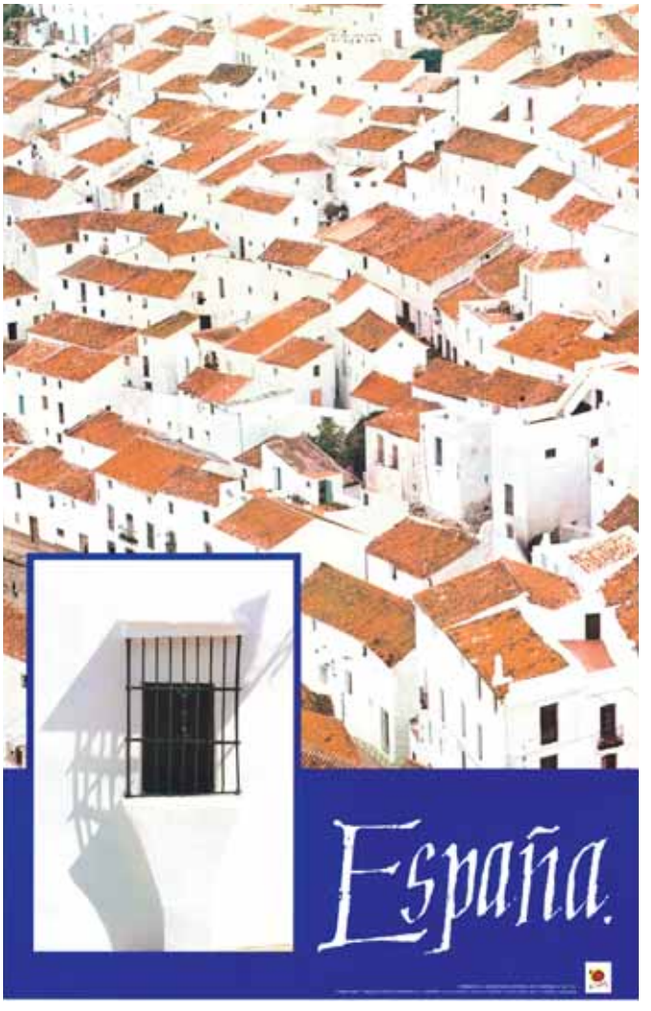


Foto: Muller y Ugarte / Diseño: J. García Ochoa
España. 1987.
Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.

Joaquín SÁENZ
Playa en Conil / Mañana de Niebla. 1990.
Óleo sobre lienzo.
82 x 112 cm.
Museo de Arte Contemporáneo de Puebla de Cazalla, Sevilla.

El pintor sevillano Joaquín Sáenz es quizás el artista andaluz de la segunda mitad del siglo XX que con más continuidad y decisión haya mantenido una intensa dedicación al paisaje andaluz. De él conocemos variadas series en distintas épocas, dedicadas a los paisajes de las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz, zonas a las que ha dedicado espléndidos encuadres que revelan el testimonio de alguna vivencia en el paisaje, buscando distintos registros, con el predominio de lo cercano y familiar.

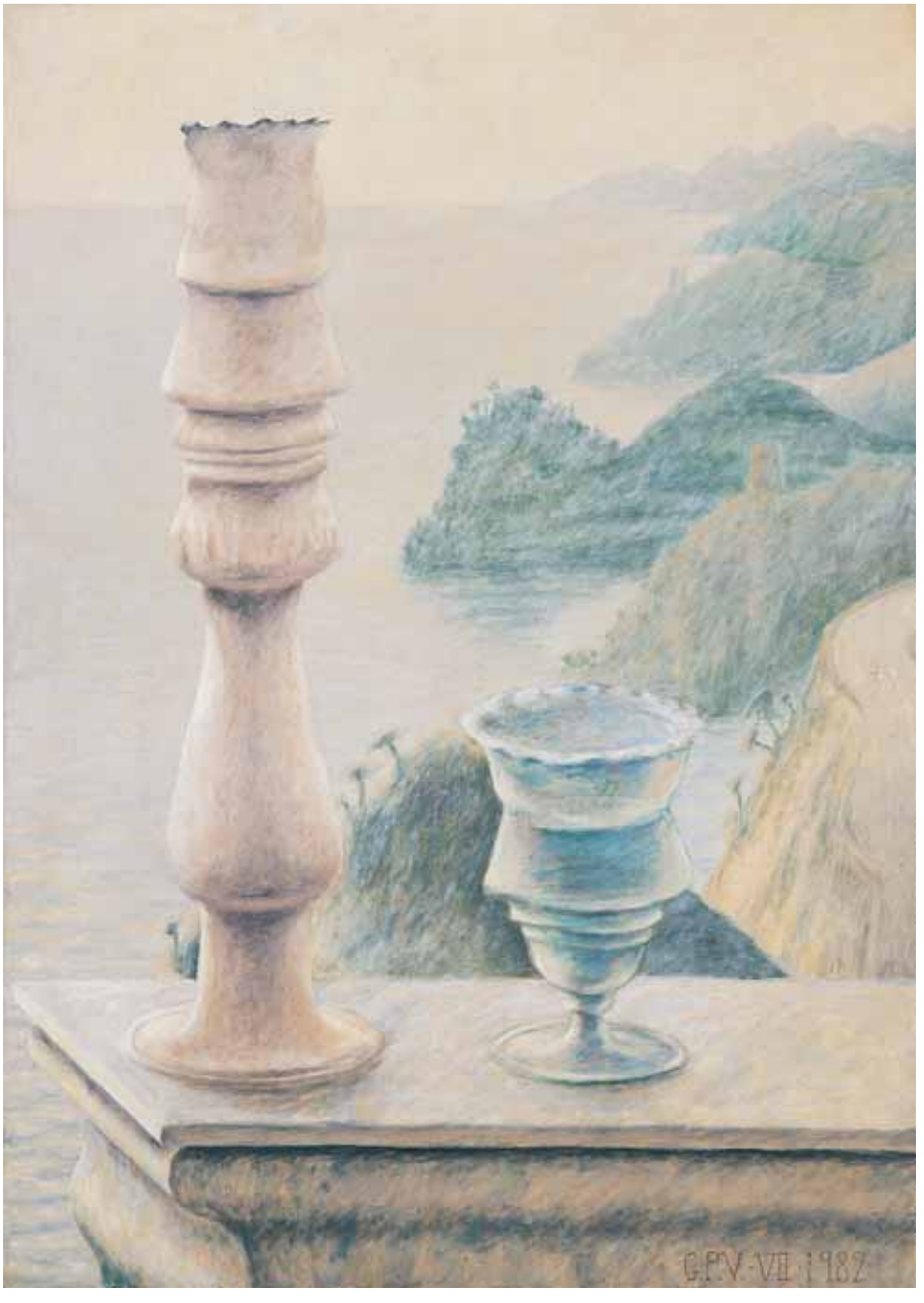
Este es el caso de la serie de paisajes de costas entre Conil y Trafalgar, temas que el artista ha pintado incesantemente a lo largo de más de veinte años, con vistas de playas, huertas periféricas y el caserío de los pueblos de Conil o Vejer, frecuentes motivos de inspiración en sus cuadros. Siempre lugares largamente experimentados, observados y vividos, a partir de lo cual Sáenz logra la evocación paisajista.
Todo ello, conseguido mediante una técnica de observación adaptada pictóricamente a cada situación, a través de la búsqueda de estructuras o de atmósferas, en el mismo paisaje, siempre ajustándolas a la composición de cada cuadro.
Por lo general composiciones sintéticas y manifiestamente modernas, como esta *Playa de Conil* con niebla, que invita a la mirada a discurrir por el espacio, entre las sensaciones físicas y la ensoñación de lo real. En este sentido Sáenz recupera la larga tradición del naturalismo, evidenciando siempre la propia pintura y el proceso pictórico, en ocasiones con tentaciones luministas. Sin ostentación y con serenidad.



Guillermo PÉREZ VILLALTA
Éxtasis entre la Herradura y Nerja. 1982.
Óleo sobre lienzo.
76 x 54,4 cm.
Colección del artista.

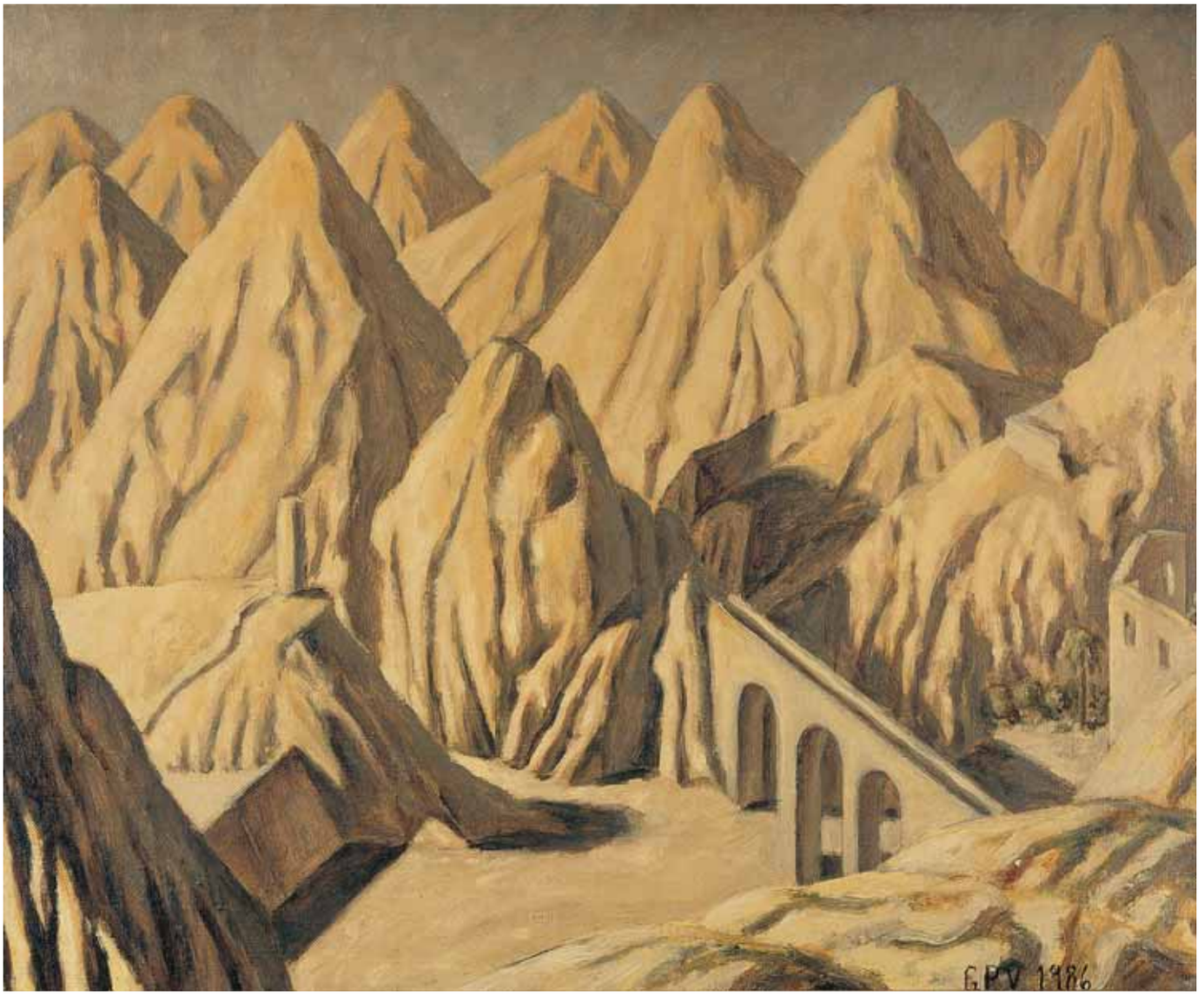
La pintura de Guillermo Pérez Villalta es de naturaleza totalmente narrativa. Lo religioso y lo mitológico, lo biográfico, lo universal, el presente, la historia del arte... son algunos de los territorios de los que el pintor se apropia para fusionarlos en una pintura intensa con capacidad comunicativa. Donde el artista construye un universo en el que las ideas y los conceptos son planteados en el terreno de lo pictórico, un trabajo puramente mental, un ejercicio, un esfuerzo de reflexión. En ese sentido, los cuadros de Pérez Villalta son puro artificio, imágenes con una fuerza simbólica o mística, en los que emplea un extenso vocabulario de formas variadas y de contenidos abiertos que se proyecta en el espectador, persiguiendo un tipo de emoción intelectual.

En el caso del *Éxtasis entre la Herradura y Nerja*, dos poblaciones costeras en la frontera de las provincias de Málaga y Granada, que el artista frecuentaría en estancias veraniegas en los años ochenta, el pintor ha colocado, frente a un paisaje de agudos cortados y barrancos sobre el mar, en donde se percibe la presencia de una torre vigía como elemento característico en cualquier punto de aquella zona costera, dos formas de vasos o balaustres barrocos, con perfiles antropomórficos, apoyados en un pretil igualmente barroquizante, como una alusión, casi humana, de dos formas psicológicas que dialogan con ese mismo paisaje. Una forma teatral y escenificada, pictóricamente encarnada en esta imagen que alude a una «percepción iluminada», de ahí lo de «éxtasis» como enajenación o embriaguez, respecto de la grandeza de ciertos parajes naturales de singular belleza.


G.P.V. VII 1982

Guillermo PÉREZ VILLALTA
Paisaje de Almería con arquitectura industrial. 1986.
Óleo sobre lienzo.
81 x 132 cm.
Colección del artista.

La pintura de Guillermo Pérez Villalta emplea un extenso vocabulario de formas variadas y de contenidos abiertos que se proyecta en el espectador, persiguiendo un tipo de emoción intelectual. A ello se suman ciertos lugares, arquitecturas, ambientes y paisajes, que el artista utiliza para sus propuestas y como punto de partida también de sus orquestaciones pictóricas.
Este es el caso de un tipo de paisaje como el almeriense, geológicamente descarnado y desértico, como ocurre con *Paisaje de Almería con arquitectura industrial*, un paisaje de montes erosionado en frecuentes cárcavas producto de la erosión. Un paisaje, por otra parte, deshabitado pero formalmente sugestivo, que atrae al pintor, en este caso, para ponerlo en diálogo con otras formas igualmente halladas y escenificadas en esta misma pintura. Una imagen teatralizada, que en su misma disposición escenográfica quiere hacer un guiño a temas y visiones de la pintura metafísica italiana, a la vez que intenta rescatar una memoria anónima de la arquitectura industrial del siglo XIX en ruinas. Un tema, por cierto, escasísimamente tratado en el paisaje andaluz. En definitiva, tentaciones del gusto posmoderno que en el caso de Guillermo Pérez Villalta encuentran un rico y variado registro de formas arquitectónicas, en diálogo permanente con el paisaje, entendidas éstas como medio de relación entre lo humano y lo natural.


GPV 1986

Carlos PÉREZ SIQUIER
Cabo de Gata, Almería. 1991.
Fotografía en color.
120 x 120 cm.
Colección del artista.

Pionero de la vanguardia fotográfica en España. En 1956 funda, al lado de otros fotógrafos, el grupo Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense), así como la revista homónima, que estaría activa hasta el año 1962, la cual aglutinaría a numerosos fotógrafos de prestigio, dando a conocer la fotografía española en el extranjero.
A todo lo largo de su carrera como fotógrafo ha mantenido un constante afán de renovación, en la búsqueda de nuevos lenguajes fotográficos.
Como creador ha ejercido un papel fundamental en la fotografía española contemporánea, teniendo su obra una gran repercusión en generaciones jóvenes de fotógrafos, ya que demostró, en una época en la que España estaba cerrada al exterior, que podía hacerse un trabajo fotográfico creativo e innovador.
En el año 2003 Carlos Pérez Siquier consigue el Premio Nacional de Fotografía; su obra nos afecta en la medida en que es la historia misma de lo que somos. Desde los oscuros y sórdidos años de la posguerra, pasando por la etapa del desarrollismo de los sesenta hasta llegar a la España de hoy, el trabajo de Pérez Siquier es un verdadero catálogo del recorrido efectuado por nuestro país en los últimos cincuenta años.

En este sentido, las dos fotografías con que concluye esta exposición –itinerario por los paisajes andaluces– culminan en dos visiones de fuerte carga sintética del paisaje almeriense, del desierto y de las salinas, dos puntos de vistas casi conceptuales, pero a la vez con fuerte carga de contenidos. Dos imágenes rotundas, en la herencia pop y esencialista del paisaje, y en las que culminan varios itinerarios creativos, estéticas y conceptos en relación con el paisaje. Elementos también de reflexión para el futuro. En todo caso, un panorama nuevo y abierto al mundo contemporáneo de nuevas construcciones de paisaje.





Registros de paisajes andaluces en documentos fílmicos.

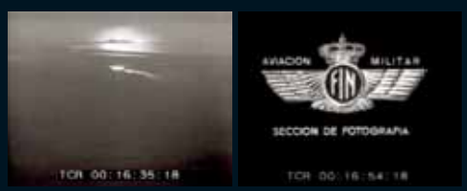
De manera complementaria a las piezas tanto pictóricas como cartelísticas y fotográficas que integran la exposición, se ha elaborado un audiovisual que ha sido proyectado en salas adjuntas durante los días de la muestra. Un documento visual que contiene una selección de secuencias y tomas en las que están presentes paisajes de varios lugares de la geografía andaluza, incluidos en una serie de filmes pertenecientes a distintas fechas comprendidas entre 1928 y 2000.
Una selección que creemos constituye una interesante serie de registros de paisajes y puntos de vista conceptuales, con muy variados intereses datados históricamente, lo que permite comprobar el tiempo y la manera en que éste incide en la visualidad de estas imágenes.
Se ha recogido en el presente catálogo un repertorio de fotogramas que testimonian la presencia de estos paisajes andaluces, haciendo referencia a cada uno de los filmes y reportajes de los que proceden, a los cuales hemos tenido acceso en la Filmoteca de Andalucía.



La Sierra de Aracena
Dirección: Carlos Nazarí. 1928.







Vuelo Sevilla-Tánger
Aviación Militar /sección de fotografía c. 1929.





Archivos Hispánicos
Islam
Dirección: Georges Regnier. c. 1930.



Archivos Hispánicos
Islam
Dirección: Georges Regnier. c. 1930.



Visions D'Espagne
Veuri Beuvais. C. 1930.



Espagne terre ardente
Dirección: Claude Peran. c. 1930.



España monumental, artística e industrial
Dirección: Alfonso Patrón. 1930–1931.



Mar de Huelva
Sindicato Provincial de la Pesca de Huelva
Realización: José López Clemente. c.1935.



Torero
Veuri Beuvais / reportaje de Marc de Gastyne. c. 1935.



Agua, espejo granadino
Dirección: José Val del Omar. 1952-1955.



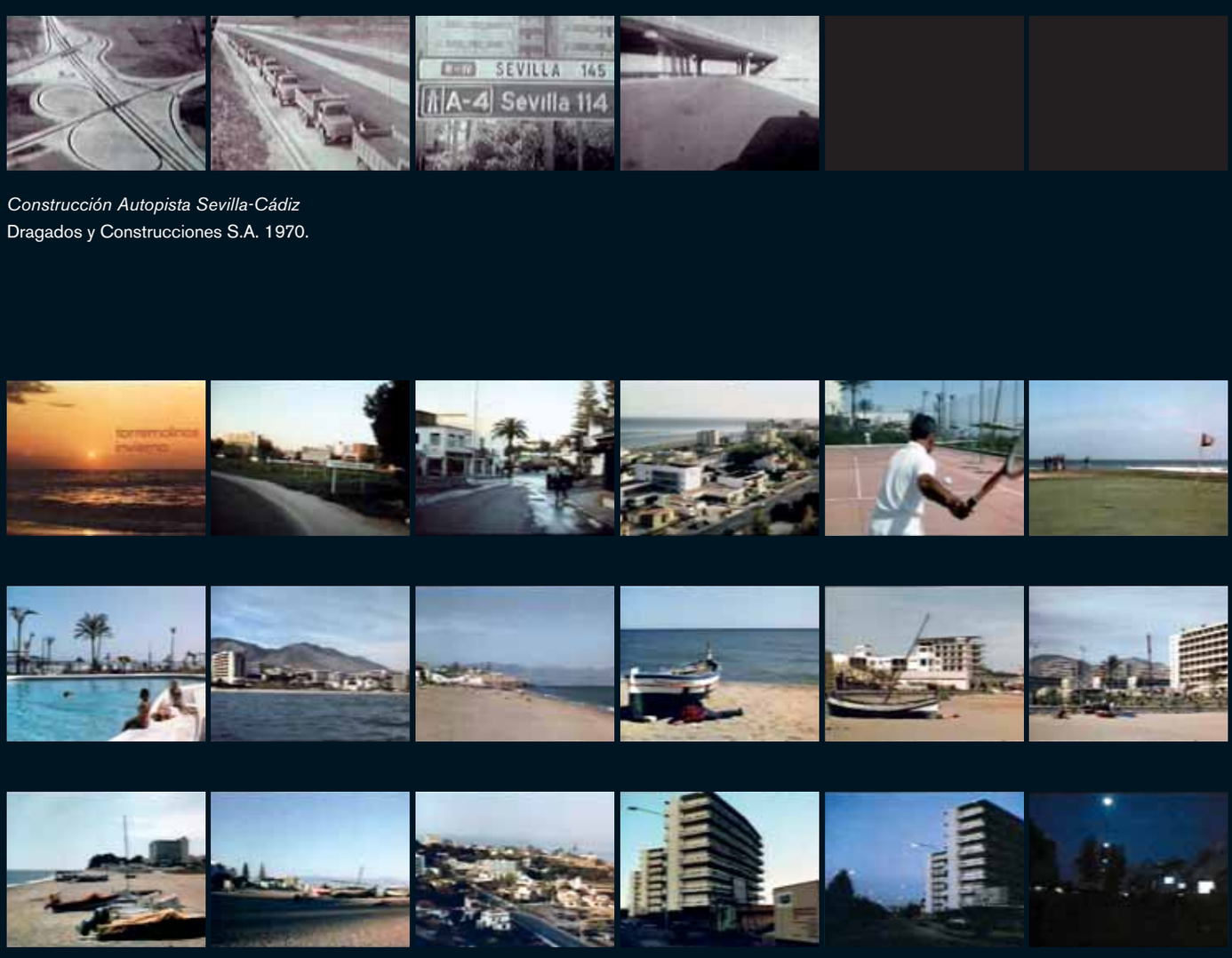
Arcos de la Frontera
Granada, nieve y mar
Cortometrajes.
Realizador: José Luis Román. c. 1970.



El Rocío
Documental TVE. c. 1970.



Construcción Autopista Sevilla-Cádiz
Dragados y Construcciones S.A. 1970.



Un día de invierno en Torremolinos
Dirección: Antonio Jiménez Rico, Gonzalo Pizarro, Mamerto López Tapia. c. 1975.





Campos de Níjar
Diputación de Almería, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
Dirección: Nonio Parejo. 1984.



El toro de Osborne, un símbolo de España
Dirección: José Luis Aguinaga. 2000.

TRANSLATION

Forward

Landscape, an inseparable element of Andalusia's identity, also forms part of the image that the actual Andalusians have of their own region and of that transmitted in a universal manner by painters, literati and travellers. This projection and the implied recognition at a European level has been forged throughout time and constitutes nowadays – as is happening with Tuscany, Venetia or with Provence – an invaluable asset for the present and the future.
The developed societies are more and more aware of the close relationship that exists between landscape values and economic, tourism or cultural activity, as well as the expediency for programming and integrating the all–embracing actions carried out in the territory as the natural environment has become a quality of life factor which the citizens are not willing to relinquish.
The European Landscape Convention (Florence, 2000), preceded by The Mediterranean Landscape Charter (Seville, 1992), openly backed the consideration that this resource was a fundamental element of the right for people to live within a decent environment.

The exhibition we are now presenting is, in a way, the continuation of the '92 one on the occasion of the Universal Exposition and the adoption by Tuscany, Languedoc–Rossellon and Andalusia of the previously mentioned document signed in Seville, which was devoted to the Mediterranean Landscape on the Isla de la Cartuja. What makes this new event outstanding is that for the first time different means of expression (painting mainly but also photography and film) were employed to make the reality and evolution of the Andalusian landscapes visible.
It is thus necessary to underline certain aspects and, above all, the exhibitive technique showing the scenic wealth of our region. We have not resorted to the mimetic relationship between landscape and identity, which is a popular conception in certain places, but we have preferred to emphasise plurality as we are convinced Andalusia, at this level as in others, is made up of different facts that in no way are self– contradictory and which magnify and highlight their deep and intimate conjunction.
«Union in diversity» is the European watchword and in the same way it is the phrase that best describes our Community. And I am not only referring to the present time; I say this, above all, looking to the future and the changes that represent the arrival of new contingents of population. In fact, to nature that presents a different appearance in the ***sierras***, in the countryside or on the coast demographic and historical processes have to be added as well as the differential nuances that such phenomena infer in the rural areas, in the small and medium–sized cities and in the large urban sprawls.
This exhibition clearly demonstrates too that Andalusia has always been open to numerous perspectives. The works of consecrated masters of Spanish painting – Sorolla, Rusiñol, Fortuny, Regoyos, Zabaleta and Vazquéz Díaz amongst others, reflect the vision of artists interested in embracing a wide panorama and eager to capture the singular beauty of the Andalusian landscapes.
As in so many approaches, Andalusia plays in this respect a demythologising and universal role, more mindful of questions that affect human beings rather than reductionist peculiarities.

The Andalusian Government, as do other European territorial administrations, is developing specific policies in favour of the landscape, an esteemed resource where important economic and social values such as nature, culture and sustainability coincide.
In 2005 we set up the Centre for Landscape and Territorial Studies by way of an agreement with the Regional Ministry of Public Works and Transport and the Andalusian Universities, whose end is to be an instrument of analysis, study and research into the multiple relations established between human action and the landscape in our Community.
Finally, it remains for me to express my gratitude for the collaboration and generosity shown by the institutions, entities and private individuals that have loaned their works of art so that they be exhibited and admired by the numerous visitors we expect will make their way through the rooms of Seville's Saint Agnes Convent.

Manuel Chaves González
President Of The Junta de Andalucía

Introduction

The generative idea for the «Andalusian Landscapes» exhibition has its origin in the desire to assemble a good part of the most emblematic productions of Andalusian landscapes from the last two centuries. An extensive period where, as far as the development of the mentality and shaping of considerations towards landscape are concerned, a substantial panorama of image registers and works of art that contain various viewpoints of landscape in Andalusia was able to be developed.
The idea of this undoubtedly ambitious project has given rise to an extensive exhibition which includes some crucial pieces of art, hence the subheading «Landmarks and Perspectives from the XIX and XX Centuries». At the same time other documents relating to the landscape are included, such as publications, travel books, compendiums of pictures of cities, photographs and posters from different stages of Andalusian landscaping:
A sampling that barely illustrates the historic fact of the great diversity of our Community's landscape. To that end an intensive scouring has taken place in museums, institutions, archives and, above all, in private collections emanating from Andalusia as well as at a national level –although logically enough for this exhibition we have tried at all times to show a preference for pieces belonging to the Andalusian community's heritage.
Therefore, we are dealing with the articulation of a wide–ranging sample where, as is natural, the artistic perspectives that make up the different registers and modes of approaching the landscapes in the last two centuries predominate. This results in a wide selection of artists' work – Andalusians as well as nationals and foreigners at work in Andalusia, most of whom are already deceased. We have followed a model that contemplates a wide–spanning production of landscapes practically up until the arrival of modernity in Andalusia. Those excluded could be considered, from a different perspective, landscapes elaborated or projected in modern times. Thus, we have considered in an open manner that the limits could be established between the 1950s and 1960s under the title of the tourism boom phenomenon.

The sample is structured in several episodes that sum up the different perspectives within a spectrum that spans the Age of Enlightenment up to the tourism development stage in the fifties and sixties, in a way that the different chapters are represented by fundamental works that pay heed to different historical moments. From those works that cast an enlightened perspective in the XVIII century in Andalusia through the large number of romantic travellers, up to the artistic phenomena of Realism and Naturalism in the final decades of the XIX century.
In the same way the sample maintains the requirement of registering the presence, be it within modernity, of other phenomena from the artistic production in Andalusia, such as the *luminista* painting or landscape seen

from the perspective provided by the Generation of '98 model, Regionalism, or the «local schools». Also included are different relevant sections with the incorporation of artists related to the cultural phenomena regarding the aesthetics provided by the Generation of '27 and the «Iberian painters», or projections on Andalusian soil of some landmarks of the artistic culture of the Republican period such the Vallecas School as well as the somewhat later incidence of other phenomena of the post–war artistic culture such as the so–called «Iberian Fauves» or Andalusian landscape perspectives by artists like Zabaleta and the Almeria group the «*Indalianos*».
Nevertheless, important artistic personalities have always been incorporated and at all times with an outstanding creative presence in relation to the landscape in Andalusia. And many of these personalities are present through some of their works, which up until now, a good number of which were hitherto unheard of.
To this end we have shaped a long list of artists including the following: Roberts, Villaamil, Carlos de Häes, Barrón, Romero Barros, Fortuny, Sánchez Perrier, García Rodríguez, Gómez Moreno, Marín Garés, Sorolla, Rusiñol, Muñoz Degrain, Cristóbal Ruiz, Vázquez Díaz, Bacarisas, Santiago Martínez, Bomberg, Gómez Mir, Felipe Abarzuza, Francisco Prieto, Rodríguez Luna, Zabaleta, Perceval, Moreno Villa, Miles Richmond, Pérez Aguilera, Joaquín Sáenz, Pérez Villalta, and Pérez Siquier, etc.
In a similar vein, as we pointed out beforehand, some documentation testimonies have been added be they photographs, posters and other documents as we intend this sample to also be a reflection of the different processes of approach, evaluation, promotion, development and protection of the landscape in Andalusia and whose testimonial presence helps in understanding the different construction processes of the same: documents which, within the whole of the exhibition, we also consider to be of the utmost importance when illustrating the different themes.
Complete material that has been compiled in an extensive catalogue where the processes and circumstances of the different personal and global visions of the Andalusian landscapes at different moments are depicted. Additionally, with the tendencies which throughout time have evolved towards the consideration of landscape as a cultural value in itself. Also included in the publication are a series of texts and essays elaborated by outstanding specialists that we believe are illuminative and interpretative. Here too, the world of travellers' literary descriptions and Andalusian landscape, as pictured through historical photography, has been included. The publication comprises an extensive catalogue of all the exhibited works where we have procured, in a reasoned and interpretative manner, to demonstrate the intentions and evolution of the landscapes and, in short, demonstrate the different attitudes of the artists towards landscape.
As a complement to the exhibition and also as a result of the research and documentary gathering carried out, we have considered it convenient to include an audiovisual of the Andalusian landscapes contained in many documentaries as well as historical film sequences from specific reports belonging to various periods of the XX Century. This reveals another kind of perspective as regards movement, time and the film concept of landscape which we did not want to put aside on this occasion with the intention of getting on record the great transformation that occurred in the Andalusian landscape: in this case being documented by filmic means throughout the century.
And finally it remains for us to express our gratitude to all those who have made it possible, in one way or another, to carry this project through to a successful conclusion be they the institutions, archives and museums, as well as the civil service personnel: to the General Administration for Planning for accepting this project, and the Publications Service of the Regional Ministry of Public Works and Transport for their invaluable assistance. And in like manner, and very specially, to all the private collectors who so generously and with sample possible.

Juan Fernández Lacomba
Sevilla, 2007

Andalusian Landscape. From the enlightened perspective to the tourism boom

Juan Fernández Lacomba

Precedents

The development of cartography as a condition regarding knowledge of a territory

The advances made in the representative techniques of cartography, especially in the times of Humanistic Europe, allowed not only for defining of the contours of continents, yet also for the placement of cities and other natural phenomena such as rivers, mountain ranges, mesas, and elevations. This circumstance greatly contributed to the conforming of the idea of Europe as a continent; certainly as a cultural entity, and as a geographical fact that continued to differentiate.
The idea coincided in a special way with what came to be known as the «Old World,» in comparison with the novelty of the American continent. In effect, cartography, with its gradual development, was a fundamental instrument in the times of the discoveries not only of the new continents, but also of old territories such as the oriental lands of Asia, or areas within Europe itself. Spain was the first country to approach the idea of the elaboration of a map of its territory in the XVI Century, although the project was later abandoned.
This development went on to make cartography and the geographers members of a group who had this knowledge, and the development saw the proliferation of maps and cartographers of the most diverse origins. This is a discipline which always has proven to be avid about using great precision to represent and situate the most exact number possible of cities assigned to a territory. On the other hand, the use of images, scenery and figures, ranging in class from local to allegorical, with a marked iconographic content, came to be an innate characteristic of cartographic history, as this content added to the geographic information included in maps. At the beginning of the XVIII Century the bishoprics of Cuenca, Osma, Seville, Córdoba, Jaén and Cartagena commissioned maps for their dioceses.
This series of complementary iconographic and allegoric elements gradually disappeared, as a calculated codification was implemented in more rational maps, which were, in a descriptive sense, less scenery-orientated. Gradually, maps were being turned into a repertoire of standard signs of a more abstract nature which made maps more efficient tools when needed to be used. They also entailed a better comprehension of topography. The maps intended to use a more universally understood language, which is to say they tried to make the information they contained available to the most users possible.
In the middle of the XIX Century, Spain was witness to two essential geographic works related to the representation and codification of the territory. The two works were related together, and represented on the one hand the technical cartographic progress seen in the *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar* (Atlas of Spain and its Overseas Possessions) by Francisco Coello of Portugal, published between 1847 and 1876; and on the other, by

the development of social sciences expressed in the *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar* (The Geographic, Statistical, and Historic Dictionary of Spain and its Overseas Possessions) by Pascual Madoz, a monumental work which was published in 1846.

From humanistic journeys to enlightened visions

In what is referred to as the Andalusian landscape, apart from the descriptions from the classical world, or those by Arab travellers during the Middle Ages, the representations found in travels of the European Humanistic period must be considered as the most significant sources due to their presentations of rational descriptions about certain entities of the territory. It was a period in which a series of itineraries took place, in general sponsored by European monarchs, and carried out with politico-geographical and even sociological determination when they were not motivated by religious pilgrimages to emblematic places.
In this way, the majority of humanistic travellers acted as visual travelling chroniclers in the Hispanic territory, and some of them had exceptional geographic knowledge of the territories. These journeys, as a result, were disseminated through publications where they included diverse images of cities and landscapes, and served as catalogues or repertoires of the land possessions and cities. They were actually inventories of physical and natural data alongside the congregations of souls who formed settlements under the tutelage of the crown. A group of foreign travellers, including Joris Hoefnagel and Antón van den Wyngaerde, contributed to this series of efforts throughout all of the Spanish territory under the dynasty of the House of Austria.
These experiences sowed the seed which led to the later development of the concept of geography dominated by topography during the era of the humanistic way of thinking. It also led to the idea of the «journey» as a formative element, and to the idea of «piety» in travels due to the justification, or complementary factor of pilgrimages that coincided with some of these travels; or with the objective of having an audience or visiting a certain event such as a royal wedding, or a visit to a court, etc., as was frequently the case with the nobility.
In general, the collection of Spanish images made during this period at the end of the XVI Century, and in the first decades of the XVII Century, consists of well chosen views which were strategically selected for their setting and disposition, and always projected with a descriptive interest. Within these, as already noted with respect to the complementary images in the most serious cartography, the types and functional elements were also added to the works or elements of character. Units were alluded to, or definitive elements which related to some kinds of historical information were seen, and in these visions, symbolic sentiments were abundant. Figures were alluded to and accompanied by detailed descriptions, and at times transfer from, or emblematic of cities taken from different points of view and settings which showed how they were assembled and revealed in a territory.

An uninhabited, harsh, and mountainous country

In general, the idea that Spain was a rugged and mountainous country, which made for difficult transit and complicated connections, was widely known by Europeans. It was a concept which, from early times well before the XVII Century, was confirmed in travellers' chronicles, where this idea abounds. Francis Willoughby, an English traveller who journeyed around Spain in 1664 shared in this sentiment. He considered at the time that, «*At least half of Spain is mountainous.*»
His opinion is added to that of other travellers who suffered uncomfortable and inconvenient trips across a partly wild country which had, «*Roads which were dusty in summer and a quagmire in winter.*»
The country was rugged, and in general provided wild and hostile landscapes. These landscapes were virtually deserted and human presence was scarcely noted. Bridges hardly existed and the roads were rudimentary, with old non-maintained routes. It was a terrain where communications were difficult and one had to cross it by cart-tracks where random accidents were frequent. Travellers were frequently obligated to cross fords and make use of rudimentary wooden bridges, which led to unforeseen problems and the need to make detours. To all this was added the uncertainty of crossing vast unpopulated regions called by a few travellers, «*Roads hardly travelled on in the middle of desert-like regions.*»
In fact, another peculiarity for European visitors lay in the large unpopulated areas of inland territory, and specifically Andalusia. This vast region enjoyed a tradition in populations which congregated in cities and villages, and scattered «cortijos», with only the necessary places to eat, and the occasional small village or occasional settlement. In contrast, compared with Western Europe, the generalised concept of the Andalusian territory must have seemed very decisive on the part of the rare visitors of those times. Added to these ideas were the great diversity of elevations, important rivers, long coastline, as well as a variety of landscapes and climates.
Another image that corroborated the idea of the almost impracticable mountainous country is that of the excellent engraving of a caravan of mules crossing a narrow pass, which could well be *Despeñaperros*, a work by Célestin Nanteuil (1813-1873), which illustrates the first page of *L´Espagne Pittoresque* (Picturesque Spain) by Cuendias and Fereal (1848), with an introduction which contains a sentence which is complementary to the engraving: «*L´Éspagne, dont tout le monde a parlé et que si peu de gens connaissent*».

The roads: Ways of approaching landscapes

However, moving away from the less settled area of the secular landscape of the Modern Age, little can be said regarding the change of the later vision from the XVIII Century. The transportation connection structure was of course necessary to access the area, and the verification of its landscape was hardly renewed in the Age of the Enlightenment. The Spanish roads, as noted by Gómez de la Serna in his book *Los Viajeros de la Ilustración* (The Enlightenment Travellers, 1974) were, «An arterial network which joined quite a few roads interrupted here and there by natural obstacles avoided in an elemental manner. There were also a multitude of paths which were elevated areas, where there were simple pathways, which time itself had drawn. The paths deepened and widened along the land and were molded only by the steps of man and horses. They were set, erased, amended over and over again by the rain and mud, by the drying wind in summer and the contractions of the ice in winter.»
This country was very deficient as far as a road system which the harsh weather and impact of the land called for. This situation came to confirm those « unused roads» to use a term from Cervantes, with respect to an old situation in Spain which was authentically reflected with the expression used in *El Quijote* by Cervantes and this character knew the roads quite well, especially those of Andalusia.
An illustrative example regarding the transportation network and stage coach communications in the Hispanic territory immediately after the War of Independence, specifically in the year 1818, involved a 350Km long network while decades later, in 1850, this figure changed to some 6,500 km, which connected to the mentioned transportation system. It was without a doubt a relevant and radical change which would later contribute in good measure to the facilitation of access to the territory by new visitors of the Romantic era.
The development of the town of Campillo de Arenas, on the route from Granada to Jaén, was encouraged by its privileged location as a halfway house between the two cities of Jaén and Granada. Its inns and places to eat were famous, since travellers were practically obligated to spend the night in the town. Travellers included, among others, the Romantic Europeans such as Teophile Gautier, Alexandre Dumas, Baron Charles Daviller, the engraver Gustave Doré, Richard Ford and many more.

The Guadalquivir: Axis and setting for life in Andalusia

It was precisely in the XVIII Century when the separation of the Atlantic and Mediterranean river basins from the Andalusian rivers was established. The territorial units of the river basins were also determined. This task was carried out by the geography itself, as a discipline applied with a rational efficiency applied to the physical environment. It was also a discipline which was becoming more and more efficient regarding the comprehension of the physical aspects. Among the most important works in geography at this time which met the criteria of the division of the river basins was the *Nueva geografía* (New Geography) by Antonio Busching, published in 1747, and the *Essai de Geographie Physique* (Essay of Physical Geography) by the Frenchman Philippe Buache published in 1756. It was throughout the course of the century when the geography lost part of its content, and when the development of natural sciences began to diversify into geology, anthropology and meteorology, etc. Nevertheless, regarding the geographic distribution of the territories, water, in its diverse states in the natural world, was always seen not only as a permanent territorial reference point, but also as a first class spatial organiser. For this reason, the presence of water currents in the natural world implies a decisive and structural element in relation to the organization of the land and human settlements. This is due to the idea that supposed points of convergence and connection are found between two shores or banks and settlements were founded according to the flow of water. These are elements which, by being truly related as axis points, also act as unavoidable spatial reference points of great importance. In this way, hydraulic phenomena such as rivers, springs, wells, reservoirs, aqueducts, etc. have fulfilled a special function which is clearly defined in any kind of territory. It is precisely the Guadalquivir, that great river of Andalusia, which has been since ancient times the main artery of the transportation system of Andalusia. In fact, two of its most important historic cities sit on the banks of its waters, since a river is a natural route used by all civilizations. This river crosses two strategic points: the Roman bridge in Córdoba, which connected the northern zone and was the obligated access point for connections in direction of the meseta; and the «historic bridge» which was spared from the Almohad era, at the location of Seville, where the waters led to the banks of Triana, which was the connection to Aljarafe, El Condado and the western territories of the ancient Kingdom of Niebla. This bridge, which came to be constructed secularly, with its ephemeral construction periods, was always at the mercy of the successive flood cycles. It was a fundamental crossing point, and was only surpassed definitively by the construction of the Isabel II Iron Bridge of which boasted the technique of its era and the emblem of the first industrial revolution in Andalusia. Its construction began in 1845 and it was inaugurated on February 23rd 1852.

On the other hand, the «great river» of Andalusia was a site which was always the metaphoric and poetic focal point as well. A good repertoire of this idea can be seen in the anthology of literature of the Golden Age.

¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles ya que no doradas!
(Fragmento de *«A Córdoba»,* de Góngora.)

Oh great river, the great king of Andalusia!
of noble sand though not golden!
(Fragment of «To Córdoba,» by Gongora).

This was the height of economic and cultural power in the city of Seville, in which representations of the river's physiognomy and functional character were often created. It had an active inland urban port which connected to the Indies on the other side of the ocean. Its exponent was reflected in a painting attributed to Sánchez Coello, which belongs to the Museum of the Americas in Madrid. The painting is a true global landscape which synthesizes the colonizing and social spirit of the city in those decisive times. It is a landscape which we can call descriptive and functional, where social and functional aspects make up an urban element, and even so it continues to evoke feelings of grandeur and leave an impression of a setting which was at once commercial, social, and courtly. It is a view *from the inside* which came to be an exceptional testament to the dependence and interaction of the Andalusian river with the culture and the history of Andalusia.

However these types of visions of landscapes were without a doubt somewhat scarce in the prestigious Andalusian paintings of the time, where visions of landscapes with qualities descriptive of themselves were infrequently found, possibly due to the humanising character of Andalusian baroque painting which was more focused on figures and expressive foregrounds of characters, the intense language of psychological emotions within a theatrical game of expressions. Nevertheless, it is possible to find a few examples of «countries' – as they were called at the time- fragments of landscapes seen from ¨far away¨ in the works of great magnitude which make explicit references to places or natural settings. Landscapes which represented influences and codifications were derived from Flemish or Dutch paintings, which in one way or another had come into contact with the Sevillian School by way of the city's active port. This is the case of an interesting painting and predecessor of Andalusian landscape of the first magnitude which, within this realm of Flemish influences, demonstrates a river landscape which is somewhat stage. The view is situated on the outskirts of the city of Seville, specifically at a recreational meeting on the banks of the Huelva Riverside, near the San Isidoro del Campo Monastery, which is explicitly transcribed in complete detail as the reference point in the background of the painting.

The Guadalquivir, a historic setting

«The river» has been the primordial setting of Andalusia, and the true backbone of its geography, of the geographical territory and culture of the region. All travellers, having plied its waters, have justifiably mentioned, on arriving, the memorable culture which is to be found on its shores, and they have referred to the antiquity of the nearby cities. A good number of travellers from all over the world concurred that these were splendid cities. Travellers were fascinated not only by the riches of the cities, but also by their beauty and ancient feel. All of them share a continued reference to the past, which logically is evident in determined cultural points and monuments on the very banks of the river. In this way, it is necessary to understand and participate in the enthusiasm of the majority of those XIX Century travellers' vision.

In fact, precisely in these Andalusian landscapes, travellers confirmed that they found the banks of the Guadalquivir river to be a perfect and unknown setting. Here it was projected to make a kind of landscape that since the Modern Era has come to be known as *topographic landscape*. But these visions also come from something beyond mere description. Upon projecting a series of values and evocations, it can be seen that the landscapes found in this setting suggest ideas which would become to be known as *heroic or historic landscape*. This is the suggestion, which is inevitable for those of romantic sensitivity. It is an individualised perspective attentive to things which are able to provoke feelings, and is especially attracted by the magnetism of certain places which evoke the sentiments. This is something which can be detected in a few examples of Spanish romanticism, specifically when looking at an artist like Genaro Pérez Villaamil, who, basing his previous work on the engravings and images inherited from David Roberts, evoked in 1848 a dream-like vision of the Guadalquivir river with the *Torre del Oro* (Golden Tower) titled «Seville in the times of the Moors.» Compositions of monumental landscapes, dramatically reconstructed, that led to the fantasy and the evoking of legends which no doubt made up part of the imaginary romantic. This concept was found in the first interpretations and popular legends, which the romantics were so fond of.

Enlightened and romantic foreigners

The enlightened view

The development achieved during the XVIII century would produce the concept of expansionism regarding our knowledge of Europe, thus opening up the old continent to all of its geographical areas. Learning encouraged rationality and knowledge on the basis of social well-being and applied development. Bringing with it motivation and arguments in favour of travel and movement, which inspect and record, with scientific intentions the most diverse territories, to such a degree that the «Age of Enlightenment» could equally be termed the «Age of Travel». An image, without doubt accurate, of the mobility and interest in new territories awoken by this period.
In this sense, having overcome the previous conception of the humanist journey, the illustrated journey would prove to be on the one hand, of informative value, for both science and political life, while on the other of formative value, from a social and educational point of view; thus the increasing interest around this time in the dissemination and publication of the reflections made during these travels and in the universalization of their contents. One of the essential characteristics of the enlightened traveller would be his curiosity and his concern for fidelity, analysis and even for functional profitability. For this reason, his way of facing up to the evidence of the time would make him show a direct interest in ancient monuments and remains from the past, insofar as these ruins brought information and were first hand testimonies of History, now considered a new value.
This novel dimension of perception is developed to such a point that the cultured traveller could, through the visible remains of the historic past, perceive those elements of formation announced years before by Rousseau, as one of the ideals of the new learned man. In fact, from this moment on, the observation of, and recording of details about all types of ruins, would bring about a valuation of archaeological reconstruction as well as the reproduction of landscapes; while at the same time, from the point of view of aesthetic ideas, «the picturesque», that which is susceptible of being painted, acquires a new relevance. From which we get the nomenclature Picturesque *Voyages*.
The world of illustration becomes completely engulfed by this «art of description», fruit of a strange tendency to reproduce reality as faithfully as possible.
In this sense, Andalusia, from this moment on, was going to be a region far more open to the European curiosity for knowledge; with the possibility of expanding the previously held image of the area and the chance to show its cultural and geographic splendours, along with the monumental landmarks left by its history. It is around this time that , with a few specific exceptions, we can talk about the first codifications of its landscape in journey notes, later transcribed in engraved views, adopting a language which continued the legacy of the classicist landscape, of rationality and contention (often using tracing through the «camera obscura») which turned out to be ideal for this type of illustrated recording and which only a few decades later would be carried out in a personal and scenographic way by the romantics.
Thus, the type of landscape developed in the first third of the XIX century in Spain would be closely linked to the previous views of the XVIII, possessing a descriptive character with rational intent, with a very conceptual language in elements, views and volumes of neoclassical roots. This is the reasoning behind some of the views that we know within the area of Cádiz; for example, *A view of Chiclana* attributed to the painter of German ascendancy Franz Xavier Riedmayer, who would mark nominally this tendency, which was then scarcely present within the Andalusian context.
Nevertheless, it would be the gradual introduction of lithography that would free landscapes from the descriptive rigour of these views, thus initiating the journey towards the recreation of the romantic landscape.
In fact, these images were going to have a significant importance in the dissemination of the contents discovered in these journeys. First engravings and later lithographs, with the blending and grading of light which this technique allowed for, would be inseparable companions and fundamental complements for the great majority of travellers' tales; to such a point that some of these would become famous for their illustrations, as was the case of the British artists David Roberts or John F. Lewis, both subsequent romantic travellers in Andalusia.

Strategic places. The Straits of Gibraltar

As well as the already mentioned curiosity, other conditioning factors made certain areas of Andalusia, such as The Straits of Gibraltar, especially significant for reasons of war and strategy during the XVIII century; especially after the occupation of the rock by the British following the Treaty of Utrecht. This military zone and the area around the straits was going to receive many foreign visitors. Consequently, Gibraltar and its surroundings become the focus of attention, with the area being particularly reflected in maps, engravings and geographic profiles, which reveal both the strategic and geographic interest in the area, and the fact that it had become a significant reference landmark within the context of world navigation.
In fact, during the period of enlightenment and the early decades of the XIX century, there was an abundance of views taken from the marine side of the rock, and although by now well into this new enlightened age, they insisted on landscape representations of the area of an eminently functional character. On the other hand the totemic and monumental character of the great mass of rock awoke the curiosity of travellers and visitors, as they considered it to be almost a natural monument of the first order, a geographical landmark which was beyond the merely picturesque, a world reference point. All of these aspects in one way or another were present in a great variety of representations of scenic value, which contain Gibraltar as an element of reference of Andalusian geography.
From the Spanish side we have the documented case, during the siege of the site of Gibraltar in 1782, of the *in situ* recording of a scene by the Valencian Mariano Ramón Sánchez, a painter at the service of the then Prince of Asturias and future Charles IV, following the commission of the Courts to reproduce the main ports and Spanish coasts for the royal cabinet room. It was a moment when much strategic attention as well as scenic interest was focused on this area. This is ratified by the words of Pérez Bayer, one of the most influential people in the Spain of the XVIII century and an eyewitness to the siege of Gibraltar, whose view seemed even more eloquent than the charm and fascination inspired by the rock itself. «*The rock and city of Gibraltar, on which most of Europe's eyes are fixed, is the most gratifying object in view that one could imagine; yet on the other hand the most ghastly and horrendous, on seeing that nature and art seem to have conspired to fortify it and turn it into a theatre of flowing blood*».
Gibraltar, as a strategic international site and definitively in the hands of the British, was going to become a point of reference for travellers along the Mediterranean and the Atlantic. Its famous rock was to become an inescapable lure within the territory of the Andalusian coast, to such an extent that it would be recorded on all maps and reproduced as a geological element and natural monument throughout the years. But Gibraltar on the other hand was also going to be

the place to disembark for many of the enlightened visitors and pioneer explorers in Andalusia.
The very fact that it represented a fortified site was the reason behind the significant contribution made by members of the armed forces and traders specialising in garrisons.
Thus beginning in the year 1774, we had travellers such as Captain W. Dalrymple, or the route along the interior of the Andalusian coast by Francis Carter, included in the book published in 1777 under the title of *A Journey from Gibraltar to Málaga,* a work of significant illustrated character of naturalist, historical and archaeological content, and in which little importance is given to the contemporaneous. Carter dreams of the past and his erudition was ever present. Although he did not ignore the Islamic legacy, he was far more interested in the material testimonies of the classical era, coinciding with his near contemporary Laborde, and as was also essential in the Enlightenment. Likewise another soldier, Lieutenant Colonel Drinkwater, in *A History of the late siege of Gibraltar with a description and account of that garrison,* published years after the siege in 1785; or Twiss, who travelled the peninsula between 1772 and 1773; as well as Henry Swinburne, the «discoverer» of the Alhambra for the British public.
On the other hand, the end of the century was marked by the travels of the Reverend Joseph Townsend, who offered us an accurate and harsh view of the country in *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787* (London, 1792); as well as the work by Carr, *Descriptive Travels in the Southern and Eastern Parts of Spain*… (1811), which comes to light during the war of independence, the latter an event which did not prove to be an obstacle to the continued arrival of British travellers.
The British who took part in the military operations that took place in the centre and north of the peninsula, had time to observe the country where they were fighting and write about it. It was more likely that the war, with its substantial participation of English and allies against the French, was an incentive, as could be confirmed by the stays during this period of such personalities as Lord Byron, Robert Semple, Sir John Carr and William Jacob, among others. The latter, in *Travels in the South of Spain*… of 1811, provides a better documented content. At the end of 1810 he travelled from Granada to Gibraltar with the French bringing up the rearguard. These routes now marked out and travelled were to serve as precedent as well as reference when the new generation of travellers, the romantics, came to visit Andalusia during the following decades. Thus, throughout the whole of the XIX century there would be an English route which, from Gibraltar or Málaga, led to Granada and the sanctuary of the Alhambra.

Alexander Laborde: *Le Voyage Pittoresque*

The definitive incorporation of the Iberian peninsula in European travellers' routes brought the discovery of its expressive possibilities. The panoramic views, the landscapes or the drawings of the cities contributed towards establishing the romantic image of Spain as a stage capable of unchaining a great deal of emotions and aesthetic experiences. On the other hand, travel literature, in short, favoured in a significant way the spread of a specific image of Spain and everything Spanish which has survived even to the present day.
Andalusia, despite finding itself geographically outside the cultural circuits of the *great European tour*, more orientated towards Italy and the topography of the classical world of the Mediterranean, was not an area which was devoid of certain Roman and Islamic monuments, but did indeed, at the time of the transition to the new century, possess an evocative past still to be explored. In fact, within a general balance corresponding to the period of enlightenment, we can confirm that Andalusia proved equally attractive to French travellers who visited it, especially during the second half of the XVIII century and the beginning of the XIX.
In that respect it is worth mentioning Jean-François Peyron, the Baron of Bourgoing and, principally, Alexandre Laborde (1773-1842). All of whom were cultured travellers who, with a significant presence in Spain through their publications, brought to the knowledge of the French, through their more or less objective chronicles, the glorious monumental and historical past of Andalusia. These records would not only be a fundamental reference, but they were also going to play a role as guides, to the point that they were an indispensable paradigm for latter day French travel literature, which was to reach its height precisely during the romantic period.
In such a way that *The picturesque and historic journey through Spain* was greatly responsible for the establishment of clichés and cultural stereotypes by the romantic travellers who visited the Iberian peninsula during the XIX century. Thanks to this book, many travellers discovered it and were able to appreciate it as a bridge connecting Europe to the fascinating East. Specifically the monumental work by Laborde which has an encyclopaedic character, with very accurate information about cities, landscapes and monuments of all types, bearing in mind the extent of each of the five volumes which make it up, owing a lot to the knowledge of Spanish scholars such as Antonio Ponz.
The figure of Laborde seems, even today, surprising: he was a diplomat and soldier, administrator and economist, erudite archaeologist, historian and politician, to which we can add a far from negligible facet as an artist. The son of banker of Spanish origin, he occupied top posts in the Napoleonic administration and he was a Liberal MP (1822-1841). In France he participated in the revolution of 1830 and he was field aid for Louis Philippe, who sent him to Spain as ambassador. Among his works on art and archaeology, stand out the books that helped to spread the vision of romantic Spain to the rest of Europe: *A descriptive itinerary of Spain* (1st edition in 1808 and 1st edition in Spanish in 1816) and *A picturesque and historic journey through Spain* (1806-1826, París, pub. Pierre Didot).
This book has been commonly considered to be French and largely down to Napoleon, although in reality its promoter and patron was Godoy. Maybe this opinion is down to the fact that, as has been said, Napoleon took advantage of the descriptive topography referred to in the work, and when the time was right used it to invade Spain.
The total work consists of four volumes, illustrated with 349 prints. To produce it it was necessary to bring together a large number of illustrations carried out by a team of artists and sketchers, among which stand out Jacques Moulinier and François Ligier. A team of over twenty artists that travelled Spain between 1789 and 1806, who reflected the unedited and picturesque aspects of the landscape, monuments and cities of Catalonia, Valencia, Andalusia, Extremadura or Castile.
Thus the views and landscapes contained in the work, many of which involve Andalusian motifs, obey in their graphic form, the technique of the engraver's chisel on copper, to a language that is found within the tradition of classicist French landscape, albeit with the logical contribution of descriptive rationality typical of the period of enlightenment. To this extent, as paradigmatic examples of landscapes of natural scenes with a sense, which are now unveiled under the monumental look in Andalusia, we can site the engravings devoted to the Lovers' Crag, in the locality of Antequera, Málaga; or the view, almost alpine-like, devoted to the mountain locality of Grazalema, in the province of Cádiz.

Travel books: from Enlightenment to Romanticism

In the context of the Europe of the XIX century, it can be said that Spain acquires a marginal role and as a country, due to the peculiarity of its customs, anchored in the survival of its past and because of the unusualness of its landscapes, it would become the favourite destination for many curious people and visitors, fascinated by its rich

past as well as its geographical proximity.
With Romanticism, the genre of travel acquires significance and new values. The romantic traveller, as opposed to the enlightened, was less interested by laws, institutions, or the moral or social state of the countries he visited; his attention was drawn to the landscapes, the indigenous archetypes and everything that could be deemed «picturesque». A new value which avidly recaptures all types of sensation which now unfold in all its domains. Their imagination completely overflows as they conjure up the reality before their eyes, to such an extent that many of the principles and characteristics typical of Romanticism are put into effect in this literary genre.
The same occurred with the representation of views and parts, in general from details taken from notes directly at the scene, such as is shown in many of the works of travellers such as Ford, Roberts or Lewis in the case of Andalusia. A complete series of graphical documents which testify to a type of travelling artistic activity that focused on a posterior realisation of picturesque scenes, as a form of preamble of what was to become known as , in relation to landscape painting of the XIX century, *topograph painting*: with clear references to places and monuments, clear and particular allusions to a splendid past, with the incorporation also of phenomena, accidents of nature and natural monuments, as significant features of the landscapes and regions visited. In short, a combination of images which are now incorporated into travel books and albums in the form of prints and illustrations, which inform us, in a particular and evocative way about certain countries considered to be exotic and attractive to the romantic taste. In the decade of 1830 the number of visits by travellers increases as does the number of guides published which reflect the romantic taste for exoticism, adventure and folkloric values.

Together with travellers such as Inglis, Captain Cook, Richard Ford, George Dennis, the Marquis of Londonderry and Mrs. Romer, a large number of sketchers, engravers, lithographers and painters, especially linked to Andalusia, begin to come to the fore in this atmosphere of romanticism. Aside from the well-known David Roberts, Lewis, George Vivian and Richard Ford, we can also highlight other artists of clear Andalusian presence, in cities such as Seville, Granada and Málaga fundamentally; among whom we should give special mention to : Francisco Mitjana, Antonio Chaman, Carlos Santigosa, G. Pérez Villaamil, Lameyer, José Bécquer, Manuel Rodríguez de Guzmán, Joaquín Domínguez Bécquer, Antonio and Manuel Cabral Bejarano, José Roldán, Manuel Barrón, Andrés Cortés, José Denis Belgrano, etc. All of whom, influenced by the travellers, would, be aware of the archetypes while keeping an incipient eye also on the landscape, and with their artistic output would manage to create a complete iconographic repertoire of Andalusia's traditional character.
On the other hand, the travel books written in French are less numerous; although they are not lacking in authentic classics, such as *Voyage in Spain, by* Teófilo Gautier, It is often said that this traveller contributed more than any other, towards the spreading of Spain's image as a country of «popular partying». Another classic of this genre is the tale by the Baron Charles Davillier, who came to Spain in 1862 accompanied by the great illustrator Gustavo Doré. We also have the story of a cruise taken along the Spanish coast in 1847, with a number of excursions into inland Andalusia, by the Russian Anatole de Demidoff, which was published in Florence in 1858.
Within the repertoire of well-illustrated travel books, we must also highlight another aspect worthy of mention with regard to the natural environment, a genre which was now being developed: the natural journey. Already by the end of the XVIII century, interest in natural history had brought several scientists and geographers to Spain, who would then travel to America, commissioned by the Spanish government: the Frenchman Dombey or the German Guillermo de Humboldt. However, the Irishman William Bowles would stay in our country to write *An introduction to natural history and the physical description of Spain.* (1789). Decades later, the Swiss Charles-Edmond Boissier would spend a long period in Andalusia describing and analysing the flora of the hill areas of Tolox, Bermeja, Mijas, Tejeda, Nevada and the Alpujarra. His work *Botanical voyage through the middle of Spain during the year 1837...*, in two volumes (1839-1845), is still considered to be of scientific importance today, thanks to the detailed classification it provides of plants of the Penibaetic mountain range, illustrated with splendid prints, accompanied by descriptions pervading the romantic spirit.
George Dennis, author of A *Summer in Andalusia* (1839), travelled the south of Spain shortly after the Carlist incursion by General Gomez. His book is one of the best written tales of the period and shows extraordinary sensitivity when describing the scenery, architectural monuments and street scenes. Notwithstanding, the year 1845 represents a landmark in the series of travel books devoted to Spain, with the publication of *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, by Richard Ford, who had lived in Andalusia with his family from 1830 to 1833. This manual, known as the «red book», due to the colour of its cover, would end up being the indispensable guide for two generations of British travellers.. For his part, Alejandro Dumas carried out a journey to Spain in 1846, going on later to North Africa, with Dumas junior and in the company of the artists Giraud, Desbarolles, Boulanger and Maquet. He would recount the impressions of his journey in the book *From Paris to Cádiz,* published in 1847. A less well-known book is *The picturesque, artistic and monumental Spain* (1848); this is the French version of a work originally written in German by Mrs. Suberwick, who signed under the pseudonym of Manuel de Cuendias. It appears that she herself translated it into French under the name of Víctor de Fereal. It is a description of Spain written in the form of a fictional journey, illustrated by the pioneer of the daguerreotype, the intense romantic illustrator, Girault de Prangey.
Other travel books which, in themselves, lack value deserve mention thanks to their illustrations. This is the case of *Voyage in Spain* (1869), by Eugéne Poitou, and its animated drawings within the text, the work of V. Foulquier, a painter and engraver who illustrated books. As for other nationalities, the Italian writer Edmundo de Amicis visited Spain during the short reign of Amadeus of Savoy. His book *Spain,* published for the first time in 1873, would see ten different editions and reprints over the next three lustrums, being translated into several European languages.

Romantic landscapes

Landscapes were, during the Romantic period, the genre which to the greatest extent favoured a more effective creative freedom, being cultivated with a greater freedom in comparison to the portraits of the ruling class or the scenes of historic reconstructions. The landscape, which was seen as much as a record of nature, as an image created from memory, was the most novel of pictorial spaces, as well as being the genre in which the exercise of the artists and writers fantasy could be fulfilled. Thus the romantic landscape, within the previous Spanish tradition, came to represent the moment in which so-called *perspective views,* with their prominent monuments, so popular, as we have seen, in the paintings of the end of XVIII century, were finally left behind.
In this way, sometimes in a rudimentary manner, and at other times in a more resolved manner, it is in the romantic landscapes carried out especially in the years just before the middle of the XIX century, where we can observe a greater variety of compositions and also justify the different viewpoints. We can see how the landscapes of

this period obey evocatively a field of experimentation and discovery, with the creation of new scenes of great inventiveness. A concept of landscape which turned out to be, from the point of view of the setting and composition , a veritable laboratory of expressive novelty, in which a whole repertoire of imagination was projected and where the psychological worlds of the personalities of the artists were channelled; the latter identified, sometimes obsessively so, with certain settings and scenes.
Although, above all, the romantic landscape came to be the stage for historic evocation, it was also the space for the adventures and fantasies of the artists. It is what, consequently has become known as *imaginary landscape,* which would acquire during this period extraordinary development, and in which values of literary evocation and spectacular scenography were ever present in contrast to the previous type of landscape, of a more descriptive and measured concept in the classical tradition. It is hardly surprising, then, to highlight that it is during this period that we begin to see in the landscapes the appearance of personalities and archetypes, albeit popular or historic, in action. These are understood to be a complementary presence for the very natural facts that they were attempting to describe. Nature is thus seen as evocative scenery, beyond merely descriptive sensations. But there is an attempt to make it a strongly expressive nature at the same time as descriptive, open to suggestions and frenzy, in the main part magnified even beyond monumental considerations.
As happened before with the foreign visitors, and also to a large extent as a consequence of it, Andalusia would be the region most visited by the Spanish romantic landscape painters, becoming the most significant territory in Spain for landscape painting at that time. In fact, its natural scenery and its monuments with their prolific evocative past, which were inclined towards the legendary in coexistence with what was popular and indigenous, would always be present in the repertoires of iconography in these years. To such an extent that the Andalusian landscape, thanks to its unpredictable and almost wild scenery, with its mountains, narrow mountain passes and especially breathtaking landmarks, would now acquire tremendous importance. A landscape which was an exponent of the impressive nature, in which it was always possible to include a castle or an evocative ruin, and where life was prone to emotions and feelings, which the painting of the time would be sure to reflect with a hint of the spirit of romantic energy: A type of landscape whose conception would last even beyond the second third of the century.

Albums of Spanish images

The custom of producing a series of images of views and landscapes of emblematic places, related to the crown, the courts or the high nobility, which was an eighteenth century tradition, was the true predecessor of the albums of engravings with images of monuments or cities, which would undergo a special development during the romantic period, more specifically in the second third of the XIX century. Engravings and later lithographs were going to be indispensable companions of a significant number of journey tales. To such a degree that some of these were more famous because of the illustrations than the texts themselves.
By way of pioneering, with regard to the Andalusian coast, particularly in the province of Cádiz, there were some examples carried out at the end of the XVII century belonging to the series of harbours and coasts of Spain, commissioned to the painter Mariano Ramón Sánchez for the cabinet room of the then Prince of Asturias, the future Carlos IV. The significance of this cabinet room would last into the XIX century, given that in 1833, with Sánchez already deceased, it was to be taken up again from the point where the painter had left it.
It is at the beginning of the XIX century when the first albums were published, in which the illustrations acquired primary importance and the text was conspicuous by its absence or served as a mere excuse to comment on the illustrations. In 1806, as we have already stated, the work *The picturesque and historic journey through Spain,* by Alexandre Laborde, came out, bringing together more than 300 illustrations, many of which today still prove useful in the study of Hispanic antiquities. Although not all of them were original as many were copied from the series *Arabic antiquities of Spain,* source unknown. Whereas the illustrations included in a *Picturesque tour through Spain*, by Henry Swinburne, which was published the same year as Laborde's album, were authentic. With sober descriptions in English and French, its high price, at around thirteen pounds would make this book a luxury.
In fact, the albums aforementioned marked the beginning of a lasting fashion, among whose most significant landmarks can be found the works by George Vivian, David Roberts and John Frederick Lewis, better-known as «Lewis the Spaniard». This English painter, who visited our country at the same time as Roberts, was looking to obtain a particular atmosphere thanks to the deployment of his imagination on the reality he was contemplating. To him we owe the 26 magnificent illustrations included in Sketches *and Drawings of the Alhambra...,* which came out in 1836. In 1837 Lewis would publish a second album, Sketches *of Spain and Spanish character…*, in which, instead of looking at the landscape, he concentrates on the types of character, and he highlights the serene beauty of the female face in Andalusia.
To these we can add other very significant English albums, such as the four volumes of the series *The Jenning's Landscape Annuals* or *The Tourist in Spain*, published in London between 1835 and 1838. Equally so, those written by Thomas Roscoe achieved a high level of sales, thanks to the steel engravings done by David Roberts, who had travelled to Spain in 1832 and 1833. Referring to the first volume, entitled *Granada*, it is more a history book than a tourist guide, in which the engravings are far more important than the text.
Under the stamp of Laborde's work, this type of album soon found acceptance by the Spanish. This is the case of *Memories and Beauties of Spain,* divided up into eleven volumes, each of them devoted to one area of the country. This early work, of purely Spanish input came out in 1839 and is directly related to the first romantic way of understanding views, both picturesque and monumental.
This period coincides with the development of romantic landscapes of imaginary character, as we have already mentioned, with contrasts of light and the theatrical presence of active figures, commonly of small scale, which were playing out some story in the foreground. *Memories and beauties of Spain* became a reference, both as a result of its elaborate lithographs, as well as for its detailed descriptions of the works. This would be the task which, once started, would be brilliantly concluded by Parcerisa, one of whose greatest aspirations was to condense in one work all of Spain's monuments. The final compendium brought together 588 lithographs, almost all of which were drawn from life. The images of the monuments were accompanied by a critical and detailed description, carried out by four authors: Francisco Pi i Margall, who was in charge of the volume devoted entirely to Granada; Pablo Piferre, in charge of the two volumes on Catalonia; Pedro de Madrazo, who carried out the volumes corresponding to Córdoba, Cádiz and Seville; and José María Cuadrado, who was responsible for the rest of the work. A series of problems arising from the very magnitude of the work would mean that it would not be finished, although nine years after the death of Parcerisa, the text was completed.
Around the same time the Spanish romantic painter *par excellence*, Genaro Pérez Villaamil, who had come into contact with Roberts during his stay in Seville in the year 1833, moved to Paris to supervise,

in 1842, the album of lithographs of his *Artistic and monumental Spain,* being forced to settle in the following two years in Belgium for political reasons. This was an immense work, which reflected our rich heritage, with an atmosphere made up of diverse Spanish archetypes of the XIX century, in which several artists took part. The lithographs, with texts written by Patricio de la Escosura, were on behalf of Hauser of París, published under the auspices and collaboration of a society of artists, literati and Spanish stockholders. From this series of Andalusian landscapes, we should highlight those devoted to the *Mine* and *Castle of Alcala de Guadaíra*, illustrations that reveal the direct contact he had with the Englishman Roberts in this Seville city. On the other hand, this last vision produced, devoted to the castle, made use of fantasy by using a disproportionately large scale, far greater than that of the medieval remains itself, becoming an emphasized almost legendary scene, which at the same time combined with some picturesque archetypes. This which was largely down to the influence of Roberts and the concept of scenography in his views and landscapes; a type of vision which also possessed a certain romantic affectation, developed in other paintings by Villaamil, such as the view of the same Alcala castle to be found in the National Museum of Buenos Aires, Argentina.

We also have Valeriano Bécquer, who worked as sketcher and illustrator in important publications, such as *Spanish and American Illustration, The Universal Museum and Art in Spain.*

In line with this tendency for albums, we should mention, although on a lesser scale, the Galician Pedro Pérez de Castro, watercolour painter and lithographer who was very active in the second half of the XIX century. He produced some illustrations of Granada spots during the Isabelline period, such as *The Tower of the Peaks* or views of the picturesque areas surrounding the city, published in *Album of views and landscapes of Spain* (towards 1860). We might consider in a similar fashion the urban descriptions and introduction to landscapes in Seville of the sketcher and watercolour painter Joaquín Guichot, who was both a columnist of encyclopaedic knowledge and a teacher of perspective at the School of Arts and Industry from the Isabelline period.

The Andalusia of David Roberts and John Frederick Lewis

In Spain the romantic travellers came across the splendid Andalusia, a fertile land, full of light, and above all, picturesque if we refer to its landscape...

One of the features of the romantics was precisely, exoticism: the interest in finding out about foreign countries, both European and those to be found the other side of the seas, as these offered different or new landscapes, inhabitants and customs. And to them the more backward the country visited the better.

David Roberts (1796-1864), a distinguished British romantic painter of Scottish origin, began working as a set designer in the theatre. In this capacity he worked in the Theatre Royale in Edinburgh in 1822, the same year in which he moved to London to carry out work at the Covent Garden and Drury Lane theatres. In 1824 he travelled to Normandy showing great interest in gothic architecture. He painted and sketched a great deal during his travels through Spain: he arrived in October of 1832 and returned to his country in September of 1883, visiting Madrid, Córdoba, Granada, Málaga, Tangiers, Gibraltar, Cádiz, Jerez and Seville.

During this short period he produced a great number of watercolours and sketches, which described the monuments and picturesque peoples through a casual style, as well as spectacular set designs for the theatre, with an outstanding control of perspective and proportion, which together with his superb use of light, remind us of the set designs he produced for theatre productions during his youth, which provided his work with an originality and creative freedom which place him among the greatest achievers of European Romanticism. These and other travels through Europe, Palestine, Syria and Egypt were lithographed and diffused in works like *Picturesque Sketches in Spain, taken during the years 1832-33* (published between 1835 and 1839), *Sketches in the Holy Land and Siria, Salg Classical and Historical and Picturesque*; encouraging the work of the Spanish painter Genaro Pérez Villaamil during his stay in Seville.

With regard to the consideration given to landscape in Seville's painting at the time of Roberts' visit to the city, it is interesting to note the clear opinion the British artist had with respect to his colleagues from Seville.: «*Mr. Williams, the vice-consul in this city has introduced me to some of Seville's painters who, unfortunately, are a long way from achieving the brilliance of their fellow citizens, Velazquez or Murillo, but who are nonetheless very pleasant people. They are truly interested in observing an Englishman paint, especially after being amazed at the talents of Lewis, as their lack of knowledge of the different painting techniques is manifest, I would even say that they are on a par with the Berber Moors They offered me coloured pencils and I have painted three small pictures, as well as the background for a full portrait*[*with the painter Escacena*]. *They have absolutely no awareness of the techniques of fading and varnishing, and as for the effects of perspective and shades—the primordial essence of art–, I am sorry to say that, to them, it is something which is beyond comprehension, although despite this they show a great interest in learning*». (A letter from Seville to his friend David H. Hay, published by A. Jiménez Cruz: *Picturesque Spain by David Roberts,* Málaga, 2004, p. 289.) The Seville painters who were closest to Roberts were José Domínguez Bécquer, Escacena, Daza, Arango and Cabral Bejarano, as well as the Galician Pérez Villaamil.

During his stay in Seville Roberts struck up a relationship with the well-known English consul Williams, a very active collector of Spanish classical painting, who entertained in his house a circle of the most important of Seville's artists in the years of the coming of age of local romanticism. A period when the Scotsman carried out a series of landscapes which were originally surely meant for Williams's personal collection in Seville. To be precise we are referring to the composition devoted to *The castle of Alcala de Guadaira*, an area where Williams owned land with olive groves and where Roberts himself would stay. This invitation to Alcala had also been extended previously by Brachenbury, the British consul in Cádiz. Brachenbury, away from Cádiz when the Scottish painter arrived from Gibraltar, recommended him, via a letter sent to Seville that «*this small city also offered natural scenery and architecture (Arabic) worthy of being portrayed by his paintbrush*», referring to the picturesque Alcala, a city whose charming landscapes and mild climate were already being enjoyed by many foreigners, and where the consul was living at that time.

Alcala was a city close to the capital, which by the way, was also visited by Delacroix (1798-1863) during his short stay in Seville, after his journey through Morocco and Cádiz, and to which he devoted, in his famous diary, a series of descriptions of sensations and notes on the landscape, in which he valued the night time view of the castle and the river banks. During his stay both in Cádiz and Seville, the French painter also took notes in the form of watercolours of urban scenes and archetypes, of which a large repertoire is known. Of special interest are the Cádiz street scenes and Seville squares, noted down in his *Carnet of a voyage* of Morocco. Being the romantic that he was, he could not get away from his interest for the Orient, the exotic, which was so prolific in France and England, and which so motivated the travellers in Spain and North Africa, keen seekers of the picturesque and strange.

The character landscapes produced by Roberts following his intense visit

to Alcala, oscillated between the conception of a *historic landscape* and a *rural landscape,* in any case, with an atmosphere of fantasy. A landscape which attracted special attention in those early days of Romanticism in Spain as a result of its heroic qualities, evoking legends and its dream-like landscapes.

This suggestive painting would be the seed for the posterior development of landscapes in Andalusia, especially from the second half of the century onwards, when it became consolidated, in the so-called Alcala de Guadaira School, as the tendency which linked the practice of painting with the development of *plein air* in this locality.

John Frederick Lewis (1805-1876), an English painter born in London, began his career as an animal painter and was a member of the association of English watercolour painters. A keen traveller, he carried out many journeys to Scotland and Spain. In Spain he dedicated time to study the Spanish classics in the Prado Museum, with the watercolour technique. From Madrid he went on to visit the Alhambra in Granada, taking down numerous notes on Arabic architecture.

On his return from a first stay in Granada, he coincided with Richard Ford in Seville, a city which would become his favourite and where he painted numerous themes inspired by Spain. Although his specialities were figures, characteristic archetypes and scenes of historic reconstruction and customs, we cannot consider Lewis as a painter who focused on development of landscapes as such; however, in his Spanish and Andalusian works, in particular, they would be clearly present in high quality drawings, specifically in many of his views, parts, and details of urban landscapes. Especially, in the watercolours from his stays in Seville and Granada, the latter in company of the Fords in 1833.

On his return to London Lewis would publish two series of lithographs entitled *Sketches of Spanish Character* and *Sketches and Drawings of the Alhambra*, in the years 1835 and 1836, respectively. The latter focused on views and landscapes of Granada, with the architecture of the Alhambra and the Generalife as the main features. The following year, in 1837, Roberts would publish his series of engravings *Picturesque Sketches in Spain.* Both repertoires of images were produced independently during the route taken by the two artists, without once coinciding throughout 1833.

Following his stay in Spain, Lewis went on to Morocco, a journey after which he would develop paintings of oriental themes, which would bring him great fame and success as an international painter. After stays in Paris, Florence and Naples, he visited Rome and Egypt shortly afterwards, a country in which he produced his final paintings.

Other travelling artists associated with the register of Andalusian Landscapes around 1850

The effects of the results of the first travelling artists in romantic Spain, with the publication of the fascinating prints in their countries of origin, which in the main reproduced monuments and Andalusian landscapes, were not long in coming: To such an extent that the initial enthusiasm of the visitors, above all the English, would soon find echo in a new wave of visitors. Among those of this nationality we can highlight George Vivian (1798–1873), sketcher and lithographer of great qualities in landscapes, who closely followed the methods and settings of both Roberts and Lewis, as portrayed in his works included in *Scenery of Spain*, published in 1838.

For his part, years before, the Frenchman Nicolas Chapuy (1790-1858) produced lithographs of architectural views and historical themes, but achieved great fame for his landscapes. A great sketcher and illustrator, albeit of a realist tone, he participated in *Voyage in the Orient*, by Laborde and Bussière, as well as in *Picturesque Voyages in Ancient France*, by Nodier, Taylor and Cayeux. In particular, with regard to Andalusia, he took part in *Souvenirs of Granada and the Alhambra*, by Girault de Prangey.

On the other hand, the likewise Frenchman Adrien Dauzats (1804-1868) was a skilful sketcher and romantic painter of landscapes and architecture; untiring he travelled Egypt, Syria, Palestine and Algeria, as well as France, England, Germany, Spain and Portugal. Engulfing his enthusiasm for all things Spanish, he produced splendid detailed views of cities and landscapes in sketches and watercolours reflecting great spontaneity, in particular the views of the Maestranza and the Arenal of Seville. He was in Spain for more than fifteen months, from the beginning of 1836, accompanied by the Baron Taylor, writer and painter, administrator of the Comedie Française, who enjoyed the trust of the King Louis Philippe and who had been commissioned to buy the paintings of the classical painters of the Spanish school, which were destined for the «French Gallery», exhibited at the Louvre from 1838 to 1848. With this in mind, he made several journeys across Castile-La Mancha, Andalusia and the Community of Valencia, being able during this long period of time to sketch monuments, landscapes and archtypes. Likewise, Henri-Pharamond Blanchard (1805-1873) and Adrien Dauzats (1804-1868) visited Spain between 1826 and 1833, accompanied by the Baron Taylor, for whose work *Picturesque voyage in Spain* he provided illustrations. Blanchard, although more linked with paintings of historical and event based themes, participated as an artist reclaimed by the court of the Montpensiers in Seville. These artists, as we now near the middle of the century, provided a new injection of realism for the established romantic school in Seville of the previous decades.

The token work of Richard Ford (1796-1858) signified a contribution of the first magnitude towards the documentation of monumental and urban scenery in Andalusia, especially in cities like Seville and Granada.

His arrival in Spain was justified by the need to find a healthier climate for his sick wife, and he was taken aback by the sheer magnitude of the monuments and the past, as evident in the historical heritage of Andalusian cities. Of intellectual background, bibliophile and erudite, trained in the art of journalistic illustration in his earlier years in London, his initial aim was to retell his experiences in a country so unique as Spain, but he ended up being the first English hispanophile with fundamental publications on outdoor perception in our country . His notes, sketches and watercolours, fairly precise and descriptive, though far inferior in quality with respect to those of Roberts or Lewis, are nevertheless not short of interest with regard to the creative interpretation of certain settings and the feeling for the landscape, whether it be rural, monumental or urban; landscapes which were also inventive and in which historical fantasies and speculation were projected. In any case, the collection of his works provides us with beautiful documentation, almost resembling what today would be a photographic report, at the time conceived as illustrations for future publications of the period. His wife Harriet, of excellent artistic background, took advantage of her stay in the Alhambra to sketch different patios and interiors in drawings of high artistic quality.

It was in the XIX century when the romantic English painters took the plunge and travelled to southern Spain, with Granada being a must in the pilgrimage of nearly all of them. Here saw the arrival of painters of the stature of John Phillip (1817-1867), who more than a landscape painter, was a painter of scenes with figures, in which he included details of landscapes and places observed directly in Andalasian cities; Edgard A. Goodall (1819-1908); Edwin Long (1829-1891), a renowned orientalist, who on the advice of J. Phillip, travelled in 1854 and gathered many Spanish themes which he would develop over the following decades; John Haynes Williams (1836-1908); etcetera.

By way of emblematic example of the visions of French realist landscapes coined during the Second Empire, we can highlight the Provencal painter Marius

Engalière (1824-1857), with his panoramic *View of Granada from the road to Málaga*. It is a painting of respectable format and great descriptive accuracy, signed in 1853 and belonging to the Museum of Marseilles. A work which, following the tradition of the views of emblematic Spanish cities, such as Toledo by Dauzats, coincides in many aspects with the manner of understanding landscapes of the first Carlos Haes in his beginnings in Málaga, and which is a sure testimony to the presence of artists grounded in the realism of Courbet, who used a style which continued to decorate French salons for decades. On the other hand, this version of the Andalusian landscape, which includes an extensive view of Granada from The Vega, was presented at the Universal Exhibition in Paris, which leads us to think that the undertaking of this important work probably had something to do, given the coincidence of the dates, with the Spanish fashion which pervaded Paris during the reign of Empress Eugene, a descendant of Granada, as is well known. A reign during which many customs were imitated and Spanish culture extolled. In this case, the said work could be compared, as a representation of Spanish culture, although to a lesser extent, to what *Carmen* was to the musical world. *Carmen,* was an opera by Bizet, of 1875, which was in turn based on a novel of 1846 of the same name accredited to Prosper Mérimée.

Andalusia and the imaginary romantic

One aspect in the treatment of landscapes which took place during the romantic period was the development of what we could call *fantastic landscapes* or invented landscapes. A recreation arising out of details of nature where both the memory of the places and the emotions evoked by them in the artist work together. Thus, we should take into account the factor of personal imagination as a catalyst for this type of landscape, which as a result, projected psychological conditions or rather fantasy in which one might find anything from personal confabulations to time frenzies. Remember that in general Romanticism tries to be an individual reaction which brings out personal emotions, in contrast to the earlier illustrated rationality.

But on the other hand, during the previous centuries, as we have seen, there already existed in Europe a generalised conception of Spanish landscapes and by extension, of Andalusia's. This was of a course a rugged landscape, partly wild, where it was impossible to establish distinguishing elements between latitudes, regions and climates with respect to the whole of the Spanish territory. Therefore, there already existed before in Europe's collective unconscious what we could consider as a type of imaginary landscape.

On the other hand, it is convenient to take into account that many of the images, later converted into engravings or lithographs in their countries of origin by the travellers, were carried out from notes and sketches taken directly at the site of the monument or landscape or from images previously facilitated by other artists, or from publications. For this reason, in many cases, the final result of the work is magnified or emphasized by the memory or the suggestion of it being a monumental or historic scene of great magnitude; and also, in many other cases, it is magnified by the emotion of the personal discovery, or by the surprise of being in the presence of something incomprehensibly unknown.

As for imaginary romanticism with regard to Andalusian landscapes, «the armchair travellers», installed in the European comfort afforded them by the definitive implantation of the industrial revolution in their respective countries, were able to *construct* other countries, with the help of the chronicles of the real travellers and the images that at that time were beginning to become widespread,. They were aided as much by the suggestive imagination of the places recounted, as by the information that historical facts could give them. Thus, the imaginary landscape absorbed *historic or heroic scenes,* in the same way as did literature–in relation to Andalusia, where the substratum of the Arab civilisation, or universal episodes such as the heroic deeds of Columbus, proved paradigmatic in an author like Washington Irving–, who *Built* legends and fables from the reality and knowledge of history: A frenzy which fascinated and delighted romantic authors in general

We can find the equivalent of this type of *constructions of the imagination* with regard to landscapes in several examples in which, as we have said, a historic event, or the scene from the life of a famous person or a classical Spanish literary work tend to form part. Such is the case with *A view of Palos de la Frontera,* accredited to the English illustrator William H. Barnett (1828-1854). In this work, his lack of knowledge of the place in question is clearly evident, he is influenced by evocation of other scenes known to him, specifically the Guadalquivir during his short stay in Seville. Lacking any other references the author offloads great historic imagination in this emphasized landscape scene, with a sunset that leads you to fantasize and speculate on a historic event, such as was the moment of departure to discover the Americas. A place which was also recreated by other Andalusian artists, as is the case of the Seville painter Antonio Cabral Bejarano in his version of *The departure of Christopher Columbus from the port of Palos,* where yet again the point of view adopted is that of a landscape of heroic features, which, lacking in reliable data, is filled with an abundance of characters, which it is hoped, as is not the case with the landscape itself, will be easily identified as those who participated in the heroic event he is trying to recount at that moment.

The very same thing occurs with other emblematic sites in Andalusia, as is the case of Despeñaperros, a geographical enclave of monumental features and very specific morphology, which as a result of its expressiveness becomes etched on the minds of those travelling from the Meseta down to Andalusia, and which had a great bearing on the creative imagination of the romantics. Despeñaperros would become the emblematic gateway to the «Andalusian paradise»; at least that is the testimony of travellers such as the very same Theophile Gautier, on coming across this point in his famous journey to Spain.

The suggestion of the al-Andalus past would equally influence artists of the stature of Delacroix (1798-1863), who, like many other romantics, imagined Spain's land covered with hills with imposing castles and fortresses that made up an uncertain territory, which, like Palestine during the Crusades, was permanently open to fighting. Delacroix was part of a delegation sent by the French government before the Sultan of Morocco, within the context of French expansionism into this country and the neighbouring Algeria. Between January and July of 1832, the painter travelled to Tangiers, Meknés, the south of Spain and Algeria. His travel notebooks on his visits to Morocco and Spain, filled with watercolours, sketches and notes, would provide him with material for the rest of his life. In these he emphasizes his preference for the study of colour and the effect of light on the local tones, as well as his admiration of Spanish greats, with Murillo at the top of the list; all of this constituted a collection of data and notes that would then be developed in his paintings of inventive themes, such as those of Arab inspiration. This occurs with *Skirmish*, in which the painter sets out a scene reconstructed from the suggestion of landscapes with castles and Moorish fortresses sighted on his travels through Morocco and Andalusia: a land which could be identified with that of North Africa but «christianised», according to his own words in his famous *carnet* of the journey.

Another Frenchman, Gustave Doré (1833-1888), is especially known for his illustration of the French edition of Don Quixote, published in 1863, and which even today is still considered to be the most extraordinary of all the graphic representations of Cervantes' work.

A work, which when referring to the scenes in which Don Quixote passes through Andalusian territory, presents us with a series of background scenes which had their roots in the notes and experiences in *A journey through Spain* by Charles Davillier, whom he accompanied in 1862, and during which time he took down these notes. The result was a series of expressive illustrations in which a rough landscape predominates, of course mountainous and emphasized, an almost Wagner-like opera scene, in which Don Quixote's transcending soul is projected, with a psychological mood which is identifiable with the landscape, in this case emblematic of this famous Spanish character, whom the romantics wished to portray as a heroic individual figure confronting the world.

Andalusian Landscapes in Romantic Artists

Andalusian painter José Elbo (1804-1844), was born in Úbeda, but his artistic career was developed in Madrid. He was educated in the Neoclassic style and his work reflects the influence of Goya, and is considered one of the best Romantic painters with a style close to Alenza. His link to landscapes is focused on country scenes, such as *An Inn,* from 1843, at the Romantic Museum of Madrid, or *A Cowboy*, from the Museum of Jaén, where the scene of vague topography seems to respond to the memories of his land in Jaén, and the type of setting is always justified with figures, or with the presence of bull scenes, as was the case with other landscapes from Andalusian painters such as Cortés or Barrón.

We have already seen how Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), during a short but decisive trip to Andalusia, had the chance to come into contact with Scottish painter David Roberts in 1833, whose influence changed his initial style, making his own the picturesque and emphasized vision of Spanish landscapes. As a direct consequence of being introduced to Robert's composition dedicated to the *Castle of Alcalá de Guadaíra*, the artist painted, apart from his lithographs of *Artistic and Monumental Spain*, a version of historical reconstruction of more theatrical characteristics dedicated to the same monument, the *View of the Castle of Alcalá de Guadaíra* in the National Museum of Argentina in Buenos Aires. This influence is confirmed in *Canyons of the Alpujarras* from the Santamaría Foundation in Madrid, which is another very similar composition from 1848 in which the chosen atmosphere, with dusk light, suggests the evocation of a historical past, in a scene where sublime and picturesque features are joined through the ruins, time, a moving nature where figures wander, next to the legend, with values Romanticism projected on the landscape.

In Madrid, Villaamil became a member of the Royal Academy of San Fernando in 1835. Three years later, Baron Taylor purchased five of his paintings for decorating the palaces of King Louis Philippe; he was then considered the best landscape painter of the time.

When he returned to Spain he took on the position of lieutenant director of the Royal Academy of San Fernando, and in February 1845 he was appointed landscape painter professor. Back then this position was new in academic disciplines, which shows the degree of acceptance in those days of landscape painting as a relevant feature in Spanish painting.

In the years 1838 and 1840 Villaamil exhibited in London which gave an idea of the orientation of his Romantic vision of Spanish landscapes abroad, a phenomenon detected in other painters of the Seville School back then. This would be the case of another decisive artist of Andalusian painting of this period, Joaquín Domínguez Bécquer, who was the brother of Romantic artist José Bécquer, a pioneer in Seville Romantic visions *transmitted* by Roberts. Joaquín, who came in direct contact with the Scottish painter, was also the author of several popular custom scenes, and touched by the Oriental trends in those days, he painted open air scenes with great scenic sense, though in a milder and more descriptive manner than Villaamil, of the picturesque surroundings and views of the city. Worth mentioning among his paintings is the famous *View of Seville from the Cruz del Campo,* from the year 1854, in the Museum of San Sebastian. This piece was painted in the cultural context of the Seville court of the Montpensiers, who were also largely influenced by the scenic sense of English paintings, and was clearly included in the demand of international Romanticism, which openly claimed landscapes as an expressive genre and of social identification of local or national character.

In the lines of the most characteristic Spanish Romantic landscape painting under the influence of Villamil is Eugenio Lucas (1858-1919), a continuing artist of his style with art that approaches Goya. One of Lucas' known paintings is a version of a landscape related to Despeñaperros, a work of art with the presence of figures, as was frequent, which received the name of *Landscape with smugglers*, from the Lázaro Galdiano Museum of Madrid and signed in the year 1861. This painting, as was the case of Villaamil's work dedicated to the Alpujarras, shows how rugged the place is and at the same time gives the idea of how spread out this type of landscape was in the Spanish society of those days. However, these landscape paintings were more accepted among foreigners, who confirmed with this kind of work their memories or evocative stories of the literary adventures found in most publications of travellers from years before. Nevertheless, it was in the second third of the century when Spanish Romantic landscapes were truly consolidated in all their varieties, both nationwide and in Andalusia.

In this sense, years before, Roberts, when travelling in Spain, made comments about the assessment of landscapes on behalf of the artists he had the chance to meet in the cities he visited, which gives an idea of the difference in level, stated in a letter of 30 January 1833, sent to D.R. in England he told him «*it was a defamation to give it that name*», referring to landscape painting in those days elaborated in Spain. Therefore, it is no wonder the great impact that Roberts' presence had in the context of Spanish artists as was the case in Seville in 1833, where this Scottish painter spent most of the months.

With regard to landscapes, among the paintings from the mid century, we are able to find a first class example from the Seville School due to the fondness most visitors had of the city. In those days this city was a symbol of Spanish features. It was a favourite destination together with the impressive Granada by all Romantic travellers in the country.

In any case, as we have already mentioned, the conception of Romantic landscapes of these years consisted of historical or fabled landscapes, going through countryside or rural places, and especially the view of important monuments which made reference to a magnificent past, that were frequently accompanied by varied and picturesque figures. In this

sense, Andalusia seemed to provide an unexplainable gift for travellers, the grace of the picturesque features and the frenzy of sublime aspects. The generic Romantic landscapes painted by Spanish artists in those days, from their origin, were clearly projected towards the foreign market. This phenomenon was clearly detected from the beginning in several painters from the Seville School, if we leave out the integration of some elements of clear local identification, which responded to demands of a new local sociology originating from the historical confiscation of church lands. This was such that a school in Seville organised a subject, which already existed, specialising in landscapes, managed by the landscape painter of the Seville School *par excellence*: Manuel Barrón y Carrillo.

Barrón y Carrillo (1814-1884) is one of the most important representatives of Seville «costumbrismo» (a genre dealing with local customs) making very personal contributions to landscape painting. He became the first pure landscape painter in Andalusia. He dedicated his works mainly to this genre, participating in the general characteristics of Spanish Romantic landscape paintings, with rural or urban views, as was frequent, decorated with popular figures that provided a taste of local customs to the landscapes, by introducing a popular and picturesque note or anecdote. He studied with his master, Antonio Cabral Bejarano (1798-1861), who was also influenced by European contributions in the court of the Montpensiers, and from which he inherited the taste for local customs, painting views of Seville and its monuments, with popular and picturesque figures.

His landscape paintings were a reference for the new generations of the Seville School, having assimilated in a sometimes imitative and other times superficial manner English landscape painting. Specifically, either «topographic painting» of landscapes inspired by Romantic travellers or landscape paintings of historical or picturesque justification, encouraged in Spain by Genaro Pérez Villamil and inspired by David Roberts, whom he personally dealt with during his stays in Seville. However, although he was an artist influenced by the vision of foreigners, he kept a pictorial practice including more rudimentary versions of views and settings invented with picturesque tones, which obey, arise in general, to from certain paintings of versions without ambitions other than strictly dealing with trade and commissions. Other scenes made with more effort, taken with attention regarding the natural, identified with specific Seville or Andalusian places: The artist and his audience were identified with this painting, a fact that reveals a rudimentary but effective new market.

His initial plastic arts, somewhat rudimentary and little self-assured evolved throughout the years towards more realist positions, becoming more descriptive, with a more adjusted and specific finish, especially in the decades of the second half of the century. This is confirmed in his work *The Triana Bridge*, at the Palace of Riofrío in Segovia. A painting that dates back to the year 1862, commissioned by royal order under the suggestion of some paradigmatic images of the first photographs in the city. Apart from making portraits and some custom scenes, his specialty was landscapes, achieving great fame with his visits to the city of Seville and surrounding towns, as well as the Guadalquivir meadows around Seville and Córdoba, the Sierra Morena mountains (Pedroso) and Mountains of Ronda, of which there are magnificent samples in the Fine Arts Museum of Seville.

Another example which strongly verifies the dependence of Seville landscapes of the middle of the century with regard to the influence of Andalusian topics, as well as the fascination for these through foreign and Spanish albums, kept in publications from the Romantic period, is the work of art by José Díaz Varela, *Seville Seen From San Juan de Aznalfarache*. A painting that literally follows the same setting used by Chapuy, whose lithography published in *L'Èspagne* became an original setting of the same place, included as an illustration in the *Voyage Pittoresque* by Laborde. A motif equally used as a starting image for the background in the composition *On the Way to the Fair*, by Andrés Cortés.

These elements demonstrate the lack of resources of many Seville painters regarding landscape paintings, which confirms the statements made by Roberts in his letters, also in a specific manner referring to the lack of cultivation of the natural, despite the confirmation of the use of note taking, according to some chronicle publications of those days, at least on the part of Barrón.

Even so, the Spanish tradition of taking notes on the territory was nonexistent. In this respect, the comments made by Richard Ford were important about making sketches and drawings. «*There is nothing more suspicious in the whole extension of the Peninsula than a foreigner drawing or taking notes; all those who see him taking plans and making maps of the country, these expressions are used for talking about simple pencil drawing, think he is a spy, or an engineer, and that he is certainly not there with good intentions. The lower classes, just like the Oriental ones, give a vague and mysterious sense to this behaviour, which is incomprehensible for them; and as soon as they see someone dedicated to the work mentioned before they take him to the civil or military authorities, and actually, in remote places, as soon as a stranger arrives he is the object of vigilance by everyone, due to the strange happenings*».

However, as Realism was being introduced as a tendency in the times of Queen Isabel, this inability of some painters, who dealt with landscapes in a rudimentary manner, was opening to the integration of methods of analysis and registration of reality. The adoption of new procedures of artistic teachings at the Seville School had a lot to do with this, which was then based on the systematic copying of engravings and lithographs with landscapes, to later go on to «handwriting» translations of how to understand groves, cloudscapes, types and flowers, the latter in an *aerial view* way, avoiding confrontation and the direct study of the natural, which painter Rico later questioned so often referring to the Seville School in his memoirs. In addition to the most detailed studies of the natural at the Seville School and the arrival of new teachers and cosmopolitan artists to the city, came the new systems of perspective representation brought by Guichot.

Andrés Cortés (1810-1879), and his large family of painters, constituted another paradigmatic example of Romantic landscape painting in Andalusia. Beginning with rudimentary landscapes, based on copying pictures with generic scenes or of local topics, they cultivated a landscape of compositions organised by the disposition of planes contrasted by lights and shades in the scenographic manner. A common practice among painters of the Seville School during the first decades of the century was to use coded plastic arts, in a handwritten way. Their extensive work revealed organisation in an individual or collective manner, i.e., like a workshop of several members of the family, by using pupils who indiscriminately took commissions for the foreign market of *souvenirs* and, especially for domestic use.

In some of the samples of landscapes signed by Andrés Cortes, a mix of styles is detected in his art with archaic survival, a consequence of indiscriminate use of engravings in compositions, always using light effects and the presence of more or less catalogued figures: washerwomen, picturesque horseback riders or cattle farmers; These figures were often represented with cloned animals, whose presence justified the scene shown in the landscape.

In general, they are picturesque countryside scenes, with trees with pictorial effects and frequent scale and superimposition errors, giving the topics an obvious theatrical atmosphere without hiding their insignificant and artificial nature. In other scenes the lines of argument are more ambitious, reaching levels of more theatrical and landscape conviction, but in any case, always attracted by customs with reiterative anecdotes. Other painters who encouraged landscape paintings of this kind, i.e., without Realist indications, in Seville about 1850, strictly local or regionalist, were Tristán, the above mentioned Díaz Varela, or Joaquín Díez, the latter was the author of the excellent works *View of Arcos de la Frontera*, painted in 1848, from a private collection in Seville, and an interesting *View of Seville taken from the Hills of Santa Brígida in Camas*, dated 1865, from a private collection in Cádiz.
In any case, there are other landscapes where the suggestion of places of reference provides their works with more credibility, which always proves the lack of previous studies taken of the natural. It was a new method which, throughout the years was being assimilated by this family of painters. This seems to be confirmed by the same painter, as an artist taking notes in the open air, for the The *Mill of Algarrobo in the Guadaíra*, in the town of Alcalá de Guadaíra. This composition (not yet signed, at least for the time being), under the pictorial keys of landscape painting of the Seville School, influenced by Cortés and Barrón in size and artistic ambition, confirms the social acceptance of landscapes in Seville society those days. At the same time, it is a first class document which shows the study of the natural considering the motifs, which were later worked on in the workshops; the painter is not standing in front of a canvas in nature, but with a folder of drawings and sketches in his hands, while looking at the spectators. Owing to its size, the largest known of David Roberts from 1833, this painting must have been a specific commission made by an important Seville house (perhaps the artists' own dwelling, either Cortés or Barrón?), and it certainly anticipates before 1850 the consistence of solid pictorial precedents which would later be called the School of Alcalá.

The confirmation of landscapes as an academic discipline

In addition to the illustrated approach to landscapes, views and scenes of picturesque nature in the XVIII Century, we were able to confirm how the implantation and assimilation of the landscapes as a genre in Spain arose from a process at the beginning of the XX Century. The Academy of San Fernando was the first to accept this artistic discipline, considering it not as something complementary, but specific. The definite gesture of this Academy was the creation of a professorship for landscape paintings, started by Pérez Villamil, with a solution of continuity of different masters who taught landscape painting to successive generations of artists. The whole process definitely contributed to both the education of the artistic look, and the assessment itself of the natural scenes considered picturesque in the different regions of the country. In this sense, people start to visit specific places, where artists begin to go for the artistic values as well as, little by little, the moral and didactic values of the landscapes. This is a new path which was then opened, and would start bearing fruit in the regeneration generation, in the transitional years of the new century. Years before there was a follow up on behalf of some members and professors of the institution specialised in this type of views, of perspectives of monuments and panoramas, generally commissioned by the Crown. Thus, in the first three decades, there was a stage going from the so-called classist landscapes, of bucolic tradition and character, to Romantic landscapes, which were certainly inspired, decisively, by influences of English paintings and the presence of travelling artists in Spain. This is especially confirmed at the end of the War of Independence and during the liberal period.
The favourable attitude of the Academy, as we have already mentioned, became effective when in 1844 the professorship of landscape painting was created. This subject was first taught by Vicente Camarón and the second year by Genaro Pérez Villaamil, who, as we mentioned before, was the promoter of purely Romantic style landscapes, whose treatment of the matter meant a paradigm of landscapes during the first half of the century in Spain.
On the other hand, landscape painting developed in provincial schools, many of them created officially at the beginning of the reign of Isabel II, having an outlying development, except in important cities, apart from Madrid and Barcelona, the Romantic Seville and some landscape paintings developed in Valencia, though always related to the Madrid ambient and the recently created National Exhibitions. These were biannual events which served as a reference, and with regard to landscapes, they were also a tool for divulging the settlement and assimilation of landscape painting as a genre.

The appearance of realist landscape painting in Andalusia

We have already looked at the realist work of many foreign artists who contributed their own visions of cityscapes and landscapes in Andalusia, in particular the French travellers who exhibited their works at the exhibition halls in Paris, which set the trends for the conceptual renewal of earlier Romantic landscaping. Some of these artists spent time in different Andalusian cities as a result of the continuous cultural contacts of Louis Philippe's France with the Court of the Montpensier family, who had settled definitively in Seville. Some realist landscapes produced after this may be included in this cultural period, such as the *Vista de Granada* («View of Granada») by Marius Engalière (1824-1857), produced in 1853 and examined previously.
In fact, these artists in turn came into contact with numerous local Andalusian artists, prompting the latter, despite their evident lack of resources at the time due to their peripheral and provincial situation, to turn their attention inexorably towards other centres that were setting the artistic trends of the time. This was particularly true in the case of Madrid, since its academy flourished culturally during the Isabelline period. This seems to be the only explanation for the presence in Castille of artists who had studied in Andalusia, with exquisite Romantic styles, such as Valeriano and Gustavo Adolfo Bécquer, creators who had already developed an awareness of landscape and its seasonal sentimental and psychological effects. These artists belonged to a second generation of Romantic painters enraptured by the realism sweeping through Europe at the time.
In 1857, Carlos de Häes (1829-1898) passed a competitive exam and replaced Villamil as head of the Landscape Painting Department at the San Fernando Fine Arts School in Madrid. From that moment onward, the Belgian master was surrounded by the cream of future landscape painters. Landscape painting was becoming increasingly linked to the development of realist natural themes, a pictorial style that attracted an

enthusiastic group of artists who later went on to play a prominent role in the evolution of naturalist and luminist landscape painting in Spain at the end of the XIX century. However, in Barcelona, which had stronger ties with France, artists had already embraced the techniques used by certain French realist landscape artists such as Barbizón or Courbet.
When Carlos de Haës was still a child, his family moved to Málaga where he studied under the painter Luis de la Cruz. In around 1850 he returned to Belgium where he studied for five years with the landscape artist Joseph Quinaux. He returned to Spain in 1857, probably after discovering the French painting of the period which placed great emphasis on the direct observation of nature. He then started open-air painting using the techniques he had observed in Flemish landscape painting. Haës produced simple landscapes that did not rely on anecdotes to justify scenes. His paintings normally represent countryside or mountain scenes in which the artist reveals his interest in light and its effects on rocks and trees. In relation to nineteenth-century Spanish painting, these direct observations of nature paved the way for impressionism, a style embraced by many of his disciples.
His paintings, firmly focused on reality and bereft of the elaboration characteristic of studio-produced paintings, were therefore extremely innovative when compared with the subjectivism prevalent in Romantic landscape art at the time. In 1856 he won third prize at the National Exhibition and one year later he was appointed Professor of Landscape Painting at the Academy of Fine Arts in Madrid. It was not long before he achieved public renown and professional recognition in the capital. He travelled around Spain and abroad numerous times, developing his *plein air* techniques. Noteworthy works produced during his first stay in Málaga include an interesting view entitled *Recuerdos de Torremolinos* («Memories of Torremolinos») dating from 1860. This is a painting of the landscape around the Mediterranean coastal city of Málaga, which, even within the international style of European Romanticism prevalent at the time, already reflected the use of realist topological landscape painting techniques. However, this is still a scenographic landscape, albeit with the incorporation of light effects, revealing certain geographic values of culture in relation to the diversity of characteristic natural phenomena, such as geological features in this case. It was not until later that the sea began to appear as a theme in Spanish painting. Even then the sea only appeared in very few works, and there were even fewer realist paintings that highlighted its plastic and formal values.
In both Andalusia and the rest of Spain, the most important factors that confirmed the important change inspired by realism in landscape painting, from the standpoint of the visualisation and plastic representation of landscapes during the third quarter of the century, included, first and foremost, a desire to study nature directly, as the sole source of codes and new resources, as well as the direct confirmation of sensations observed directly in nature. Nature initially continued to be steeped in Romantic overtones but later became more geological and expressive. Painters gradually began to embrace other styles in which the emphasis was on luminous or formal effects and elements. These aspirations became more methodical or were adopted more convincingly by artists in the second half of the century.
The role played by Häes in Madrid was crucial for the acceptance of the techniques used in European landscape painting. The fact that landscapes produced by Belgian artists were also exhibited in Madrid also helped. Häes used these as models in his classes at the academy, particularly after 1875. He continued to introduce these new landscape painting techniques, focusing directly on nature and on scenic codes and plastic language, until 1895 when he was succeeded in his post by Antonio Muñoz Degrain. The latter also made an important contribution to the evolution of landscape painting. He produced many noteworthy landscapes, reflecting a plasticity that already incorporated the artistic languages characteristic of European modernity. Muñoz Degrain's paintings also included many Andalusian motifs and he had strong academic links with Málaga.
A perfect example of the change in mentality of artists towards landscape painting in Spain from the early XIX Century onward is revealed in an article written by the critic Isidoro Fernández Flórez, and not without a certain degree of irony in respect of the large number of landscapes exhibited at the National Fine Arts Exhibition (particularly after the organisation of official competitions in 1857). This article was published in the most popular national illustrated magazine of the time, *La Ilustración Española y Americana*, in 1884.
As regards the difference with so-called «composed landscapes», studio creations that were eminently descriptive and superficial and inherited from the Neoclassical period, Flórez commented as follows: «At the beginning of the century, Spain was an academic country, with mythological figures or elegantly dressed shepherdesses, and compositions were fantastic [...] they were like second-hand landscapes. Today, things are completely different; an artist takes a piece of land that fits into a frame and paints it expertly taking into account its geological and botanical characteristics [...] the countryside has acquired great importance in Spain over the last 30 years, and we must recognise that Häes has had a decisive influence on such developments. He has trained young artists, and if those young artists have the same character as their *maestro*, that is because there are few artists with personality. Another cause has contributed to the country's progress: since the public acquired a preference for *plein-air* paintings rather than closed paintings, history and genre painters also had to be landscape painters [...] In the summer, landscape artists opt for the most fashionable things nature has to offer, without forgiving things like chalets, lakes, majestic pine trees or small boats lying on the beach...» (Fernández Flórez, Isidoro: «Fine Arts Exhibition», *La Ilustración Española y Americana*, 30-VI-1884, p. 399).
Many of the disciples of Carlos de Häes later became very important artists, such as Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos, Agustín Riancho and Jaime Morera. These painters had different backgrounds. They were initially influenced by Romanticism but once they came under the Belgian master's wing, they started to experiment with realist landscape painting and developed this style throughout Spain. Realist landscape paintings had already been displayed at official exhibitions in Madrid, the most important works being those by Häes himself. Artists developing this flourishing new genre gradually started to receive official grants and scholarships. The same occurred with artists engaging in pro-government historical painting, a more common genre at the time. However, artists painting in this new realist style also began to incorporate nature scenes which required a detailed study of the natural characteristics of the specific landscapes they used as references. This was a slow and complex process in which the artists gradually adopted new concepts in line with these new attitudes towards landscapes. The *Institución Libre de Enseñanza* (Free Teaching Institution), an entity originating from the Krausist Movement, later played a very important role in this respect. One of Häes's followers, Aureliano de Beruete, was linked to this institution. Beruete renewed the concept of realist landscape painting through works that were closer to Impressionism, in a style that flourished parallel to the cultural phenomenon of '98 and the Regenerationist Movement. His work after 1901 may be classified as impressionist.

Realist landscape artists in Andalusia

Andalusian artists, albeit in a small conscious minority, were not unaware of the logical evolution taking place in landscape painting in Spain at the time, particularly in artistic circles in

Madrid. This process is still difficult to define today, although certain links can be identified in key paintings which confirm the assimilation of pictorial principles fundamental to the development of landscape painting in the second half of the XIX Century in Andalusia.
In fact, only a very small and disperse group of Andalusian artists were influenced by that vision and way of portraying landscape, and the quality of these landscapes has largely been ignored. Noteworthy landscape artists from Andalusia include the painter Mariano Belmonte Vacas († 1864) from Córdoba, the City of the Caliphs. He only spent a short time in Córdoba and studied in Madrid. He produced extremely detailed landscapes and participated actively in national exhibitions after 1858. He is known to have produced realist landscapes of Madrid, which have little in common with the more or less fabled historical reconstructions and monumental views characteristic of the romantic paintings produced by travelling artists. He also taught in Córdoba and Cádiz. The style of his landscapes and views is very reminiscent of that developed by Häes at the time. Fine examples include a view of the area around the Casa de Campo in Madrid (mainly due to the trees that appear in the painting; it is not a view of Sierra Morena in Córdoba, as has been speculated), where, in fact, many of the *plein air* paintings by the followers of the Belgian painter were produced. This painting belongs to the Museum of Cádiz.
Rafael Romero Barros (1838-1895) was undeniably the most important exponent of realist landscape painting in Andalusia, together with his maestro, Eduardo Barrón, who produced some particularly interesting realist landscapes towards the end of his career. Romero Barros actually studied in the Romantic Landscape Painting School in Seville, but while in Córdoba he began to paint realist landscapes before embracing, with great individual personality, the landscape style that was being developed in Madrid at the time. A teacher and promoter of the Córdoba school, he founded a family saga of painters, like the Bécquer in Seville or the Gómez Moreno in Granada, who continued to develop a pictorial style. In the final decades of his life, he developed a more naturalist and positive vision of landscape.
A fundamental part of the evolution of Rafael Romero Barros's artistic vision, which could be defined as provincial, with a repertoire ranging from romantic paintings to naturalist landscapes passing through realism, is represented by a series of very interesting views and landscape scenes from the mountain range and fertile plains of Córdoba. Some fine examples from this series are on display at this exhibition.
This interesting painting was produced in 1861. Its oval shape was common in Isabelline painting. It forms a pair with another similar-style landscape. These two descriptive landscapes were undoubtedly commissioned works; their owner would surely have obtained great pleasure in seeing these visual representations of a territory with which he or she must have felt a strong connection, due to either birth or ownership. They would probably have been used to decorate a bourgeois cabinet typical of the age. This can be the only justification for these landscapes: one is a *locus amoenus* (beautiful, idealised place) and has no topographic references; and the other could be defined as both a «landscape of facts» and a «functional landscape», in short a landscape that reveals a utilitarian perspective, a quality emphasised by illustrators from previous decades.
The landscape in question could be associated with a certain physiocratic mentality and also shows a large panoramic view of the lowland plains of the Guadalquivir basin between Córdoba and Seville. The landscape was painted from an unspecified point, probably somewhere on the lower slopes of Sierra Morena, the mountain range north of the city of Córdoba, and an area which appears in many other landscapes produced by Romero Barros during his stay in Córdoba. This painting also offers an interesting insight into the general effects of water and its rationalisation in farming.
The painting provides an extremely precise insight into agriculture and livestock farming, as well as farming tools and activities such as fertilising, sowing and harvesting. The scene shows a well-organised irrigated farm with a farmhouse in the foreground, an ox-driven waterwheel revealing the use of iron in machinery, a mill pond and flowerbeds where the ridges are rationally distributed for crop irrigation and farmhands work hard on the land. In the background, on a boundary marked by agaves, a narrow gate opens that separates the farm from a ridge along which a train is running. The train is formed by a smoking locomotive pulling several carriages that cut through the distant foothills on the other side of the valley. This picturesque realist-style landscape conveys a very astute detailed plasticity but is also one of the first pictures to reveal the incipient arrival in the Andalusian countryside of the main symbol of the industrial revolution: the railway. This «civilising» element fostered the development of agricultural production. It was an example of technological innovation and a symbol of modernity, and its presence fuelled the definitive transformation of the Andalusian landscape, with decisive effects.
On other occasions, the painter was loyal and descriptive in his portrayal of the relief and the flora. His technique improved with time, as revealed in his views of the mountain range and outskirts of the city of Córdoba, where he experimented with *plein air* painting. These paintings reveal an evolution in the artist's work; in a variety of scenes, the spectator can see how, little by little, he abandons the use of figures to justify the scenes. Later, in the 1880s, Romero Barros painted similar realist landscapes of the outskirts of Granada, the trees around the Alhambra and the River Genil. There, he came into contact with another group of painters from Granada, already captivated by Realism after the influential stay of Fortuny and his colleagues in the city. This group of artists followed the teachings of the Catalan painter and initially preferred to paint corners of the Albaicín quarter, gardens and *cármenes* (traditional Andalusian houses with walled gardens), the banks of the River Darro and other picturesque spots with traditional architectural elements and popular figures.
Emilio Sánchez Perrier (1855-1907) also studied in Seville and was another artist drawn to realism during his youth in the 1870s. It has recently been confirmed that he intermittently stayed in Madrid, where he came into contact with the followers of Häes. In 1878, during one such stay in the capital, he produced his landscape *Alrededores de Madrid* («Outskirts of Madrid»), which now belongs to a private collection in Cádiz. This work is undoubtedly significant due to the artist's youth and his qualities as a landscape artist. It was probably one of his experiments with *plein air* landscape painting in Madrid while opting for a scholarship in Rome. The painting reveals the artist's interest in light, as well as his full assimilation of the plastic techniques and style of realist landscape art in Madrid. He then returned to Seville and quickly developed a very personal style, assiduously frequenting spots around the River Guadaíra in Alcalá de Gaudaira.
The presence in Seville of Fortuny and his colleagues, who we will study later, definitively conditioned Sánchez Perrier's new approach. His talents as a landscape artist were confirmed in scenes of pure realism and a precision reminiscent of Rico. After 1880 he came into contact with the Barbizón School in Paris. Sources document his presence in the French capital, where he came into contact with the painters who were continuers of the realism of Corot and Daubigny and with the art exhibited in French exhibition halls, where he was often an exhibitor, supplying the international market with his refined and virtuous paintings.
He played a decisive role in the subsequent development of landscape painting in Andalusia, particularly in Seville, where he was the driving force behind the creation

of the so-called «School of Alcalá», formed by a group of painters interested in landscape painting. This group remained active in the town of Alcalá de Guadaira in the province of Seville during the entire XX Century. Sánchez Perrier's ***oeuvre***, which may be defined as strictly naturalist landscape art, inspired by his continuous contacts with France through his annual participation in the Parisian Exhibition Halls, reveals incredible technical quality and extraordinary aesthetic realism, and sometimes seems to challenge the modern invention for representing reality: photography.

Within landscape painting, particularly painting developed in the XIX Century, seascapes became an area of «specialisation» during the period of Romanticism. Favourite sea themes included calm or stormy seas, solitary vessels or ships run aground on desolate beaches, views of rocks, coasts and ports, and sunsets or storms at sea. However, these were also pretexts to project desires or psychological states of mind. The sea became a new theme to explore and also started to appear in images. Its suggestiveness mesmerised artists and writers, who saw it as a dramatic source of inspiration and a scenario in which to search for other geographical scenes and adventures, beyond the world that had been transformed and encoded by the industrial revolution. Thus, the sea, as a setting and a medium, became a «psychological place» with enormous artistic potential waiting to be explored.

This trend was then echoed in the work of a new generation of realist painters based in Andalusia's coastal cities, where artistic activity had been limited during the first half of the century. These painters produced portscapes and cityscapes, jetties and scenes of ships at high tide, initially in melancholic or sombre settings, such a common feature of early Romantic painting. Artists began to look at the sea and marine themes through increasingly objective eyes, where light and atmosphere acquired new value in combination with a diverse range of sea forms and vessels.

Andalusian seascape artists: Málaga and Cádiz

New aspects of landscape gradually appeared in Andalusian art during the final two decades of the century. The new interest in the sea among painters was revealed by the development of different artistic phenomena, such as the Marinist school in Málaga or the new generations of artists from Cádiz. These two seafaring cities thus acquired their respective local painting schools. In Málaga, the main exponents of this phenomenon were artists like Emilio Ocón or José Gartner, who embraced the styles and techniques of Belgian and Dutch landscape painters, and other seascape painters such Enrique Florido, Francisco Rojo, Guillermo Gómez Gil, Ricardo Verdugo Landi or Ramón Reina. As we will see later in the chapter on Málaga, these artists developed their personal views of the sea and the Mediterranean coast in Andalusia until well into the XX Century. Sea and coastal themes also acquired certain relevance in the ancient seafaring city of Cádiz, through painters such as Salvador Viniegra, Ruiz Luna, Federico Godoy or the Luminist Felipe Abarzuza, to name but a few.

José Gartner de la Peña (1866-1911) was one representative of the Marinist school in Málaga. He was born in Gibraltar, studying as a painter under Emilio Ocón at the School of Fine Arts, where he later became a teacher. Gartner was influenced by the landscapes of Carlos de Häes and eventually became a magnificent interpreter of landscapes and seascapes himself. He produced some stunning works and his wonderful command of technique and outstanding delicacy won him numerous national and international prizes, for example in Boston and Washington. This is evident in his 1887 work ***Muelle del puerto de Málaga*** («Wharf at Málaga Port»), on display at the Málaga Fine Arts Museum. This seascape, an elegant composition in which the artist offers a very detailed view of the jetty at an almost empty Málaga port, is actually of the Levante dock, as revealed by the name on the jetty. The painting also contains the baroque chapel which still stands. The atmosphere is slightly melancholic and humid, as if it were a ship run aground evoking a solitary and enigmatic condition that also asks questions of the spectator.

A symptomatic example of over-refined naturalist realism can be found in the work of the painter Germán Álvarez Algeciras (1848-1912) from Jerez, revealed by the way in which some of his paintings reflect the new social attitudes towards the sea. He was not exactly a landscape painter but rather a painter influenced by Fortuny. He spent time in Rome and his pictorial intentions were similar to those of Jiménez Aranda in Seville. However, he did experiment with landscape painting although he always included figures or characters. By the end of the 1880s, his paintings revealed a meticulous and anecdotal naturalism. A fine example is his famous painting ***Playa de Sanlúcar de Barrameda*** («Sanlúcar de Barrameda Beach»), produced in 1889; this was the first time he explored the theme of beaches and coastal painting, as well as the new trend of sea bathing within the health-conscious mentality of society at the end of the century. By the final decades of the XIX Century, Sanlúcar de Barrameda had become a popular summer holiday destination for people wishing to stay by the seaside during the summertime, and an emblematic place for society in southern Spain. Its connections with Seville via the River Guadalquivir and the establishment of a small summer court by the Dukes of Montpensier, with special summer residences, contributed significantly to this town's emblematic and pioneering reputation throughout the whole of Andalusia, only comparable, albeit to a smaller degree, with the phenomenon of summer holidays in San Sebastian. Thus, beaches became the ideal places for relaxation and leisure, practising sports and socialising. Sea water baths were highly recommended for toning the skin and restoring health, and also provided welcome relief from the suffocatingly hot temperatures inland during the summer. A whole series of facilities were built around these baths so that visitors could enjoy discrete and relaxing stays by the seaside. As a result, certain ephemeral service buildings appeared, as revealed in a scene by Germán Álvarez Algeciras, an artist from Jerez. This descriptive scene is not exempt of drama, since it still contains anecdotes and characters or figures, representing a social repertoire of classes and attitudes in both the landscapes, in this case superficial, and the figures in the landscape: the horse-driven basket carriage transporting elegant, aristocratic figures, ladies and dandies at light refreshment stalls, stands with pennants, nannies, bathers, water carriers and servants. This scene is represented in the form of a Costumbrist anecdote but with an already «Belle Époque» style atmosphere, and serves as a type of social chronicle for what appears to be the final decades of the XIX Century.

The consolidation of realist landscape

The *preciosista* vision: the Andalusia of Fortuny and Rico

Sufficient time had passed since the first landscapes produced by Romantic travellers in the early decades of the century for their images and opinions to spread throughout the whole of Europe. This process was supported by many repertoires of images and the large number of publications that hailed the qualities of and also criticised an undoubtedly colourist and, above all, picturesque culture. Spanish artists were the first to realise that those images had already been consolidated in certain European and American cultural circles at the time, and they soon established contacts with the European capitals, then dynamic centres of art and the art market. Rome and Paris in particular were places where there was a demand for paintings with so-called topical themes or which at least catered for a certain type of demand, thus supporting the ideas

and perceptions of «hispanophile» travellers of the time.
The Franco-Prussian war brought a period of serious instability to Europe and made travelling from one European city to another very difficult. This became a reason for many artists to return to Spain and choose sufficiently picturesque and romantic places to settle and immerse themselves in creative work until the situation improved. This was the scenario faced by many Spanish painters, who had become, let us say, «internationalised». These were individual artists and painters who had learned modern techniques on their travels, as well as artists who had accepted the demands and image that had been created outside of Spain regarding Spanish themes, i.e. its art, customs, figures and, above all, its past. However, from a generational standpoint they were no longer historical painters, despite their interest, as was in the case of Fortuny for example, in certain themes of Arabic reconstruction that were undoubtedly fascinating at the time. Instead, they were familiar with the new aesthetic interests of a new, more cosmopolitan, adventurous and at the same time urban bourgeoisie who demanded a new and modern concept of cabinet painting: the *tableautin* (small tableaux*)*.
These circumstances explain Fortuny's numerous trips to Andalusia, where he forged friendships, searched for new themes and picturesque corners already represented in the picturesque repertoires of albums and engravings, and of course enjoyed painting in a land that artists once again found fascinating, picturesque and even unspoiled. This is what Fortuny hoped to find in Seville on his successive visits after 1868. There, he experimented with techniques he would later develop during a long stay in Granada accompanied by his new wife and his brothers-in-law, the Madrazo brothers. He stayed in Seville until 1872 but for market reasons he was forced to leave and move to Rome.
For Spaniards, this was when the city of the Alhambra was definitively discovered by a new generation of painters. Foreign travellers had described the Alhambra as a true paradise of incomparable beauty. They were also fascinated by the Hispano-Muslim art, the light in Granada, its colour, landscapes and settings in general, and its popular and picturesque themes, to the extent that a whole group of artists temporarily established their residence in the city.
Consequently, and just as he had done in Seville during his time in the city, Fortuny also influenced painters in Granada at the time, particularly in terms of the way of understanding themes, scenes and settings, and his refreshingly agile palette, which was both precise and instinctive at the same time. His friends were also very influential and visited him on numerous occasions to take advantage of his stay in Granada to paint different corners of the city. Other artists also coincided with Fortuny in Granada, including the Madrazo brothers, as we have already mentioned, Martín Rico, Joaquín Agrasot, José Villegas (a painter from Seville with experience in Rome who was, like so many others, interested in Orientalist themes), Tomás Moragas, Bernardo Ferrándiz, Tapiró, Wssel de Guimbarda (then a teacher at the Seville school), Francisco Masriera and the French artists Henry Regnault, Georges Clairin and Benjamín Constand.
Fortuny's innovative technique for the capturing of light, particularly in his final works, made him the advocate of a style that inspired both Martín Rico and Raimundo de Madrazo (1841-1920). This style became a reference for many national and foreign painters in the following decades, and became known generically as «Fortunyism». He developed a precise yet free style of painting, which revealed great skill in the representation of light, qualities, atmospheres and attitudes. This was particularly evident in the final works he produced in Granada, including most notably a landscape painting of a corner in the upper part of the Albaicín quarter (now at the Modern Art Museum in Barcelona), a fine example of his new artistic perception of landscape, in which the scene and the impression transmitted by the sensations prevail, and a style which many of his followers later interpreted as *preciosista*, clearly intended for the international market at the time.
Of course, examples of this style can also be found in his landscapes. The landscapes inspired by scenes and nooks and crannies of Granada, particularly urban themes, as well as those of *cármenes* (country houses in Granada) and streets in the Albaicín quarter, are surprisingly innovative and modern, and undoubtedly marked the definitive renewal of both points of view and the previous conception of realist landscape.
Martín Rico (1833-1908) was possibly one of the first exponents of modern landscape painting in Spain. He studied at the Artistic and Literary Lyceum in Madrid, where he developed a Romantic style, and came into contact with Villaamil. Later, he became a disciple of the painter Vicente Camarón, who introduced him to the landscape genre. Between 1858 and 1867 he competed in different National Fine Arts Exhibitions with notable success. He then travelled to Great Britain, where he took an interest in the work of Turner. After spending some time travelling abroad, he moved to Paris in 1859 where his works were exhibited in different Exhibition Halls. He returned to Spain after the outbreak of the Franco-Prussian war and visited the town of Alcalá de Guadaíra, where he came into contact with the incipient phenomenon of the School of Alcalá. There, he produced a magnificent watercolour of the banks of the River Guadaíra; this painting belonged to the famous collector Ramón de Errazu in Paris and today it is exhibited at the Prado Museum. Rico then travelled to Granada, where he met Fortuny. In Granada, his painting became more luminous and colourful. He moved to Venice in 1882 and became famous for his landscapes of masterful plasticity. As a successful landscape painter, he was, like Fortuny, a true reference for many end-of-the-century artists.
Perhaps Rico's most noteworthy work during his stay in Granada was *La Torre de las Damas* («Tower of the Ladies»), now on display at the Prado Museum. This is an excellent painting of astounding virtuosity in which light is the clear protagonist, despite the childhood anecdotes at the bottom of the composition. This scene is dominated by the powerful, clear and natural light, so characteristic of Granada, emitted by a blinding sun. His skilful yet meticulous and over-refined technique was inspired by Fortuny, just like the elegant composition, in which the artist highlights the verticality of the trees. His master's steady and sure drawing technique is revealed in the structures of the buildings, producing an image reminiscent of the landscapes produced by Sorolla in later years.
The presence of these two important artists in Granada inspired the creation of a local school of painters with their own personality who painted Granada's different landscapes: the city, nature and the surrounding area. The Seville school was the common thread that linked all the schools, but we will look at the contributions of each school separately. Separate chapters on each province will look at the development, valuation and attitude of different artists towards the Andalusian landscape in paintings, photographs and other documents.

The origins of the landscape school of Alcalá de Guadaíra

With the inauguration of the Seville-Alcalá de Guadaíra railway line in 1873, artists came more systematically to Alcalá de Guadaíra. A group of landscape painters were already working in the town, sketching picturesque spots in the locality where flour mills dominated bucolic scenes combined with Romantic-style motifs without pretensions beyond the local market, following the artistic style set by Cortés and Barrón. This represented a radical change in attitude towards landscape painting on the part of artists from the Seville school, to the extent that it resulted in a type of organised

phenomenon, much smaller than the one in France, but similar in terms of its local effect to that of the Barbizón School. During this period artists began frequenting Alcalá de Guadaira, particularly after Rico's documented visit in 1871, at a crucial moment for the subsequent development of the Alcalá School. Emilio Sánchez Perrier and Andrés Cánovas were the pioneers and they were soon followed, almost simultaneously, by Manuel García Rodríguez and José Pinelo. This group of artists was fascinated by the realist portrayal of landscape and they were followed by many artists who also started to work in that idyllic and pleasant location.
One important point regarding the phenomenon of landscape painting in Alcalá de Guadaira: in 1882 Aureliano de Beruete visited the town to paint local landscapes, apparently on the advice of Martín Rico.
Manuel García Rodríguez (1863-1925), who, as we mentioned, had already studied realist painting, was a regular member of the group of artists who painted in neighbouring orchards and on the outskirts of Seville. He started painting on the banks of the River Guadaira in the late 1870s; these river scenes and settings, which still contained picturesque elements, became a constant theme in his work. García Rodríguez had close ties with Seville and often painted views of the banks of the River Guadalquivir, which he then recomposed and idealised using real references. His paintings of the outskirts of Seville are particularly interesting; Seville appears in many of his paintings, his preferred themes being riverscapes and scenes from the port of Seville.
José Pinelo Llul (1861-1922), apart from being an excellent and extremely talented painter, particularly during the transition from the seventies to the eighties, may also be considered a great international promoter of landscapes produced in Alcalá and other parts of Andalusia, particularly in South America, since he worked as an artistic promoter for many years. His work as a realist painter owes much to Sánchez Perrier and with time he developed an extremely effective naturalist and photographic landscape style.

A new generation of end-of-the-century European artists: a new perspective in Andalusia

The folkloric interpretation of Andalusia as a colourful and happy land of light and picturesque customs was an image that was highly appreciated by British and French private collectors throughout the first half of the century. As we have confirmed, practically since the beginning of the XIX Century, Spain, and especially Andalusia, which was emblematically identified with the country as a whole, had been considered by foreign travellers, mainly British but also French travellers, as a type of Christian Barbary Coast, as commented by many of them in their writings.
The consolidation of landscape painting as an artistic genre took place during Realism. This trend became widespread in the representation of nature but was developed by the most informed artists, influenced by environmental positivism and the new elements that influenced the observation and understanding of reality. The model and reference traditionally associated with these developments, especially in relation to landscape, is the French model; and this process logically resulted in Impressionism. However, this was actually a slightly more complex process in which certain artists of unquestionable talent appeared, and who would later become references and guiding lights for new generations of artists interested in landscape painting. In this respect, it is worth remembering some comments made by Ford in the 1830s, in which he confirmed the total lack of appreciation for landscape, in any of its forms, by the Spanish.
The cultural and historical situation in Europe during the final two decades of the century was extremely complex and most artists definitively embraced *plein air* techniques to produce their landscapes. Thereafter, artists began making new evaluations and contributions to the conceptualisation and representation of landscapes. However, that image fostered by the folklorist fascination and taste of romantic artists changed when painters from northern Europe visited Spain. It is important to remember that Spanish landscape tradition started in Belgium and was definitively consolidated with the arrival of Carlos de Häes: hence, the first true Spanish landscape painter was actually Belgian. In fact, new artists came to Andalusia during this complex period, producing landscapes and of course reflecting their original customs. These included, most notably, the Belgian artist Félicien Rops (1833-1898). Rops travelled to Spain in 1880, visiting Toledo and Seville, where he painted a series of canvases, including some views of the Guadalquivir showing the small port opposite the Triana district in Seville.
Another important episode highlighting the change in attitude and sensitivity towards events at the end of the century concerned the Belgian artist Constantin Meunier (1831-1905), who later became a renowned sculptor, who became the maestro of a new type of social realist art that eventually filled a gap with his worker themes within the representation of the reality of the time in the midst of the economic industrial revolution.
He travelled to Spain in 1882, accompanied by the Basque painter Darío de Regoyos who had studied in Brussels. Meunier was commissioned by the Belgian government to copy *El Descendimiento* («The Descent») by Pedro de Campaña in Seville Cathedral, and to paint two Costumbrist paintings, *La procesión del Viernes Santo* («Good Friday Procession») and *La Fábrica de Tabacos* («The Tobacco Factory»), and he made the most of that opportunity to paint a number of urban procession scenes. On his return, he immersed himself in formal robustness and social pathos; in short, a Hispanic composure inspired during his trip. In 1885, he started to interpret all he had learned through a dark and dramatic style of painting, something he later repeated in his angular bronze sculptures. All of this was the consequence of the spirit sweeping through Europe at the time. The continent was undergoing rapid industrial development and the new consideration of the urban and industrial landscape, as an integral part of the most frenetic modernity, contrasted sharply with traditional heroic or historical representation of landscape.
The English watercolorist Edward A. Goodall (1819-1908) came to Spain during the period of maximum splendour of Victorian culture. He painted views of Cádiz, Ronda and Gibraltar, within what was the typical English incursion from the fortified town on the Straits, and sometimes as far as Granada. He also travelled around Egypt, Morocco, Portugal and Italy, like so many others who followed the routes of the «Orientalists» or the route of the Grand Tour in Western Europe. Another English watercolorist from the same generation, William Hohenlohe Burr (1846-1900), also visited different Andalusian cities in 1870.
The German painter Franz-Seraph von Lembach (1836-1904) also visited Spain. In addition to copying in the Prado Museum in Madrid, he also had the opportunity to visit Granada where he produced several views of the Alhambra set against the backdrop of Sierra Nevada, a monumental view of this huge architectural masterpiece integrated in a natural setting. Some years later, the Swedish painter Andrés Zorn (1860-1920), who later became one of Sorolla's colleagues, visited Spain several times. In 1881 he spent prolonged periods in Seville and Cádiz, where he produced some magnificent natural watercolours revealing an exquisite use of tone and naturalist cityscapes of Cádiz in the bay itself. He returned to Spain in 1887, after his marriage, and on this second visit he travelled to North Africa; the voyage started in Cádiz and continued to Seville and Granada. He later revisited Spain on other occasions.
Granada was visited by many foreign artists, even well into the XX Century. Most had originally studied the realism

of the English or French landscape painting schools and produced numerous landscapes, either as compositions or as travel sketches. The most important of these artists were the following: the English painter and watercolorist Alfred East (1849-1913), who produced Romantic landscapes influenced by the Barbizón school; the American Charles Hawthorne (1872-1930); the Californian painter and lithographer Isabelle Clark Percy (1882-1976); the American watercolorist and lithographer Emile M. Pissis (1854-1934), who visited the city in 1906; and another American of German origin, Eugen Spiro (1874-1972), who produced a series of expressionist lithographs of nooks and crannies and views of Granada.

Another foreigner who visited Granada during that period was the German painter, watercolorist and engraver Paul Sollmann (1886-1950). Like many of his peers, he travelled throughout Spain and Morocco; during these stays, he produced some watercolours and canvases of nooks and crannies and views of Granada, such as the ones of Sacramonte, the Darro Valley and Valparaíso.

Andalusia was seen as an extension of North Africa but on the Old Continent. This was the folkloric, colourist and cheerful interpretation of the land of light, the land of fervent Costumbrism, etc. This vision gave rise, for example, to the popular images produced by David Roberts, the British watercolorist and painter. It was also highly appreciated by British and French private collectors during the first half of the century.

> Granada
>
> We climbed the Torre de la Vela ... up a narrow staircase. The landscape is incredible. Below is Granada, surrounded by its fields; further in the distance stretched the *Vega* (lowland plains) ... protected as if it were the Garden of Eden by a wall of mountains ... Each plot the memory of a battle, and each stream the memory of its legend. It is a scene to be illustrated by painters and described by poets.
>
> Richard Ford

Fortuny's influence on Granada's landscape painters

The magnetic effect Granada has had on visitors over the years, with its universal image and its well-deserved fame as a picturesque city, in both Europe and America, and its unique Arab palaces and beautiful landscapes, undoubtedly created a strong reputation that, as early as the mid XIX century, inspired a so-called «hispanophile» market that demanded Spanish images in which *lo andaluz* («Andalusian culture») represented the Spanish identity in general. This market also demanded some type of scenario; in the case of landscapes, Granada offered better locations and views than any other place in Andalusia.

As we have seen, many of the painters who worked in the city of Granada, such as Fortuny, concentrated mainly on landscapes. They focused on its picturesque corners and the magnificent monumental views of the Alhambra or the Sierra Nevada mountains. Many years later, these same scenes of Granada also attracted many important artists who belonged to the generation that would inspire the artistic renewal at the turn of the century. These themes were also gradually embraced by local artists, influenced by the suggestiveness displayed in the work of those artists who had stayed in Granada at some point.

During the 1870s, Francisco Pradilla produced some pioneering studies of landscapes in the city of Granada in order to prepare the landscape scenography for *La rendición de Granada* («The surrender of Granada»), a historical painting he completed in 1882. Other *maestros* who visited Granada included Aureliano de Beruete, the Valencians Joaquín Sorolla, Muñoz Degrain and Cecilio Pla, who influenced their contemporaries in Granada, as well as the Catalan painters Ramón Casas, Santiago Rusiñol and Anglada Camarasa, or the Basque artists Darío de Regoyos and Zuloaga.

Earlier, when Fortuny arrived in Granada, preceded by his fame as an international artist and a famous reputation as a painter who had already enjoyed more success in France than any other Spanish artist, the artists in Granada hurried to meet him, thus opening the door for their followers, who discovered the landscapes of Granada and its wide range of pictorial possibilities.

It was in this artistic context, late in the XIX Century, that the Art Schools of Córdoba and Granada were established, in 1881 to be precise, by Royal Order of Alfonso XII. Reform work on the Granada School started in 1902. All these circumstances fostered the creation of a Granada painting school that is still very active today.

The most important landscape artists from Granada were, firstly, Manuel Gómez Moreno (1834-1918), who studied at the Fine Arts Academies in Granada and Madrid. He came into direct contact with Fortuny and received a scholarship to study in Rome in 1878. He returned to Madrid, establishing his residence in both the capital and Granada.

His work combined realism and Arabic themes. Like all good «Late Romantics», brought up on pictorial realism, he was fascinated by the historical memory of places. He was interested in archaeological research and collections, a passion he passed on to his children, who by that time had become eminent art historians in Spain.

José Larrocha (1850-1933) was devoted to painting the *cármenes* (traditional Andalusian houses with walled gardens) in the city of Granada. He moved to the Albaicín district and set up a studio in Carrera del Darro, where he painted nooks and crannies and views inspired by the meticulous realism characteristic of Fortuny's work, achieving extremely precise yet harmonious luminous effects. He was a teacher and *maestro* to numerous later generations of artists from Granada. In addition to Larrocha, eight other painters were active in Granada. These included Tomás Martín Rebollo (1858-1919), who received a scholarship to study in Rome, and Juan Bautista Guzmán, who faithfully pursued the artistic forms and scenography popularised by Fortuny.

Another landscape artist devoted to pictorial realism was Isidoro Marín Garés (1863-1926), who produced precise and sensitive paintings and incorporated naturalist overtones in his latter works. He pursued a wide range of activities, from restoration to illustration, chronicling life in Granada through popular scenes dominated by picturesque local figures. He also produced some magnificent watercolour landscapes of the city and the mountains, focusing on local themes, as well as masterfully executed paintings of corners of the Albaicín quarter on small tablets imbued with exquisite virtuosity.

Manuel Ruiz Morales (1853-1922), who received a scholarship to study in Rome in 1886, was another painter who produced some wonderful panoramic views of the Albaicín. His paintings are extremely colourful and dynamic. He achieved this effect using strong impressionist-style brushstrokes. Light was the main protagonist in his paintings. By this time he had been influenced by the generations of Spanish *fin-de-siècle* artists.

The modernist vision of landscape in Andalusia

Another important artist in Granada was the Valencian painter Cecilio Pla (1860-1934). He was one of the most important Spanish painters of the time and had a strong influence on the generation of painters that followed him. His artistic style evolved from pure traditionalism to the avant-garde prevalent during the early decades of the new century. Already influenced by the aesthetics of Modernism, he produced *plein air* sketches of seascapes, beach scenes and different settings. A fine example is the small tablet entitled *Playa de la Malagueta*, the beach in the city of Málaga, on display at this exhibition. He started teaching at the San Fernando Academy in Madrid in 1910, and visited Granada during the 1890s. He described his time in the city of the *cármenes* as follows: «this is the most beautiful land in the world [...] One of my greatest desires was to visit Granada and paint in this marvellous land, of which I have so many wonderful memories».

His followers included, in addition to López Mezquita, other painters

from Granada such as José María Rodríguez Acosta, Gabriel Morcillo and Ramón Carazo.
In fact, some of these artists, including López Mezquita, were exponents of the desire for a new renewed tradition that evolved from the *fin-de-siècle* spirit toward a style of painting more reminiscent of the Generation of '98. At a time of crisis, uncertainty and reflection on national identity, this painting style sought to offer convincing images, similar to those offered by the Generation of '98, which profoundly expressed the character of Spain and its people. The preferred models for this purpose were pure figures populating dead cities, landscapes and towns where time had stood still.
The Catalan painter Ramón Casas (1866-1932) was attracted by Granada's fame even before Rusiñol. He travelled to Granada in 1884 where he produced a series of sketches similar in style to the work of Fortuny.

Rusiñol in Granada. The influence of his artistic vision on Andalusian landscape artists

Santiago Rusiñol's stay in Granada was a milestone event in the evolution of landscape art in Andalusia due to the impact of his vision and aesthetic dedication.
His work revealed a sensitive and dreamlike vision of landscape, based on certain scenes in the city of Granada and specific places representative of Granada's garden culture. He used a melancholic approach to portray the Andalusian landscape. Its importance meant that it became a significant episode justified by both the artist's personal sensitivity and the evolution of the modern vision of landscape that emerged at the end of the century. These symbolist visions, within the Modernist style prevalent at the time, and which Rusiñol discovered and strengthened during his stay in Paris, were decisive in the development of a new sensitivity towards landscape. This had always existed in Andalusia since Romanticism but now it acquired a new value in the world of art and culture, among both Spanish artists and internationally within the scope of European Modernism.
In fact, the concentrated sensitivity towards landscape displayed in Rusiñol's paintings revealed an aesthetic valuation of landscape that developed into the seed of the modernist vision in Andalusian art, projected in other simultaneous and future visions of landscapes in cities equally emblematic of the Andalusian soul.
Rusiñol spent different periods in the city of Granada, thus extending his influence not just among the artists around him but also in artistic circles throughout Spain in general. As a result, Granada enjoyed a revival and became an artistic centre of reference. This was something similar to what had occurred in Granada decades before when Fortuny had stayed in the city. However, in this case the transition was from a realist style brimming with luminous intentions to another more spiritual and melancholic style. This time it was a question of a new artistic desire to overcome the picturesque, and even the realist treatment of traditional scenes, to promote a new sensitivity which, based on the Naturalism that had been embraced by artists during the 1880s, tried to free itself of the positivism prevalent in the new modern and industrial society. Therefore, Rusiñol focused on the city's traditional gardens, views of secret corners, lights and atmospheres at twilight, in search of the melancholic and spiritual characteristics of these landscapes, representative of a static and frozen time steeped in symbolist tradition.
Rusiñol returned to Granada for a third time but he only painted during the final months of 1897. During that period, he was accompanied by his manager, Genis Muntaner, and the young artist Ramón Pichot. They stayed at the very foot of the Alhambra, in the small square in front of the Parador.
Santiago Rusiñol came to Granada on the recommendation of the local poet Ángel Ganivet, who felt it would be interesting to introduce the «Cau Ferrat» group to the members of the cultural association called the *Cofradía del Avellano*. There, Rusiñol started to paint his famous series of abandoned gardens. These simple works revealed the naturalist techniques he had embraced earlier during his time in Paris, influenced by a mysterious yet decadent sensitivity, typical of the symbolist soul. The solitude and melancholy, combined with an Oriental and Islamic dreamlike atmosphere, pervades in many of his works, particularly in his compositions of different corners of the Generalife Palace. Rusiñol's landscapes were rediscovered landscape in which the artist wished to transmit feelings and qualities projected in scenes with history behind them, with an accumulated spirit of their own. These were scenes in which he portrayed abandoned spiritual natural settings, often illuminated by the light of the setting sun, with sombre fountains in the shadows or fountains bathing in the midday sun.
Rusiñol started painting landscapes after travelling to Italy in 1894 with Zuloaga. After his Italian trip, landscape became virtually the exclusive theme in his work. In his canvases, he tried to reflect a landscape brimming with historical sensations, a sensitive soul, echoes of the past, and solitude steeped in nostalgia. In this sense, Rusiñol sought to portray embellished landscapes; hence, his special preference for historical gardens, with scenes in which he combined situations, the sense of absence and time. The symbolism of Rusiñol's landscapes is full of added qualities and connotations; in short, emotions that contrast with the natural, luminous or perceptive landscapes characteristic of the Impressionists. He found these qualities in Granada's melancholic soul and around its old squares and gardens. He first became drawn to these gardens and squares during a night stroll in Plaza del Realejo, when the square was lit up by the moonlight at the foot of the Alhambra. It was as if he had fallen under some type of spell. Rusiñol was mesmerised by the spectral light, the dark silhouettes of the cypress trees, the whitewashed walls and musical softness of the night. After that, he embarked on a period of work devoted to Spanish gardens, which resulted in his *Jardines de España* («Gardens of Spain»). This consisted of a total of 19 paintings and 32 illustrations of popular characters and figures.
Five of these canvases were of the Víznar Palace. This place fascinated Rusiñol and became the centre of his artistic activity during much of his time in Granada. All these canvases were exhibited in 1898 at the L'Art Nouveau gallery in Paris, a symptomatic reference for artistic trends of the time and an emblematic place where many Symbolist painters had exhibited their works. The confirmation of the landscape values of these soulful gardens was acknowledged in what was then the Capital of Art, and the name of Granada, with everything it evoked, sounded once again just as the city renewed its prestige, namely its romantic and magical soul, in the eyes of travellers during the early decades of the century. This was the renewed international image of a dreamy, mysterious, magical, languid and dormant Spain.
Rusiñol influenced Ruiz de Almodóvar and also Gómez Mir (1877-1938), who was also influenced by Sorolla, as well as Mariano Bertuchi (1884-1955), a loyal follower of Muñoz Degrain's work. His continual trips to Granada from the neighbouring city of Málaga, where he taught at the art school, influenced the painting style of two of his most direct followers: the painter Joaquín Capulino Jáuregui (1879-1969) from Málaga; and the Cordoban painter Tomás Muñoz Lucena. Both painters taught at the Granada School. However, there were many other exponents of the modernist vision of Andalusia and not all were painters; this continued for many years in line with the trends set by local schools. This vision was shared by many composers, including Albéniz (his composition *Granada* dates from 1886) and Manuel de Falla, and poets, particularly important due to their influence on plastic arts in later decades of the XX Century, and exemplified by the clearly modernist vision of Juan Ramón Jiménez, a poet

from Moguer in Huelva, in *Jardines Lejanos* («Distant Gardens»), published in 1904. It was at around this time that Ramón Jiménez participated in cultural life in Seville, particularly at the local *Ateneo* (Culltural association), an extremely active centre, while he tried to become a painter. He spent four intense years in Seville, from 1896 until 1900, before moving to Madrid.

Julio Romero de Torres (1874-1930) was another artist with a modernist-style vision of landscape. This was revealed in his personal vision of the city of Córdoba. Romero de Torres was an extremely personal artist who evoked a whole world of dreams in the Córdoba landscape, contemplated through an assimilation of landscape with the female figure. This was particularly evident in his twilight views of the Guadalquivir river on the outskirts of the city or along the banks of the river in the city of Córdoba. There are literary and musical landscapes where sentiment is the key element of the artist's symbolist poetics and in which the artist also manages to identify landscape with the psychological attitude of the characters.

As we have seen, all these circumstances accounted for a significant change in sensitivity towards landscape, now more open to the spirituality of natural elements, intimate atmospheres and landscape itself.

The Generation of 98's vision of landscape and Andalusia

As regards the appreciation of landscape, it is worth remembering that curiously enough landscape was not discovered by painters but by writers. In fact, in Spain landscape was discovered by intellectuals, specifically by Giner de los Ríos, who is credited with the discovery of national landscape art. Giner de los Ríos belonged to the generation that promoted the Free Teaching Institution, shortly before the appearance of the Generation of '98; in around 1885, Giner began discovering the landscape of the outskirts of Madrid, and he discovered it not just as part of a physical exercise but as a cultural exercise that must be included as part of the teaching method; as a result, it was classified as a cultural value associated with excursionism.

The change in mentality brought about by the historical and social circumstances in the final decades of the XIX Century also affected culture. This change took place within Spanish intellectual circles, the so-called Generation of '98, whose perception of landscape focused on the confirmation of symbolic material and human elements directly related to Spanish territory. Thus, from approximately 1885, a whole series of critical attitudes towards the reality in Spain appeared. However, rather than a generational crisis, with everything this means today, this was also an end-of-century crisis that affected not just Spain but also much of the Western world.

In fact, developmentist positivism, widespread in Europe in previous years, entered into a crisis when people started questioning the notion that science could resolve all problems; such arguments, which had a strong dynamising effect in the past, were now resoundly questioned by different movements, such as Symbolism, in a conscious reaction to industrialisation and to scientific questioning with an environmental Neo-Romanticism, with points of view that contemplated other cultural worlds, such as decadentism. Thus, the reigning positivism of the past was replaced by certain irrationalism. The same occurred in painting, which until then could at least be defined as classical. Similarly, behavioural trends in Europe fostered by the academy changed radically after the end of the century.

A new way of viewing landscape and its influence, characteristics, history and psychology appeared in the work of most authors, who highlighted everything they considered to be identifiable with Spanish culture.

The specific vision of many artists focused on the values and contents of landscape, which they considered summarised the expressive and metaphorical values and scenarios representative of Spanish identity: a historical way of being related to *lo español* («Spanish culture») and Spain. It also reflected a whole series of interests in which other painters and writers tended to coincide, and associated with, to a greater or lesser extent, the context of the «end-of-the-century generation», as it also became known.

However, great emphasis has been placed on that complementary interaction between these two disciplines - literature and art - in the tradition of Spanish culture. Both worlds have influenced each other in such a way that painters' objectives coincide with the desires and principles of writers. It is therefore not surprising that many Spanish literary figures of the time wrote about the plastic artists from the same generation. In this *fin-de-siècle* period, this specific desire to discover the essence of Spanish culture was shared in the vision of a tragic, complex, dark and traditional Spain, a country which was, of course, anchored in the past, and to the extent that landscape, the nation, criticism of a certain religious fanaticism and social protest became arguments that were embraced at the same time by both writers and painters.

Moreover, during this period the landscape of Castille was the most valued and vindicated due to its austerity and solitary beauty, so much so that Castille was even identified with Spain in that cultural context; this marked the abandonment of that other Romantic vision promoted by travellers, which was undoubtedly more closely identified with Andalusia. The Castillian landscape that was being vindicated at that time was the Castille of El Cid and Don Quixote, a cautious, austere and moral Castille, portrayed in paintings by El Greco, the author of an expressive and spiritual style of painting.

In fact, this concern for Spain had a great impact on the discovery of national landscape; the members of that generation challenged that image of a dark Spain anchored in tradition and contemplated the possibility of renewing and transforming that image.

Meanwhile, within this context of ideas, young Spanish painters started looking for different references. They no longer looked to study in Rome, the traditional academic centre of orthodox illustration. Instead, at the turn of the century, they set their sights northward to Paris or, as in the case of Regoyos and many other landscape painters, including a larger number of landscape artists from Málaga, to Brussels.

Nevertheless, Andalusia was still seen as a hedonistic, festive, colourist and sensual land which contrasted sharply with ascetic and harsh Castille. However, that end-of-century style, in which many excellent Andalusian artists also played a key role, including Machado himself, did not prevent many members of that generation of writers and painters from coming to or visiting Andalusia. Even so, those images of a dark Spain when compared with Andalusia were no longer associated with its landscape, except for those ancestrally barbaric cultural elements forged by the primitive personality of its inhabitants, such as those related to the world of bullfighting, or the more picturesque images of rough mule drivers, since these were clearly more folkloric than tragic elements.

In fact, Antonio Machado shared many of the ideas promoted by the Generation of '98 and coincided with its members in the study of landscape as a reflection of social reality. In his own work, he related the

people in Castille with the Castillian lands in which they lived, and which were sometimes identified as Spain. Many important visitors from that generation also made contact with the landscape of Andalusia. Zuloaga the painter had certain bullfighting experiences in Seville after 1892 and stayed in Alcalá de Guadaíra. His *Vísperas de la corrida* («Before the Bullfight») (1898) focused on Andalusian themes set in a local landscape. With this work, Zuloaga achieved recognition throughout Europe. Regoyos wrote *La España Negra* («Black Spain») (1888) with the Belgian writer E. Verhaeren, and visited Córdoba and Granada. And Azorín went on numerous literary journeys that took him to the forgotten town of Lebrija in the desolate marshlands of Seville. Azorín himself, in his book *Los Pueblos («The Towns»)*, clarified in his prologue: «I tried to paint provincial life». This book, published in 1914, was formed by a series of articles published for the first time between 1904 and 1905, and which contained a series of assessments and descriptions of his contact with the landscape and geography of Andalusia. He observed landscape through the eyes of a railway traveller, developing the point of view of a journalist who describes, from a distance but with great positive sensitivity, the things that attracted him to the territory, and at the same time draws the reader's attention to the values of the landscape. In this case, the landscape has a peculiar character that evokes states of mind that contrast, he confesses, with his own values and considerations until then. This is how Azorín describes the lowland plains of the Guadalquivir outside Lora del Río: «Lean out of the window of your carriage look over the countryside; the landscape is soft, placid, comforting, steeped in imponderable sweetness. We are no longer on the barren, grey, red, yellow steppes of inland Spain; the sky is no longer uniform above our heads, an intense, exacerbating indigo; the distant horizon is no longer inaccessible and overwhelming. These are the first hours of the day; a subtle opaque light falls over the countryside. A thin mist hangs over the pearly violet horizon. The white houses of the town stand out against this diffuse, sweet, relaxing background, and you can make out the tall, elegant tower of a church reaching into the sky, and occasionally twisted branches and some palm trees. What is it in this landscape that invites us to dream for a moment and produces a profound sense of suggestiveness and spiritual charm?»

At other times, he prefers clearly colourist appreciations, more appropriate of the vision of a «luminist» painter like Berruete or Sorolla, two very popular artists in cultural circles: «And we see sprawling green meadows, weaving paths that disappear into the distance around large bends, ashen olive groves, bean fields and yellowish sowed fields. In the background, a wide sombre, grey, lead, blackish blue backdrop rises up and highlights the landscape, portrayed in a whole range of greens, from dark to pale green. Some white country houses momentarily stand out against this backdrop, the tiny villages with their subtle towers, the lines of separated poplars, the wide rows of soft green barley». Such images could have appeared in any naturalist scene produced by either of these two painters.

Azorín revealed his knowledge and analysis of landscapes, in which he even established categories and profiled anthropological, geological and botanical elements of great character. At the same time he structured a literary vision of landscape, produced in expressive and symbolic snippets, and in simple and unexpected structures. A vision that is certainly complemented with points of view of great plasticity in terms of their elements, undoubtedly deriving from painting, with compositional values of modern nature. Thus, he seems to find them in the outskirts of some villages in the Guadalquivir Valley: «The train runs fast down the track. Our gaze falls on another town: it is Cantillana. At the bottom, in the foreground, parallel to the track, runs a line of grey century plants. Higher up appears a line of poplars. The white houses of a town can be made out between the gaps in the branches and further in the distance, above the hamlet, the bleak, sullen hillside, casts its light blue backdrop. On the slopes, breaking here and there the austerity of the blackish blue, appear light green rectangular stains... Then the muddy waters of the quietly winding river appear again. Once again, we come across another path that disappears into the hills. Yet another sprawling flat velvety plain appears on which the bulls stroll slowly, lifting up their heads briefly as the convoy passes».

In *Andalucía Trágica* («Tragic Andalusia»), a compilation of articles he produced as a correspondent during his visit to southern Spain, and also included in *Los Pueblos*, Azorín describes a moment during his visit to the desolate marshlands in Lebrija, as if it were a cinematographic sequence seen through pictorial codes: «We walked out to the outskirts of the town. A musty dull green plain, with yellow patches here and there. On the horizon, a mist appeared over the Guadalquivir, casting subtle black patches over the radiant sky».

The whole journey is described in *Los Pueblos* and culminates with the precise, picturesque and eminently visual description of the landscape of Arcos de la Frontera. Azorín starts with a question: «What captivates your sensitivity most as artists: the uniform plains or the abrupt mountains? Which towns please you most: the ones spread out on the clear plain or the ones perched atop the mountains? Arcos de la Frontera is one of these towns: imagine the flat narrow plain, rising, falling and undulating from a mountain. Add some small white houses and old dark manor houses. Cut each flank straight to form a point, like a large imposing city wall. Place a quiet, slow, muddy river that laps the yellowish stone, eroding it ever so slowly, insidiously, before disappearing into the distance after performing its destructive work, winding through the countryside, through the lands and green slopes, decorated with flowering dog-roses and carpets of yellow chamomile ... And once you've imagined all those things, then you'll have a pale image of Arcos de la Frontera». The general elements in this description are clearly associated with other visions such as those of the romantic period in cultural circles in Andalusia, but which now seem to be more real and less emphatic, to put it one way, closer to the specific and sensitive elements, and of course identified with the sensations evoked by the landscape and suggested by the plastic notions used in the past by painters such as Zuloaga or Sorolla.

Aureliano de Beruete (1845-1912) painted directly in the landscape itself, in *plein air*, right in front of his motifs. He became Azorín's painter, and the latter's book *Castilla* is dedicated to him. Beruete used light as the main element in his landscapes, considering that the sun and air were the essential elements that had to be painted; this was a technique used at the time by Andalusian Luminists, in which they banished dark, greyish or blackish colours from their palettes and replaced them with a luminous and vibrant range of colours to illuminate the shadows and allow air to circulate through them. Their paintings represented a perfect symbiosis between the new methods of nineteenth-century realism, the vibrant Impressionist brushstrokes of French tradition and the genuinely Spanish realist tradition that Beruete appreciated in Velázquez. In fact, Beruete was soon associated with the school in Alcalá de Guadaíra during the pioneering years of realist landscape in that town, where he spent some time studying nature on the recommendations of M. Rico. He also painted in Granada, and later visited Ronda and Gibraltar, although we do not know whether he produced any paintings in those two locations.

Ignacio Zuloaga (1870-1945), despite being identified with Castille, never stayed in any one place indefinitely; he spent almost all his life travelling incessantly, although this does not mean that there were

no key phases that allow us to understand his work and identify potential influences on the artist. Two can be found in his native land and in Paris, and the others in Andalusia and Castille. Zuloaga's landscapes always had dramatic overtones. He may have simplified his landscapes with time, but they always had a spectacular dramatic impact. Sorolla was the only Spanish painter who Ignacio Zuloaga competed with. This competition revealed two visions of Spain at the end of the century, an image that influenced most Spanish painters in one way or another. Both painters received recognition from the American public after successive exhibitions abroad. Their different aesthetic conceptions and personal ambitions fuelled the rivalry between both painters.

Juan de Echevarría (1875-1932), an upper-class Basque citizen, at one point left everything for painting and embarked on a search for «Deepest Spain» in the most traditional Castille. He travelled to Paris, where he came into contact with the work of the post-Impressionists, and was alternately influenced by Van Gogh and Gauguin. However, in Paris he also painted landscapes, mostly views of Montmartre, where he lived. In 1913, before the imminent outbreak of the First World War, he moved to Granada, like Fortuny before him, in search of a brighter light and new themes: gypsy women, a world uncontaminated by industrialisation, with authentic, innocent characters of savage beauty. During his stay in Andalusia he produced a number of landscapes in Granada reminiscent of the artistic style of Cezanne and Fauve. He also produced a series of portraits of the members of the Generation of '98. In 1925, he participated in the Iberian Artists Exhibition, by which time he had already made contact with the new generations, assimilating the languages of twentieth-century modernity.

The landscapes painted by Darío de Regoyos (1857-1913) contrasted sharply with Zuloaga's dramatism. Regoyos's paintings owed more to the European trends of modern landscape painting at the turn of the century, and he was eventually captivated by the Spanish landscape. Despite studying in Belgium, he felt that there was too much light in Spain and that excessive light prevented essential nuances from being captured. His landscapes, particularly those produced at the end of his career, are extraordinarily refined. His output during this period revealed a more evolved and clearly post-Impressionist plasticity. He travelled around Andalusia during the 1890s and again towards the end of his life, between 1910 and 1911 to be precise, visiting Granada and Córdoba and painting a whole series of views and corners in both cities.

In Andalusia, special mention must be made of the painter Julio Romero de Torres (1874-1930), who should be considered an emblematic Andalusian artist. However, while the Generation of '98 based its view of Spain on Castille, Julio Romero approached Andalusia by unravelling the Cordoban soul, or at least that seems to be the exclusive purpose of his work. Romero de Torres enjoyed great popularity and recognition and was a friend of writers such as Ramón del Valle-Inclán, his inseparable friend, El Quintero, Ortega y Gasset, Pío Baroja or Ignacio Zuloaga himself, among others.

Cristóbal Ruiz Pulido (1861-1962) was a fine landscape artist from Jaén. He belonged to the generation of the Republic and his painting was definitively inspired by the Generation of '98. His style was halfway between tradition and avant-garde. He was open to the influence of Post-Impressionism and Symbolism and, to a certain extent, the innovations introduced by Fauvists and Expressionists, but his work had little in common with the most radical formal experiences of the avant-garde movement. He produced a portrait of Antonio Machado posing before Jaen's desolate landscape.

We will conclude by addressing the debate on identities that started to appear at that time: the debate relating to landscapes and regional schools. Although this was already evident in the world of culture among certain artists from different Spanish regions in the final decades of the XIX Century, the interest in landscape shown by members of the end-of-the-century generation revived interest in landscape among painters, particularly in the early decades of the new century. Hence, it was not surprising that some artists tried to identify differential features of landscape and new ways of portraying it. Classical painting, or rather painting characterised by the Mediterraneanist features found in Suñer's work, for example, or early works by the painter Torres García, had the sole purpose of identifying that artistic style with Catalonia. It was therefore a painting style at the service of Catalanism.

This approach was challenged by other national artists who considered that the key to its own territorial personality could be found in the landscape, and not just in regionalist landscape but also in popular archetypes. This phenomenon gathered pace during the early decades of the century, perhaps due to the new impetus provided by commissions from the Hispanic Society in New York, from that undoubtedly new «Vision of Spain» at the time, as well as Sorolla's series of paintings dedicated to different regions in Spain.

The regenerationist mentality and landscape

The generation immediately after the end–of–the–century –Ortega's generation– made a regenerationist interpretation of the images coined by the artists of '98. These images projected the barbarism of that Spain anchored in the past, weighed down by the irreparable burden of the centuries on a pitiful Spain that was crying out for change. Therefore, Spanish «regenerationist» writers wished to reflect on the reality of Spain and offer a better vision of the country, which they achieved by emphasising critical elements.

The Generation of '98 embraced Europeanisation and the reforms proposed by Joaquín Costa and the Regenerationists. However, they soon rejected those ideals in favour of the myth of the Volksgeist, according to which regeneration had to come from within, from the «Spanish soul», at a spiritual level, or subordinating the ideal to the myth. The Generation of '98 subsequently set about unravelling the complexities of their country, as if the generation's slogan was «to discover Spain», its history, nature, people and customs. However, since they were distressed at the vicissitudes of the collective spirit or common soul, they made a «spiritual» interpretation of Spain's problems and this was sometimes expended in the search for «ideas from origin» or abstract forces supposedly at work in history. However, the truly constructive generation came afterwards.

It was not the *fin-de-siècle* generation but the generation of 1914 or 1917. The quintessential «Europeanising» generation was that of Ortega, Marañón or Azaña. The Regenerationist Movement was the generation in which critical sense flourished, but in its critical approach it was unable to take the next step necessary to build a better Spain.

Therefore, «regenerationism» or «regeneration» were terms imprinted on the minds of Spaniards living at the end of the XIX Century and at least during the first twenty years of the XX Century. During this period, mentalities evolved and stronger contacts were forged with Europe.

Spanish painting culture and plastic languages underwent a whole process of modernisation.
Therefore, this was a complex period in which the artists of the Generation of '98 adopted different positions that challenged Impressionism and the impressionist vision of Spain: «Avant-garde», Catalan «Noucentisme» painting and sculpture, the realism of Castillian sculpture, or the special impact of early-century avant-garde movements – Fauvism and Expressionism – on some of our artists.
The contemporary vision of «Regenerationism» was therefore forced to contemplate Zuloaga's «white» Spain and the art of painters like José María López Mezquita or José María Rodríguez Acosta from Granada, as well as other artists like Anselmo de Miguel Nieto, Gonzalo Bilbao from Seville, or the Cordoban artist Julio Romero de Torres.
Aureliano de Beruete (1845-1912) was another artist who developed a unique approach and also played a key role in the conceptual and plastic renewal of landscape.
Beruete was a cultured painter and his style owed more to nineteenth-century painting. His landscapes portrayed limpid, calm atmospheres that transmitted peaceful sensations, with none of the dramatic content characteristic of much of the work produced by the Generation of '98. In 1910, Beruete travelled around the province of Granada. By this time he was a completely impressionist painter, with his corresponding European evaluation. He was aware of this (as revealed in his writings) and while travelling around Andalusia he inevitably focused very specifically on the Generalife Palace, as well as on the Sierra de Ronda mountains and the area around Gibraltar.

The Andalusian landscapes of Joaquín Sorolla (1863-1923)

Firstly, it is important to mention that Sorolla's interest in landscape stems from his condition as a painter. Furthermore, Sorolla, who was not a painter who can be easily related with the Generation of '98, was also won over Spanish landscape. He was an active painter and traveller who visited every region in Spain, in an attempt –and in this sense he participated in both the Generation of '98 and the Regenerationist Movement– to synthesize *lo español* («Spanish culture») and Spain's physical and cultural diversity. For this purpose, in November 1911 he accepted a commission from the Hispanic Society of America to produce fourteen murals to decorate the institution's halls. The Valencian artist worked tirelessly on this project between 1912 and 1919. His popularity grew throughout Europe and he offered exhibitions in Paris, Berlin, Cologne and London and later in various cities in the United States.
Joaquín Sorolla's series of paintings of Andalusian gardens and landscapes, produced during successive visits during the first twenty years of the XX Century, are some of the most interesting and elaborated examples of Spanish plastic art. They constitute a complete repertoire of different landscapes and atmospheres in which a huge variety of luminous and sensitive sensations are transmitted by spaces, settings and atmospheres, naturally inserted in the great Andalusian tradition.
Sorolla's paintings of Andalusia seem to transcend both the vision endorsed by the Generation of '98 and the particular vision of the Regenerationist Movement, with which he could be identified most, to merge tradition and modern language in a new plastic expressiveness adapted to new arguments: the valuation of natural sensations as a valid argument in itself.
Although Sorolla had visited Andalusia previously in 1902, travelling to different cities, he did not produce any paintings on that trip. A number of years later, in February 1908, when Sorolla was commissioned to produce a portrait of Queen Victoria Eugenia in Seville, he discovered the gardens at the «Reales Alcázares» (royal castle and palaces) in Seville. He was so impressed by what he saw that gardens became a major theme in his work. This theme had only really been developed by Rusiñol before him, as from the 1880s. In these garden scenes, Sorolla did not look for large panoramic views but rather small corners in which the emphasis was on the intimacy of the scene.
Sorolla remained in his beloved Granada from 21 November 1909 until well into 1910. He came to Granada in search of a myth, a real and patent myth since, in terms of his landscapes, certain views and corners of the city already formed part of an imaginary universe present in the conscience of both Spanish and foreign artists (including his Swedish colleague Zorn, who had earlier painted different corners of the Alhambra in 1887), and even before Fortuny's famous stay in the city. Sorolla wrote that while Seville was about people and therefore his human landscape, Granada was the landscape, a psychological landscape of unrivalled beauty.
Some years later, Sorolla returned to Granada, in the winter of 1917 to be precise, to participate in a royal hunt in honour of Alfonso XIII and to paint a portrait of the monarch. During his stay, he returned to Granada's landscapes and the corners of the Alhambra. On this occasion, he painted a number of new mountain landscapes and the Moorish patios in the city's Arabic palaces. These paintings portrayed sensitive atmospheres steeped in sensual, essential and sublime expressiveness. He painted enthusiastically during this period and in one letter, written in February 1917, he even exclaimed «My God, isn't everything so beautiful!» in reference to the mountains and their magnificent panoramic views.
Sorolla painted Granada for the last time in February 1917. His paintings were now much more synthetic, in which he only represented the essential elements, often almost enveloped in steam, thus diluting the contours. He continued his pictorial work in Granada, in search of new ways to treat light.
This episode in Granada was particularly significant in terms of Sorolla's landscape production.
He then visited Seville during Holy Week in 1918, where he painted his final versions of the gardens of the «Reales Alcázares», following the trend of outlining forms, and where the artist revealed a more intense treatment of nature through different scenes and views.
During his final stay in Seville in 1918, he produced *Alberca del Alcázar de Sevilla*, a particularly revealing work due to the elaborate use of pictorial keys. This work belongs to the Sorolla Museum in Madrid. In this painting, Sorolla presents a simple scene with a whitewashed semi-circular arch that is in turn reflected in a pond. The red colour of a geranium gives the canvas depth, luring us visually towards the bottom of the pond, while combining light, transparencies and reflections, reverberations and subtle colour effects. This luminous and synthetic canvas contains few references in which the formal simplicity imbues the content of the painting with greater intensity. As a result, the painting achieves a new and fragrant plenitude. The arch leading to the gardens is seen from the front, flanked by some geranium pots that add colour. The thick, elongated and constructive brushstrokes used to apply different densities of colour in the water are then replaced by more fragmented brushstrokes which the artist uses to convey other vibrations and plant tones through different colour combinations and tones. This painting is a true lesson in essentiality and pictorial synthesis, exemplified by the stunning modern plasticity evoked by Sorolla's brushstrokes and based on the encoding of values and spaces, thus ratifying the famous phrase «less is more». This aesthetic style is reminiscent of the moderation and cleanliness

characteristic of Moorish artistic tradition in Andalusia, conveyed through modern and elegant keys. These characteristics are also evident in some of the works he produced during his time in Córdoba and Granada.
In fact, the true protagonists of this canvas are the essential elements, the natural order that intervenes in the traditional Hispano-Moorish garden, and the chromatic sensations that these transmit. The main elements in this painting are lime, water, which is the key element, and light, its bluish vibrations in a variety of tones casting reflections of the shimmering water in the pond onto the walls and plants. The plasticity of this location had fascinated many painters in the past, such as Bécquer, Fortuny and Madrazo. In this piece, Sorolla also evokes peace and sunlight, a true wealth of sensations, illuminated by the midday sun.

The «luminist» landscape in Andalusia

Regionalist landscape and the Sorolla effect

As mentioned previously, the focus on nature prompted many artists to paint motifs *in situ*; the *plein air* style gradually became a more common and widespread technique. A number of painters began experimenting or focusing on the use of light. Thus, the energy transmitted by sunny scenes painted by Sorolla is reminiscent of some paintings produced by Fortuny in Granada in 1870. The Valencian painter later developed this in clearly luminist themes, for example in his paintings of «landscapes with figures» or the *plein air* portrait. Sorolla developed both facets of his pictorial style in a very innovative way during his prodigious career as a painter.
The unique features of Andalusian art were re-evaluated in the late XIX Century and early XX Century within new artistic movements, such as Impressionism, Symbolism or Fauvism. This style was referred to as «Regionalism». Noteworthy exponents of this style included José María López Mezquita, José María Rodríguez Acosta, Gonzalo Bilbao, Gustavo Bacarisas and Julio Romero de Torres.
The growing interest of certain Spanish painters in the treatment of light during the final decades of the XIX Century also led to the appearance of two schools: «Mediterranean avant-garde», represented mainly by Joaquín Sorolla; and so-called «Andalusia Impressionism», which was developed by some of the so-called regionalist artists, many of them belonging to the Generation of 1914.
In the Andalusian context, one exponent of the luminist style continued by the followers of Fortuny was José Moreno Carbonero (1860-1942) from Málaga. He received a scholarship to study in Rome and became an academician and favourite portrait painter of royalty and aristocracy. As a landscape artist, he was influenced by Fortuny's work and produced views of monumental buildings and landscapes with striking light effects. His paintings always contained literary or historical anecdotes, such as themes relating to Don Quixote, set in extremely realistic landscapes. For example, he produced a number of landscapes of his native city Málaga, representing finely-executed Costumbrist scenes, such as *Fuente de Reding* («The Reding Fountain»), or numerous Mediterranean coastal landscapes.
The precedents of luminist painting in the Seville school date back to the years of youth of the artist Gonzalo Bilbao (1860-1938), who studied in Italy under José Villegas (who also dabbled in luminist painting in the XX Century and came into contact with Bilbao during exclusive summers in Biarritz). Bilbao was practically from the same generation as Sorolla. As a painter, he experimented with Orientalism in Morocco and produced some striking landscapes brimming with realism and revealing his luminist intentions. He later developed these aspects in important works, such as *La siega en Andalucía* («Harvest time in Andalusia»), dating from 1895, a seminal work in which he combined his interest in light, landscape and social themes. In 1903 he started teaching at the Fine Arts School in Seville and eventually became president of its Academy.
Another artist who painted at the same time as Bilbao was José Jiménez Aranda (1837-1903), a personal friend of Sorolla, who developed the final stage of his career in Seville after periods in Rome and Paris. Jiménez Aranda had earlier experimented with naturalist landscapes in France influenced by the work of Sánchez Perrier. He spent the 1890s in Alcalá de Guadaira and towards the end of his life he produced interesting luminist-style *plein air* landscapes, noteworthy for their modern conception and plasticity.
His disciple and son-in-law Ricardo López Cabrera (1864-1950) was influenced by the painting style developed by the *maestro* towards the end of his career, although his later work was strongly influenced by Sorolla.
Manuel González Santos (1837-1949), another artist from Seville, belonged to the generation of painters trained in the local painting school under Eduardo Cano and, more specifically, José Jiménez Aranda. He was influenced by naturalism throughout his career, as revealed by his treatment of everyday themes and landscape.
Javier de Winthuysen (1874-1956) also belonged to this generation of artists. He studied in Seville and participated actively in events at the *Ateno*, where he struck up a close relationship with Juan Ramón Jiménez. He and some friends founded the Free School of Fine Arts in Seville, but it had an ephemeral existence. After Zuloaga arrived in Seville, he travelled to Paris (in 1903) where he came into contact with French Impressionism. After returning to Seville in 1912, he exhibited his work at the *Salón de los Independientes* and the *Salón de Otoño* exhibition halls. He later settled in Madrid, where he met Rusiñol, who was then painting in the gardens of Aranjuez, and Juan Ramón Jiménez, who introduced him into the Free Teaching Institution. After the Civil War, he moved to Barcelona and then Ibiza. His landscapes were characterised by their Mediterranean-style luminosity.
Félix Lacárcel Aparici (1883-1975) was a slightly younger but equally active artist in the Seville scene. He was born and studied in Valencia. After passing through Madrid and being associated with *plein air* landscape painting, then promoted by the Circle of Fine Arts in the capital, and influenced by Sorolla and Benedito, Lacárcel moved to Seville to take a teaching post in 1914. During this period, he produced some landscapes of *El Chorro* in Málaga, a place previously represented in the emphatic and colourist paintings of Muñoz Degrain. Lacárcel had links with the city of Málaga for many years and some of his followers were even influenced by his interest in large geological elements, landscapes of truly epic proportions, brimming with certain Wagnerian and possibly even deistic elements in terms of their conception and justification.
Noteworthy painters from Granada include José María López Mezquita (1883-1954). After travelling around Europe in 1902, he started painting landscapes of views and scenes from nature. Fine examples include his treatment of light and shimmering waters in *Patio de los Arrayanes* and *Patio de la Reja*, dating from 1905. He produced these works before becoming completely devoted to figure and portrait painting. Paintings such as *El Embovedado* («The Vault»), a painting of Granada dating from 1904, reveal the luminous exaltation of the radiant midday light, in this case with the mountains in the background and shadows cast over the land.

José María Rodríguez Acosta (1878-1941) was another important painter from Granada. He studied with José Larrocha and was a childhood friend of López Mezquita, and also a disciple of Emilio Sala in Madrid. He travelled to Paris on several occasions in 1900 and then produced a series of landscapes of Granada in which he used modern language to combine the influences of Impressionism and Environmental Symbolism through a modernist plastic expression in which light acquired new protagonism.
Works from this series include *Crepúsculo* («Twilight»), dedicated to the La Concepción Convent in Granada, and *Muros de la Alhambra* («Walls of the Alhambra»), dating from 1902 and 1903 respectively.
The assimilation of avant-garde in Córdoba during this period can be seen in works by Julio Romero de Torres such as *La siesta* («The Siesta») or *Pereza andaluza* («Andalusian laziness»).
Antonio Muñoz Degrain (1840-1924) was an active painter in Málaga. Born in Valencia, he studied with Carlos de Häes. At the beginning of his career, he produced realist-style landscape paintings. In 1870 he was commissioned to decorate the Cervantes Theatre in Málaga. In 1879 he started teaching at the San Telmo Academy in Málaga. His historical paintings reveal great imagination and certain symbolist influences. Landscape was also an important part of his output. He developed a highly personal language in line with the trends of European modernity. Toward the end of his career, he showed a preference for short lively brushstrokes, reminiscent of Late Impressionism. In 1898 he was appointed head of landscape painting at the San Fernando Academy in Madrid, a post he held until his death in Málaga in 1924.
In 1900 Muñoz Degrain started to identify with the landscapes of Granada. In 1902 he painted *Umbría de Sierra Nevada*, now exhibited at the Prado National Museum, although he is known to have painted mountain valley themes in 1875. In 1913, he let his dramatic imagination run wild in his painting *El Chorro*, a site in the Málaga mountains.
His landscape paintings reveal the influence of his friend Sorrolla, but his scenes nevertheless reflect a strong personality and sense of colour. His landscapes combined a certain degree of realism and dreamlike qualities, using techniques characteristic of European painting at the time, ranging from impressionist language to strong symbolist features, sometimes with Wagnerian overtones.
While political regionalism was mainly a doctrine that supported the distinction of a region within a state, without claiming full independence, artistic regionalism during the early decades of the XX Century in Andalusia was closely identified with popular architectural and general cultural forms. This was also projected in the identity of its landscape. Regionalism, however, was also an architectural movement close to Eclecticism, summarising and synthesizing certain aspects of the different regional styles of architecture.
In terms of painting, this was largely an evolved consequence of the identities that had been proposed since the end of the previous century by the artists and thinkers belonging to the Generation of '98. It was precisely during this new episode of Andalusian culture that landscape painting enjoyed a revival. Even so, Andalusian painters started travelling more and became more open to other national landscapes, thus fostering greater knowledge and awareness of these landscapes. The same occurred with certain themes relating to traditional customs, now reconverted into new scenographies. This was particularly true during the years of the dictatorship, when new artistic languages were conditioned by old archetypes of characters and figures identified with «Andalusian culture». Two emblematic examples are the characters that appear in paintings by Gonzalo Bilbao or Romero de Torres. These two artists were also interested, albeit in different ways, in the Andalusian landscape.
Santiago Martínez Martín (1890-1979) belonged to Gonzalo Bilbao's group of followers and participated in the *Ateneo* in Seville. He was an emblematic representative of regionalism in Seville, together with Alfonso Grosso, and also an active collaborator in the magazine *Bética*. He studied in Seville under Bilbao and was Sorolla's disciple in Seville, accompanying the latter on many trips as an assistant. He also visited different parts of the peninsula. He identified with the *fin-de siècle* spirit of landscape, painting monuments and landscapes from different perspectives, as well as a number of Costumbrist scenes, in the national tradition of the Generation of '98.
His landscapes and scenes from Ibiza are imbued with special avant-garde and pictorial intensity. He painted in Ibiza together with Sorolla in 1919 and was fascinated by the phenomena of light and changing atmospheres. He also painted urban views and coastal landscapes - a new facet of his work - in which he established contacts with other luminists from the Spanish Levante region and also from Andalusia. All these works display a keen sense of colour executed with great plasticity; he developed this style in the paintings he produced at the mouth of the River Guadalquivir, specifically on the Playa de la Jara, near Sanlúcar de Barrameda in Cádiz. Its proximity to the sea afforded great luminosity. Manuel González Santos also stayed in this area during the summer months.
The painter Alfonso Grosso (1893-1983) from Seville also belonged to the generation of painters from the Seville school in the first half of the XX Century. It would be exaggerated to refer to this as an avant-garde movement, although it did overcome the conventionalisms of nineteenth-century painting. Apart from portrait and landscape, the two most characteristic themes in Grosso's work were religion and popular themes. The landscapes he produced during his youth were more innovative and were influenced by modernism, Rusiñol and Sorolla. He painted these landscapes on several trips around Spain and to towns in the province of Seville around 1926.
A group of «regionalist» painters formed in the artistic centre of Granada, thus providing artistic continuity from the Realism of the final decades of the XIX Century and the new trends imported from Europe. One of these painters was José Ruiz Almodóvar (1867-1942) from Granada. He was a disciple of Gómez Moreno and a member of the *Cofradía del Avellano* («The Avellano Brotherhood»), an artistic group led by Ganivet and influenced by the Modernism prevalent at the time, and through which he met Rusiñol. Ruiz Almodóvar travelled to Paris and London at the turn of the century, where he came into contact with the American artist John Singer Sargent. Interesting works by this artist include fairly unknown landscapes of Sierra Nevada, painted during frequent excursions with *Diez Amigos Limited*, a group that was active between 1898 and 1913, as well as *Laguna de las Yeguas* («The Las Yeguas Pool») and *Puesta de sol en Sierra Nevada* («Sunset in Sierra Nevada»), a true local milestone given the paucity of landscapes portraying the interior of the Granada mountains.
Another interesting painter from Granada was Eugenio Gómez Mir (1877-1938), who developed a very personal view of the Granada landscape. He was seduced by the sensitiveness of Symbolism towards landscape and was influenced by Rusiñol's presence in Granada and the new modernist techniques in the use of colour. He studied in Madrid and then travelled to Paris in 1900, where Muñoz Degrain was his *maestro*. Degrain influenced his intense development of colour in landscape. This is particularly evident in his paintings of the mountains and the Alpujarra region in Granada, revealing an interesting treatment of light so characteristic of Modernism and Fauvism.

Landscape painting in the Generation of '27

In the black moon
the flanks of Sierra Morena
were bleeding.

Federico García Lorca

It would not be an exaggeration to say that Federico García Lorca's vision of the Andalusian landscape, reflected in his extensive range of poems and plays, largely conditioned many artists' visions of Andalusia during the second half of the XX Century. This vision was the consequence of an entire process of assimilating earlier aesthetic forms and concepts, where many influences and sensitivities toward the landscape converged, in terms of both its treatment and conception in art.

Landscape
The field
of olives
opens and closes
like a fan.
Above the olive grove,
a sunken sky
and a dark rain
of cold stars.
Bulrush and twilight tremble
at the river's edge.
The grey air ripples.
The olive trees
are weighed down
with cries.
A flock
of captive birds,
that move their long
tails amid the gloom.

We have highlighted Antonio Machado's relationship with the Andalusian landscape. This is confirmed in some of his poems, such as *En estos campos de la tierra mía ...*, which appears in his book *Campos de Castilla* («Fields of Castille»), an interpretation of Seville with the spirit expressed by the members of this generation. In these poems, Machado sometimes sees landscape according to the human projection of its inhabitants and on other occasions from a historical perspective, thus prompting a review of Spain's past, as occurred in the writings of other members of the Generation of '98.

This attitude was inherited by other emblematic members of the Generation of '27. This was the case of Lorca in *Impresiones y paisajes* («Impressions and Landscapes»), his first book, published in 1918, written during his study trips in 1916 and 1917 through different parts of Spain. The book comprises around fifty pieces of prose divided into three groups, preceded by an interesting «Prologue» which offers a clear insight into Lorca's poetic intentions. Lorca's debut work consists of a series of descriptive, impressionist, sensory narrations with modernist and romantic overtones in a style reminiscent of that employed by earlier poets like Rubén Darío, Machado and particularly Azorín. His poetic vision, somewhere between Romanticism and Modernism, stems from a personal theory of Pancalism because «it exists in all things, whether ugly, beautiful or repulsive; what is difficult is knowing how to find it and awaken the deep lakes of the soul». Lorca's narration in *Una ciudad que pasa* is as follows:

Cielo azul. Tranquilidad solar. Por las encías de las murallas pasan ovejas blanquísimas dejando nubes de plata vaporosa. La ciudad deja sonar sus trompas de suavidad metálica como miel infinita.
Hierro... Estallidos de solemnidad. A lo largo y entre los humos del caserío se dibujan los triunfos románticos de las iglesias señoriales, severas, distinguidas, un poco chatas, con sus campanas paradas, con sus veletas que son cruces, corazones, sierpes, con sus colores de oros perdidos en verduras mohosas... Hay ópalos amarillos sobre las garras monstruosas de los montes. Hay sobre la ciudad medieval temblores de luz... Hay un reposo musical de las cosas... La mañana está clara.

Another important figure in Seville at the end of the century was the poet Juan Ramón Jiménez, who longed to become a painter. His work was influenced by the end-of-the-century painting of Ruisñol and Sorolla, and in turn his poems influenced the work of these two painters. Something similar occurred in the case of the poet Fernando Villalón, who was drawn to rural, popular landscapes in the Seville marshlands. However, perhaps one of the most emblematic painters of this generation was Manuel Ángeles Ortiz (1895-1984) from Jaén, due to his friendship with Federico García Lorca, together with other painters such as Gregorio Prieto, Bores, Moreno Villa or Benjamín Palencia. Thanks to Manuel de Falla and Vázquez Díaz, this painter was able to witness at first hand the transition from Cubism to New Classicism. In 1922 he moved to Paris, where he met Pablo Ruiz Picasso. Shortly after, he participated in the first exhibition of the Iberian Artists Society and helped coordinate the presence of renovating Spanish residents in Paris. He returned to Madrid in 1932 and worked on projects of the *Misiones Pedagógicas* (educational project created in the National Pedagogical Museum inspired on the philosophy of the Free Teaching Institution), particularly with *La Barraca* university theatre company at the height of the Republican period.
Manuel Ángeles Ortiz was initially influenced by post-Impressionism before embracing modernist principles. His paintings have been identified with the assimilation of Cubist poetics and its results and consequences. After a long exile, he returned to Spain and continued with a series of new compositions, some related to the landscapes of his youth such as his paintings of the Albaicín, his tributes to Greco and his heads bordering on abstraction and figuration, lyricism and construction, linearity and pictorialism.
Ismael González de la Serna (1898-1968) studied in Granada and Madrid. At the beginning of his career, he developed an eclectic painting style nurtured on Impressionism, Symbolism and Modernism. An early example is the illustration that appears on the front cover of Federico García Lorca's book *Impresiones y paisajes* («Impressions and Landscapes»), published in 1918, the same year as his first exhibition in Granada.

In 1921 he moved to Paris, where he joined the artistic circles of the *École de Paris*. He earned recognition through his sensual interpretation of Cubist forms, based on the importance of drawing, characterised by sinuous and highly decorative lines and strong chromatic contrasts. In 1932 he began experimenting with new forms of plastic expression; he used Neo-Classical techniques, which had already been developed by Picasso, as well as forms reminiscent of Surrealism.
Artists in other parts of Andalusia began valuing the elements «in themselves»; spectators were presented with a whole tradition, which they were then asked to ratify, express and discover. One example would be Javier de Winthuysen and the landscape style he developed from the early years of the new century in Seville, focusing on Hispano-Moorish gardens in his native city of Seville. These cultural elements and characteristics reflected a mentality directly linked to the poems of Juan Ramón Jiménez, evoking many of the sensations and visions of nature –particularly its impact and fullness –which were embraced by the Generation of '27. This generation was represented by a large group of poets in Seville, who worshipped everything it had to offer or used it as a source of inspiration. This was the case, for example, of the poet Luis Cernuda, whose poetic prose *Ocnos* contains verses that could be identified with this scene. Winthhuysen revived these cultural values and contents and incorporated them in his paintings. In this connection, it is worthwhile highlighting some of the images and contents of the verses in Cernuda's poem *Jardín Antiguo* («Ancient Garden»): «[...] *al jardín cerrado / que tras los arcos de las tapias / entre magnolios y limoneros/ guarda el encanto de las aguas... el susurro tibio del aire / donde las almas viejas flotan... las cosas todas siempre bellas... sueño de a dios sin tiempo*».
The personal vision of Juan Miguel Sánchez (1900-1973) was

associated with the poetic avant-garde movements related with the Generation of '27. He was a follower of Gustavo Bacarisas and a contributing artist to the magazine *Mediodía* (1926-1929) in Seville during the 1920s. The Chief Editor of the magazine was the poet Joaquín Romero Murube, who founded the magazine together with other poets such as Rafael Laffón or Collantes de Terán. Juan Miguel Sánchez's *oeuvre* was synthetic and influenced by Cubism, revealing an assimilation of modernist techniques with respect to colour in a cloisonnist style, based on his study of the painting style of Gustavo Bacarisas in Seville. He used forms with a certain degree of geometrizing robustness - revealing the influence of Vázquez Díaz in his work - expressed through neo-populist themes and scenes in tune with the aesthetics promoted by this generation of artists and Iberian painters, although his themes and views also reveal the influence of earlier regionalism.

At this point it is worth remembering that the Civil War was an extremely traumatic event that completely disrupted social and cultural life in the country, dashing many hopes and attempts at renewal. In terms of landscape, it prevented the development of new artistic perspectives in line with European avant-garde trends. For this reason, many creators were doomed to exile, forced to relinquish forever their contact with the landscapes in their places of birth. In contrast, other artists produced work based on their memories or images from youth recalled while in exile. For example, in *Ocnos* Cernuda recalls childhood landscapes and memories of his beloved Andalusia. The same occurred with many painters; some were able to return and produce very modern landscapes, such as Manuel Ángeles Ortiz, whose series of paintings of Granada dating from after 1960 are associated with lyrically abstract landscape references.

Other artists from the same circle in Seville included José María Labrador and José Martínez del Cid. The latter provided illustrations for some poems by Fernando Villalón. As regards landscape, he mainly followed the stylist techniques of his *maestro* Bacarisas.

The chapter on Málaga describes the close relationship between the plastic art of Moreno Villa and many arguments and sensibilities expressed by this generation of artists, specifically in a series of paintings that allude explicitly, at different moments in his work, to certain reference elements in the landscape of Málaga port.

The Andalusian «Iberians» and landscape

Andalusian artists in the Generation of the Republic

Daniel Vázquez Díaz from Nerva was undoubtedly one of the most important figures in the artistic renewal in Spain, and the most influential artist in the Generation of the Republic, as confirmed in the memoirs of numerous figures (including Alberti in *Arboleda Perdida* («The Lost Grove»), an apprentice modern painter in Madrid in the early 1920s).

Between the end of 1910 and the early 1920s, Vázquez Díaz, together with Barradas, the Delaunay brothers, Norah Borges, Bores, Jahl, Paszkiewicz and other younger artists, was one of the exponents of «Ultraism», the most radical early avant-garde movement of the time. However, in 1921, the poet Juan Ramón Jiménez proposed the artist as an example and reference for what he considered a necessary «return to order». One sector of the cultural renewal movement considers that this had started to resemble an aesthetic phase exactly halfway between our cultural roots and the final turns of international modernity. In fact, a number of years later the critic José Francés wrote an article on the artist in the magazine *La Esfera* entitled *Muy antiguo y muy moderno* («Very old and very modern»). Today, it is easier to decipher the keys to this apparent contradiction because we can imagine that Vázquez Díaz returned from Paris (in 1918) with a technical and aesthetic style inherited from Cézanne and from *Les Nabis* (group of young post-Impressionist avant-garde Parisian artists); in other words, a new and avant-garde style that contrasted sharply with the overriding backwardness of Spanish artistic taste, but full of classical essence in the eyes of spectators capable of overcoming the impact of modern art. In 1925 the artist signed the manifesto of the Iberian Artists Society.

As regards Andalusian landscapes, apart from the early paintings of the Huelva mining basin and his work as a youth in Seville at the end of the century, Vázquez Díaz returned to this theme during his stay in La Rábida, while producing the murals for the *Poema del Descubrimiento*, in around 1928 and 1930. He used forms deriving from an evolved type of Cubism, a style he had already experimented with in his Basque landscapes of Fuenterrabía after 1906.

In Málaga, special mention must be made of Joaquín Peinado (1898-1975), the cousin of the poet from Antequera José María Hinojosa.

In 1923 Peinado travelled to Paris, where he met and struck up friendship with Picasso and Luis Buñuel. He attended the Ranson, Colarossi and La Grande Chaumière academies, embracing Cubist painting which would mark all his later output. In 1925 he participated in the exhibition of the Iberian Artists Society, held in the Sales del Retiro in Madrid. He returned to Spain in 1927, where he worked as an illustrator for various magazines, including *Litoral* in Málaga and *La Gaceta Literaria* in Madrid. He also participated in two large collective avant-garde painting exhibitions: the *Exposición de Pinturas and Esculturas de Españoles Residentes en París* in Madrid; and the *Exposición Regional de Arte Moderno* in Granada. In 1928 he provided illustrations for *La flor de California*, by José María Hinojosa, and he collaborated with a cartoon strip in the magazine *Gallo* in Granada. After the Civil War, he went into exile in Paris, where he established links with the *École de París*. In 1969 he produced a retrospective of his work at the Contemporary Spanish Art Museum in Madrid.

Another important figure in the Generation of the Republic was the painter Cristóbal Ruiz Pulido (1861-1962) from Jaén. He studied in Córdoba under Rafael Romero Barros and later at the San Fernando School in Madrid, where he was one of Alejandro Ferrant's disciples. He moved to Paris during the first decade of the XX Century and lived there for ten years, studying under Jean-Paul Laurens and exhibiting at the most prestigious exhibition halls in the French capital. During the twenties and thirties he focused mainly on the desolate countryside in his homeland, Jaén, producing landscapes brimming with the spirituality and aesthetic style characteristic of the Generation of '98; his style was somewhere between tradition and avant-garde art, open to the influence of the Post-Impressionists and the Symbolists, and to a certain extent, also the innovations introduced by the Fauvists and Expressionists. He was committed to the Republican cause and after the Civil War he travelled around different European countries. He went into exile in Puerto Rico and later Mexico.

A clear exponent of the Generation of the Republic was the Cordoban painter Antonio Rodríguez Luna (1910-1985). He began studying painting in Seville in 1923 and continued his studies in Madrid between 1928 and 1934, where he was linked to different literary, plastic and collective movements such as «Ultraism», the Iberian Artists Group or the Constructivist Art Group. During this period, he immersed himself in Surrealism and the aesthetic style of the School of Vallecas associated with Alberto Sánchez and Benjamín Palencia. There, he embraced new styles that merged tradition and avant-garde art, renewing the perspective of the Castillian landscape. In 1933 he staged his first individual exhibition at the Modern Art Museum in Madrid, where *Pájaros en el melonar* («Birds in the Melon Field») was exhibited. He moved to Paris in 1939 and later went into exile in Mexico.

Almería

Perhaps due to its geographical conditions and arid landscape, Almeria has traditionally not lent itself to landscape drawing and painting. This has been exacerbated by the age-old isolation on the part of its population, the lack of adequate communications infrastructures and its infertile mountain landscape. Plenty of reasons to prompt those of rationalist mind with a marked utilitarian preference for the functional and productive elements of the territory to ignore this harsh, sun-parched region, which is, nevertheless, rich in mining and natural resources. As a result, some picture records dating from the Encyclopaedic Century have survived, such as those produced by Laborde on his trip to Almeria, and later developed by Chapuy, in which the provincial capital and its monumental *Alcazaba* (fortified citadel), a historical monument in its own right comparable to the finest fortresses, were portrayed with strong Orientalist expression.
During the Romantic Age, Almeria was considered a relatively unattractive region when compared with the awe-inspiring city of Granada, which has become the cultural hub of eastern Andalusia; the paucity of pictures of Almeria is therefore not surprising, even at the beginning of the XIX Century. The region's desert-like appearance meant that, from the perspective of codes employed in Orientalist art, it was even identified with African landscapes by some sporadic visitors, specifically with the African-Mediterranean region known at the time as the Barbary Coast.
This was also compounded by the late development of local painting schools in Almeria, traditionally dependent on Granada as the booming artistic capital, thus hindering the development of local appreciations of the region's landscape. These developed much later on, albeit on a modest scale.
Almeria was declared a province by Royal Decree in 1834, thereby gaining its administrative independence and separation from the old Kingdom of Granada. Almeria began to expand beyond the city walls, which were eventually all but demolished in 1855. The sprawling, recently-confiscated monastic lands around the city (orchards and fields) were developed, making way for buildings and squares such as Plaza de San Francisco (today Plaza de San Pedro). The city was given a drainage and drinking water supply system. New streets were built, the new Purchena Gate was opened, the Rambla de Belén boulevard was developed and the hub of the city was transferred from Calle Real to the modern, clearly French-inspired boulevard.
However, Almeria enjoyed a second Silver Age after the times of Muslim splendour, particularly at the end of the century, a period of prosperity resulting from the opening-up of trade and the consolidation of mining and agriculture which began in the early decades of the century. By the mid XIX Century, Almeria had recovered its important social and economic vigour, driven by its mining and grape trade, filling the pockets of the local bourgeoisie. In economic terms, this was the Silver Century of mining in the province, illustrated by the development of important lead, silver and gold quarries at sites such as Sierra de los Filabres, Sierra Almagrera and Rodalquilar.
Indeed, artistic visions of Almeria's landscape developed very late on and when artists eventually began to appreciate the region's landscape, this was from the perspective of an already evolved modernity. It is important to remember that the city of Almeria maintained an almost exclusively peripheral position from the XIX Century onwards, of an almost colonial nature, although its isolation diminished during the mining boom.
It was not until the emergence of the artistic phenomenon known as the «Indalo» movement in post-Civil War Spain, led by the painter Jesús de Perceval, that Almeria enjoyed renewed importance. The region was also promoted by the critic and essayist Eugeni d'Ors, who promoted the «Salón de los Once» Exhibition at a time when the concept of classicist «Mediterraneity» was revived in cultural life. This marked the beginning of a new vision and approach to portraying the Almeria landscape.
Luis Siret y Cels (1869-1934) was born in Belgium into a family of intellectuals. He moved to Cuevas de la Almanzora in Almeria when he was 21. There, the Almagrera Mining Company hired him as a mining engineer. During his apprenticeship at the company, he studied advanced concepts of geography and drawing. This introduced the young artist to landscapes, which he drew in his field books in the form of sketches - now unveiled for the first time - of different corners of the Almeria landscape, namely picturesque and archaeological sites that he would excavate on subsequent expeditions. His landscape illustrations, just like Jorge Bonsor's landscapes of the Roman necropolis at Carmona, revealed a telluric yet at the same time «plenarist» treatment of landscape, as part of a positivist vision that inspired him to draw panoramic scenes and geological profiles, mostly panoramic views of dry riverbeds and jagged mountain profiles. He produced a collection of panoramic landscapes and pictures of nooks and crannies and caves, drawn with a precision and accuracy that replaced the artist's initial realist intentions with a naturalist perspective, reminiscent of photography. According to notes in his sketchbooks, these illustrations were produced between 1883 and 1890.
Together with his elder brother Enrique, he took an interest in local archaeology. In 1891 he excavated at Los Millares, continuing systematically with digs in 1905 at the Villaricos and Almizaraque archaeological sites, as well as at other sites such as the necropolis at El Argar, El Garcel or Palacés; the archaeological remains unearthed at Palacés were exhibited at the 1900 Paris World Fair and at the Barcelona World Fair in 1929.
In terms of pictures of the Almeria landscape dating from the turn of the century, some relatively minor landscapes depicting naturalist settings were produced by artists who taught at the local arts school and at the Literary Circle, such as José Díaz Molina, Antonio Bedmar, Carlos López Redondo and Luis Roche.
In contrast, in terms of photographs of mining activities, an important area of photography was developed with results hitherto unheard of in Almeria, namely photographs of the landscape projecting both the geological features and the mining and industrial landscape, homing in on Almeria's landscape seen through a positivist, naturalist lens. Noteworthy exponents of this photographic style included José Rodrigo (1837-1916) from Lorca, who learned his craft in Valencia and Barcelona from the French photographer L. Rovira. In around 1870, the mining companies from the Almanzora Basin gave Rodrigo one of his most important commissions: a photographic report of the mining sites, which he took some time to complete and was forced to settle in Cuevas for a long period.
Examples of landscape art were produced in the city well into the XX Century. One noteworthy figure from the 1930s was the architect Guillermo Langle (1895-1981). He went to study in Madrid in 1913 and graduated in 1925, the year of the first generation of the Modern Movement or «Generation of 1925». That year he was appointed municipal architect, a post he held until he retired in 1965. Langle produced some pictures of the port and street corners lit up by the evening lights, with typical Mediterranean atmospheres, and whose solitary settings are reminiscent of the illuminated yet unnervingly strange atmospheres reflected in some realist paintings dating from the period between the wars, always brimming with Mediterranean flavour and a certain identification with local themes free of rhetorical evocations and instead reflective of the artist's analytical and rationalist point of view; in terms of his architectural work, this vision achieved its maximum expression in the buildings erected in the district of Ciudad Jardín.
Nevertheless, it was not until the appearance of the artistic phenomenon represented by the «Indalo» movement

that the Almeria landscape acquired true cultural value and national relevance. The most representative artist of the Almeria group was undoubtedly Jesús de Perceval (1916-1985), who studied in Madrid from 1930. In 1934 he moved abroad and in 1937 he won the Gold Medal at the International Exhibition in Paris.
The «Indalo» movement was created in 1945 at a presentation ceremony sponsored by Eugeni d'Ors. This was one of the most important cultural events in post-Civil War Spain, and led to a number of participations in the exhibitions of the Breve Academy, as well as exhibitions supported by d'Ors at the «Salón de Los Once» in 1948 and 1949.
The artist's most important period in terms of landscape painting began in the 1950s, when he reflected on natural entities, people and places related with the region of Almeria, just as Zabaleta focused on the landscapes in his birthplace, Jaén. Perceval was perhaps more emphatic, employing fewer but more emblematic elements and robust, formal and colourist expression, sometimes evoking moods reminiscent of the School of Vallecas in the nineteen-thirties, the world of austere landscapes of Ortega Muñoz and the Fauvism of the «Iberians» represented by Benjamín Palencia. Perceval's landscapes perhaps focus more on the essence of the Mediterranean landscape in Almeria. The creative and promotional efforts of the Indalo movement contributed enormously to the promotion of Almeria's landscape worldwide.

Cádiz

One of the first records dating from the beginning of the century mentions the presence in the province of Cádiz of the Valencian painter Mariano Ramón Sánchez (1740-1822). The year 1781 was to prove crucial in the painter's professional career because it was in this year that he became one of King Carlos III's official painters. By 1782 he had already completed four panoramic pictures of the port of Cádiz, which were delivered to the Prince of Asturias. He also visited different parts of Andalusia at different times in this period. In Gibraltar, he painted a panoramic view during the Great Siege of Gibraltar. He returned to Cádiz again in June 1783. Records indicate that he later visited Málaga and the Alicante coast, as well as the city of Granada (1799). He was replaced by Ramón Beltrán in 1833 on an assignment to illustrate different Spanish peninsular ports.
Mariano Sánchez's works were displayed in the naval cabinet of the Kingdom of Spain; his picture of the Port of Cádiz was an emblematic work because it was the first panoramic view of the port and the first piece to be produced in the overall assignment; at the time, Cádiz was the most emblematic city and most important port in the Kingdom of Spain, as well as the hub of trade with the West Indies and the epicentre of the Spanish Enlightenment.
The next episode in landscape art in Cádiz is illustrated in a *View of Chiclana de la Frontera* by the German painter Franz Xavier Ridemayer (1806); this picture was produced within the context of Neoclassicism but reveals certain elements representative of eighteenth-century style landscapes. Other pictures dating from this period include those presented by Alexandre Laborde in his famous *Voyage pittoresque et historique*, which includes illustrations of villages, such as the relatively unknown *View of Grazalema*, as well as panoramic views from Puerta Tierra showing the Port of Cádiz.
These types of images were repeated in particularly noteworthy engravings, such as Chapuy's city landscapes, particularly the picture of the Alameda avenue or the one of the city from Punta de Vaca, dating from 1830, and later in views of the city from the sea produced by Alfred Guesdon and published between 1850 and 1860, or a view of the Bay of Algeciras from the same series. Guesdon was a French lithographer who travelled around Spain at the beginning of the second half of the XIX Century and produced magnificent aerial lithographs of the country's main cities.
Romantic representations of landscapes in the Cádiz region mark another episode in the history of local art, albeit with few outstanding works with the exception of some copies, something customary as we have seen in the case of other local schools such as the Seville school. Some members of these schools are known to have produced pictorial copies of romantic and eighteenth-century engravings of Cádiz, such as those by Chapuy which were copied by Manuel Barrón and now part of the Carmen Thyssen Collection in Madrid. The same applies to the realist landscape of Arcos de la Frontera produced in 1848 by another artist from Seville, Joaquín Díez. These two examples contained different features to the two Romantic paintings but still captured the essence of eighteenth-century landscape tradition, very popular in Cádiz as an enlightened city.
In fact, no realist landscapes of Cádiz were produced until Mariano Belmonte Vacas came to teach in the city. He had previously taught in Córdoba and was influenced by the teachings of Carlos de Haes in Madrid. Unfortunately he died before instilling the love for landscape painting in any of his students in Cádiz. As a result, landscapes of Cádiz remained shackled in eighteenth-century styles until well into the XIX Century. This was an isolated incident in a cosmopolitan port city, open to influences from all sides, with an active academy that organised regular summer exhibitions attended by the most learned representatives of Andalusian art, and also the most enlightened and promising landscape artists from the final two decades of the century. The lack of devoted landscape artists in Cádiz may have been due to the almost total absence of perspective of the city itself, except for more urban and sea views; hence, the large number of panoramic engravings and views from the sea, mostly produced by foreign artists and travellers. Other important cities in the province, such as Jerez de la Frontera, El Puerto de Santa María or Sanlúcar de Barrameda, probably offered artists other settings and opportunities to produce landscapes.
Exceptions include some works by Ramón Rodríguez Barcaza (1827-1892), from Cádiz, who produced realist landscapes despite working mostly as an official painter devoted to figure painting. The realist style is reflected in numerous interesting works, such as *From San Fernando to Cádiz* by Tomás Fedriani, dating from 1874. This piece depicts a very specific scene, with a locomotive in the foreground and the Bay of Cádiz in the background. This was undoubtedly a new style that revealed an acceptance of themes associated with industrial modernity. This painting style also reveals the development of settings as «everyday scenes» in relation to the naturalist landscapes in painting at the time.
However, in the late 1870s some artists began to experiment with landscape art in Cádiz, influenced by the Seville school. In subsequent years, they participated in the prestigious exhibition organised by the Academy of Cádiz. One such artist was Emilio Sánchez Perrier. Records confirm that he often visited the city of Cádiz to see his family and friends. His *oeuvre* included works such as *View of the city from San Sebastian Castle* from 1881, an extremely precise and realistic painting of the natural view of the city produced just after he came into contact with the French Barbizon school of landscape painting, as well as a panoramic painting entitled *View of the Port of Cádiz*, dating from the same decade.
José Lafita Blanco was another artist who cultivated his art in the

Seville school. He represented a more romantic tradition than the enlightened tradition of Cádiz. Lafita Blanco was a soldier by profession and a pioneering member of the School of Alcalá. He painted views of the beaches at Puerto de Santa María and the surrounding area. He introduced the techniques of the so-called «Free Academy» of Seville in Cádiz, which promoted the study of nature and outdoor water painting, thus paving the way for the empirical observation of the elements and the road towards Naturalism.
After embracing naturalism, Cádiz embarked on a revival that culminated in the paintings produced during the first third of the XX Century, when some authors began to experiment with Regionalist style. The transition to Realism was neither fast nor easy. The Academy of Fine Arts of Cádiz, which promoted art in the city, was originally the School of Fine Arts founded in 1785 by illustrious figures from Cádiz. Theoretical Neo-Classicism was born, with a strong academicist component that would become hard to relinquish. At the end of the XIX Century, art in Cádiz was still steeped in academicism. The painter José Morillo lived in Paris during this period, after travelling to the French capital as a boarder in 1877. He joined the school's staff on his return to Cádiz in 1885. His arrival marked a clear renewal in the aesthetics of art in Cádiz. His work evolved from historicist painting to a clear rapprochement with naturalism.
Artists associated with the Cádiz school included the painter José Pérez Sigimboscum, known for a number of urban landscapes, a style relatively uncommon in Cádiz but continued by his disciple Salvador Viniegra (1862-1915) in his *Patio of San Francisco Convent*, produced in 1881, even in the exquisite expression of the *tableautins* (small pictures) of the time. In any case, Viniegra's landscapes complemented the *scenes* with figures, a style reminiscent of Fortuny and his *maestro* José Villegas. This artist is known to have produced a number of preparatory studies for his composition *The Blessing of the Fields*, as well as some views of Cádiz, always from the sea, revealing the development of detailed *plein air* techniques.
Another painter from Cádiz, Justo Ruiz Luna (1865-1926), a marine painter *par excellence*, produced a wide range of works with more modern atmospheres and expression. His landscape *Estanque* («Pond») was produced during the decade between 1910 and 1920, and reveals clear modernist connotations and certain similarities with the international artistic language of European Impressionism. His *oeuvre* focused mainly on marine themes and scenes with ships and boats of the Armada. This was also the case of the works produced by marine painters in Málaga; shipwrecks and views of La Caleta, as well as landscapes of Las Canteras in Puerto Real, produced during the 1920s. This place was frequented by the most learned landscape painters in Cádiz. An idyllic setting, imbued with Mediterranean fragrances, luxuriant pine forests and picturesque views, a delightful spot for visitors and also artists, and where Felipe Abarzuza set up a studio. In those decades, this place was even frequented by Pedro de Matheu, a relative of Manuel de Falla. Abarzuza was a painter from El Salvador who studied in France and who was in touch with the latest Impressionist trends to emerge from Paris, where he lived during his youth. One of the most important landscape painters from the Cádiz school to embrace *plein air* and the latest elements of Luminism, and particularly Sorolla's art, was Federico Godoy y Castro (1869-1939). He was an extremely talented painter with a strong personality, close to his motifs, many of which were from the area near Cádiz. His works revealed new corners and views of Cádiz portrayed with particularly expressive colourist naturalism, primed and colourful, and incorporating modern artistic language. In 1898 he produced *Muelle de Cádiz* («Cádiz Wharf») and then *Campo del Sur* («Southern Countryside») in 1925. As from 1923, his work interacted with that of Felipe Abarzuza; *Fuente de la alameda de Cádiz* («Fountain in Alameda Avenue in Cádiz») was produced in that year. These artists were exponents of Luminist Impressionism reminiscent of Fauvist painters.
Felipe Abarzuza y Rodríguez de Arias (1871-1948) was another artist to produce important landscapes of Cádiz. He learned his craft in Madrid and was associated with the Circle of Fine Arts. He was also close to Sorolla, of whom he considered himself a disciple. At the beginning of the century, he visited and painted the Ronda mountain range. In 1904 he presented *El Bajo de Guía* at the National Exhibition in Madrid, and two years later he painted the ceiling at the Falla Theatre in Cádiz, assisted by Fernández Copello (who also produced some Cádiz landscapes). He founded the Cádiz Circle of Arts and Letters in the 1920s. During this period, he painted coastal landscapes (which we assume include the landscapes of La Barrosa in Chiclana, owned by the Cádiz Museum), such as *Pinos y tierras rojas* («Pines and Red Lands»), produced in 1928. Painting was not an economic concern for this author, but his work is an essential part of Cadiz's cultural heritage.

Córdoba

We have already mentioned that Córdoba was a stop-off point for travellers and men of literature, situated on the main traditional route from northern to southern Spain since time immemorial, with its monumental Mosque and Roman bridge. Córdoba was a reference point for visitors, an obligatory stop on any trip through Andalusia.
Córdoba was the first Andalusian city visited by David Roberts on his trip from Madrid during the first period of Romanticism in the second third of the XIX Century. Roberts was taken aback in awe at its monumental stature and the splendour of its Moorish past, unknown at the time but extremely attractive for any visitor.
Apart from many Romantic images, including the magnificent pictures by the Frenchman Nicolas Chapuy noteworthy for their lithographic quality, another key chapter in the history of landscape art in Córdoba was the creation of the Córdoba School of Art. It was established by royal decree during the reign of Alfonso XII and enabled a local painting school to be set up. Two important figures in the consolidation of landscape painting at the school were Mariano Belmonte Vacas, who studied Realist landscape painting in Madrid, and Rafael Romero Barros, who learned his craft in Seville and was one of Cordoba's most illustrious painters in the XIX Century. Barros was also the father of the Romero de Torres family of artists and, as mentioned previously, an artist who contributed decisively to the evolution of landscape painting in Córdoba. However, Cordoba's most important artist was probably Julio Romero de Torres (1874-1930) due to the content of his work and his extremely personal style which drew from universal themes. Romero de Torres studied at the Provincial School of Fine Arts, which his father had run for many years. He achieved success with his paintings mainly after 1907, using a new style that brought him fame and cemented his reputation in Madrid. During the transition from the nineteenth to the twentieth century, he practised a modern style of painting, very reminiscent of European Symbolism and the particular style of Spanish Luminism developed so successfully by Joaquín Sorolla. In 1895 he participated in the National Exhibition in Madrid, receiving an honorary mention. He also participated in the 1899 edition and in 1904 he was awarded the Third Medal. During this period he started teaching at the School of Fine Arts in Córdoba.

In 1908 he won the First Medal at the National Exhibition for his painting *La musa gitana* («The Gypsy Muse»), in which guitar music and landscape seem to blend in the twilight. He also won first prize at the 1911 Barcelona Exhibition for *Retablo de amor* («Altar of Love») and also two years later at the International Exhibition in Munich. He won international acclaim in 1919 for *La musa gitana*, which was exhibited at the Spanish Art Exhibition in Paris. His work *Panneau*, painted in around 1912 and which belongs to the Fundación Santander Central Hispano Collection in Madrid, is an interesting symmetrically structured composition in which Romero de Torres, as he so often did throughout his career, imbues the work with his spiritualised and metaphorical way of seeing and feeling Córdoba, his place of birth and a city with which the painter identified strongly. This became «his theme». He devoted his work to unravelling the mysteries of this city and, more than the city, a soul with which Romero wanted to engage in intense dialogue, alluding to her continually at different levels of knowing her, accessibility and secrets. His works were exercises in feelings and memory, inspired by the sensitivities of Symbolism.

In this work entitled *Panneau*, and as in most of his canvases, intimately linked to the revelation of a sentimental soul and the private - almost secret - psychological, amorous and sexual world of women, Romero de Torres chose a structure in the form of a metope flanked by two caryatids, genuine female prototypes in his paintings: two Cordoban women who, posing like two shield-bearing angels, close the flanks of a large, empty landscape, also in the form of an empty altar canvas. This landscape offers a dark panoramic view of the city from the opposite bank of the River Guadalquivir, a secluded, melancholic scene at dusk which inspires silence and seclusion. In fact, the landscape is treated like an altarpiece brimming with symbols: the dark profile of the skyline next to the solitary, cold river, almost completely bathed in moonlight, with a long panoramic view of the bridge crossing the river, making it even more distant as the river flows freely below. These flowing waters contrast with the geometric rail above and with the two ponds of water, rigorously rectangular and isolated, next to two also symmetrical orange trees with fruit, which were undoubtedly strategically placed to force the symbolic reading of time and love, as well as other subtle elements. The interpretative power of the painting is enhanced at the bottom in the foreground, right in the centre of the painting, where the artist placed a discrete bunch of flowers in a graceful, transparent glass vase standing on a window sill. Feelings, the landscape, the soul of the city, memory, the liturgy of the figures' gaze and the constantly-changing waters are linked in a highly personal and spiritual vehemence with the female archetype and soul.

In the work of Julio Romero de Torres, figures, symbols and landscapes seem to merge in sensitive codes, like an altarpiece of complementary images which visually seem to be interrelated through juxtaposition and complementarity, and where the chosen landscape, almost always a specific place or spot in the city of Córdoba, evolves in a symbolic and, at the same time, dreamy atmosphere.

Jaén

Apart from initial landscapes of Jaén produced by Romantic pioneers and travellers such as Roberts and Doré, whose work has already been examined in previous chapters, the rugged and rough scenery of Despeñaperros, a formidable pass that must be crossed on all inland communication routes with Andalusia, associated since time immemorial with somewhat imaginary and fantastical descriptions, and even Goyesque overtones, was also painted by Eugenio Lucas, whose work is exhibited at the Lázaro Galdiano Museum in Madrid. This artist emphasized the impassable nature of this mountainous land, which was also used by smugglers and inland caravans that passed through its narrow passes and gorges. Lucas's paintings are imaginative compositions that magnify Romantic scenery, brimming with lively characters, which owe much to other compositions by Villaamil. The paintings are intentionally epic and almost dramatic, in which the artist employs theatrical elements in the form of illuminated panoramic views and semi-dark areas to evoke the rough and unmanageable nature of the routes through this pass. Nevertheless, his style owes much to earlier landscapes portrayed in engravings and illustrations produced by European romantic painters in previous decades.

Noteworthy figures from the Romantic period include José Elbo from Jaén, a prominent painter at the time who produced many landscapes, normally imaginative and idealised even within the pastoral tradition of classicist landscape painting. Since he worked part-time as a teacher, Elbow's painting may only be classified as landscapes due to the presence of shepherds and herds of cattle in distant meadow, riverbank or other settings. Hence, the references to the Jaén landscape in any of its forms are actually undetectable in his work; quite the opposite, he painted scenes imbued with a certain sense of universality that revealed a scenographic notion of landscape executed from information that was then assembled in the studio, similar to the style adopted by Fernando Ferrant, where the artists tended to contribute elements from their own personal imaginations.

It was not until late in the second half of the XIX Century that landscape painting in the strict sense of the term actually began to emerge and develop in the province of Jaén. Although this process has not yet been defined, one noteworthy artist stands out: Genaro Giménez de la Linde (1827-1885). We know that this artist visited Jaén from his painting entitled *Puerta de Granada* («The Granada Gate»), dating from 1879, which portrays the hamlet and castle with some popular local figures in the foreground. This painting belongs to the Jaén Museum. This small painting reveals that the artist had embraced many of the realist landscape techniques employed by artists in previous decades; indeed, its conception and execution is reminiscent of the style developed by key landscape painters such as Haes or even Barrón from the Realist period. However, his work also has much in common with that of certain realist painters from Granada, such as Gómez Moreno, with whom he seems to be directly related. The very fact that this painting depicts real events on the outskirts of the town, with the presence of popular characters and careful attention to textures, light and nuances, which undoubtedly serve as references to the specific location, albeit not directly to monuments, make this a particularly mature, unique and significant example of realist landscape painting from Jaén.

No information is available on the ancestry or education of this artist, but we do know that he was associated with pioneering photography in Jaén. He also worked as a photographer in the area and opened his own studio in 1858.

The scale and grandeur of the natural scenery in the Sierra de Cazorla and Sierra de Segura mountains attracted other artists to the province who were already developing naturalist styles of

landscape painting. One such artist was Espina, who presented his work *La flor de Cazorla* («The Flower of Cazorla») at the National Competition near the end of the century, by which time modern and positivist landscape concepts had already achieved greater acceptance in Spain, and when the language of painting was renewed with the development of *plein air*.

There are very few paintings of the Jaén landscape from the Regionalism phase, although painting in the city clearly enjoyed a revival during that period with the opening of the Art School which is today named after the painter José Nogué (1880-1973). José Nogué came to teach at the school and gave a much needed boost to local landscape painting, contributing his knowledge of the latest trends in Post-Impressionism, as well as the dominant artistic styles at the end of the century, specifically Rusiñol's Symbolism and modernist styles. During the 1920s, Nogué painted landscapes around the provincial capital and settings with castles and ruins, as well as typically-Mediterranean farm and estate scenes which sometimes revealed his Catalonian ancestry and education.

Other noteworthy local painters include Rufino Martos, who during the 1930s painted landscapes of Jaén dominated by the huge monumental cathedral overlooking the town; these scenes revealed not only the origins of regionalist landscape painting but more importantly a particularly melancholic sensitivity since there are often no characters to enliven the scenes.

After the end of the Spanish Civil War, when the country was still immersed in a sense of desolation and certain cultural emptiness, new artistic currents began to flow in Spain in the mid 1940s that shared a common goal: to rescue a genre previously associated with nineteenth-century art and completely free of any political implications: landscape. These landscapes were viewed with a new sensitivity in all cases, normally characterised by a sense of longing and even melancholy, but they were also extremely powerful and personal works of art; desolate landscapes with the inevitable, yet at the same time avoidable, presence and imprint of human beings. These scenes offered no frontal confrontations, as occurred in many of Zabaleta's paintings of peasant themes in which the artist combined peasant characters and landscapes by superimposing and merging angles and colourful tones that presented figures and backgrounds as part of a whole.

A noteworthy painter during the 1920s was Cristóbal Ruiz (1881-1962) from Villacarrillo. This artist focused on desolate landscapes in which the actual surface of his paintings describes the incredible bareness of the fields. His landscapes are sometimes populated by small figures, which imbue the scenes with a sense of poetry or mysticism combined with protest, working in the fields or situated in composed mountain settings suggested by successive horizontal views that transmit a sense of lightness and distance. Cristóbal Ruiz's artistic vision owes much to the artistic style developed in Castille by the Generation of 1898, revealed here through new avant-garde elements incorporated in the Andalusian landscape. This renewed form of figurative painting can be appreciated in the works of many artists who, like Ruiz, became interested in the new realism that emerged in Europe after the First World War and which other contemporary artists combined with elements of academicism and other trademark elements of surrealist art.

During the post-Civil War period in Spain, numerous painters actively developed landscape painting and were exponents of Gaya Nuño described as «Iberian Fauvism». These included Vaquero Palacios, Ortega Muñoz, Francisco Lozano and Miguel Villa, and each artist was associated with different landscapes and regions in the peninsula. One particularly significant figure in this group was Rafael Zabaleta (1907-1960). As an artist, Zabaleta had an eminently Andalusian personality and character. Like Cristóbal Ruiz, he felt a strong bond with his town of birth, Quesada, and with the Jaén landscape in particular. Zabaleta's work reflects, albeit subtly and possibly not obviously, a synthesis of the appreciation and plastic assimilation of local landscapes in which he inserts his characteristic figures, all using the language contributed by avant-garde artists. His artistic world depicts a traditional countryside seen with personal and almost emotional perception, treated with a free and personal artistic expression justified by the modern traditions of the School of Paris, a city which was still unquestionably the heart of modernity. Zabaleta visited Paris on various occasions, where he came into contact with indisputable figures such as Picasso. During a difficult period in his life, Zabaleta also established contact with the cream of Spanish intellectuals at the time, including Eugenio D´Ors. Zabaleta was an intuitive provincial and avant-garde artist who monumentalised his peasant and natural vision of the landscape, particularly the Jaén countryside and the mountain landscape of Cazorla. This was a landscape ablaze with Mediterranean-coloured tones and elements. Zabaleta felt a strong connection with this place, as if he were an indissoluble part of the landscape; this was a permanent setting that he returned to continuously in his work, beyond what Azorín understood as the power of the «landscape of birth». His paintings were always populated by peasants, landscapes and animals which merged together on the canvas, elements in his paintings expressed in a language based on intense forms and expressionist densities within a surrealist fantasy world, which then found confirmation in similar figures and landscapes produced by Indalo artists in Almeria, all through an extremely vigorous and synthesised pictorial style which reveals the influence of the painting style of Van Gogh and the forms of Picasso, his two favourite painters.

In short, Zabaleta was undeniably a Mediterranean and Andalusian artist who contributed a new, unique, fiery, vigorous and personal dimension to Andalusian rural landscape painting. This is revealed in works such as *Niño con pollo* («Boy with Chicken»), which he painted in 1951 and which now belongs to the Reina Sofía National Museum in Madrid. This bright painting, an excellent combination of figurative art, still life and landscape, is like an «altar of life» brimming with popular themes. The viewer can revel in both the landscape and the different lights and details. This painting-tapestry reflects deeply-rooted popular themes evocative of the simple but enormously gratifying pleasures in life, of «earthly foods» among elements of incredible tenderness and visual sharpness. A peasant boy, wearing a hat and patched trousers, stands after working in the fields next to a table with still life, shaded from the sun by an awning on an early summer day, as attested by the basket of fruit on the table, next to a clay jug of fresh water which seems to preside over the scene, together with a glass and a typical bottle of aniseed; under these traditional objects stands a chicken, in reference to the coexistence of men and animals in the countryside. The painting brims with details illustrating the joy of rural life and its everyday delights, set in a landscape populated by olive groves painted in a myriad of colours, a scene that represents a genuine microcosmos which Zabaleta's honest, earthly and primitive painting portrays in a very Mediterranean way.

Huelva

Fernando Martínez Checa, a Valencian of origin, founded the landscape school of painting in Huelva and thus drew local artists' attention to landscape. He taught at the General Technical School and was the *de facto* founder of the Huelva School of Art in 1905. The Martínez Checa's association with landscape painting in Huelva is undeniable. Historical records indicate that he stayed in Huelva from 1898 to 1907 and maintained contacts with other landscape painters in the town, specifically with various painters from the Seville school who at the time were based in Alcalá de Guadaíra; some landscapes of this town have been produced.
Possibly in compliance with his official duties at the local Provincial Government, Martínez Checa produced a series of landscapes in an identical horizontal format, as part of an assignment to produce an emblematic series devoted to the diversity of landscapes in the province of Huelva. These were largely naturalist paintings of natural districts. In 1899 he produced *La Ribera de Huelva* («The Ribera de Huelva Estuary»), which belongs to the collection of Huelva Provincial Council, as well as *El Castillo de Ayamonte* («Ayamonte Castle»), *La Peña de Arias Montano en Alájar* («The Peña de Arias Montano Crag in Alájar»), a landscape with a religious monument and an evocative natural setting in the Sierra de Aracena mountains, and a panoramic landscape painting of the *Torre del Oro en Niebla* («Golden Tower in Niebla»), portraying a landscape with the historical ruins of the capital of the County of Huelva. This series was complemented by another painting of pine forests and a view of the estuary, on display at Huelva Town Hall.
The painter from Málaga José Fernández Alvarado (1875-1935) was the founder and director of the Museum of Huelva, which served as a teaching resource for his classes, and which he ran until his death in 1935. Born in 1875, he was a marinist disciple of Emilio Ocón and Muñoz Degrain. He was awarded the drawing professorship at Huelva Secondary School in 1920.
However, the most important artist from the province of Huelva was Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) from Nerva. During the late twenties and early thirties, he produced a whole series of cubist landscapes of the area around Moguer and La Rábida, painted during the years in which the frescoes of the *Poema del Descubrimiento* («Poem of the Discovery of America») were being produced at the famous monastery of Sta. María de la Rábida. In these landscapes, he combined modern and classical styles in extremely emphatic and powerfully expressive compositions, noteworthy also for the importance of local colour and typical Mediterranean elements such as pines, boats and palm trees.
As regards the development of landscape art in different parts of the province of Huelva, it is worth mentioning occasional visits by artists from Seville in search of settings and landscapes to portray in their paintings. One such artist was Santiago Martínez. Following the recommendations of his maestro Sorolla, Martínez visited the area of the River Guadiana to produce a painting entitled *La pesca del atún en Ayamonte* («Tuna fishing in Ayamonte»). He also produced some landscapes of Ayamonte.
Other artists to visit the area included Gustavo Bacarisas and Félix Lacárcel, a Valencian who had settled in Seville and worked as a teacher at the school. These two artists produced panoramic and landscape paintings of the Sierra de Aracena mountains. Bacarisas produced a series of paintings of this town, brimming with chromaticism, in his own particular artistic style. Late in his life, he spent many summers as a painter in Aracena. Lacárcel produced some mountain landscapes and panoramic landscapes of the town of Fuenteheridos, which revealed the luminist influences of Sorolla with overtones of practical regionalism characteristic of the 1920s and 1930s in Seville.
Although José María Labrador focused more on the figure of miners and mountain folk in the Costumbrist style, landscapes were also a relevant part of his output. While in Seville, he joined the group of landscape artists in Alcalá de Guadaíra who were active during the twenties and thirties. His landscapes reflected the use of regionalist techniques which gradually transformed into an expressive language characterised by dense colourful brushstrokes revealing the influence of Bacarisas, focusing on mountain themes characteristic of the area around Nerva and Benamejí, his town of birth. These landscapes were sometimes imaginary but they were always based on the author's personal memory, which the artist focused on until his death.
Santiago García Vázquez, a painter from La Puebla de Guzmán, is a sensitive artist of great realistic talent, profoundly identified with landscapes and the cultural universe of the land of his birth. He produced intense, descriptive landscapes always populated by human elements: these characters were sometimes minimal but they also had their own identity within the landscape, a cultural landscape of subsistence based on the dignity of work and the assumption of his own culture. This was the artistic language he largely inherited from his maestro, Eugenio Hermoso, while studying in Huelva. García Vázquez then established links with the school of Seville, where he taught at the Seville School of Fine Arts, where he continued to work as an artist developing his own, independent personality.

Málaga

Except for some sketches produced by Romantic artists during the early decades of the XIX Century, of sites on the obligatory and busy route between Gibraltar and Granada, including, as mentioned previously, the illustrations of common views of *Gaucin Castle* attributed to the Scotsman Roberts or Villaamil (El Prado National Museum), or the famous engravings of Málaga Cathedral and Port attributed to the English artist, no noteworthy landscapes were produced during the first third of the XIX Century by local artists from Málaga. No local landscape school appeared, let alone any attempts to portray natural landscapes in a new way. In any case, most landscape paintings and illustrations produced at the time were documentary or topographic, although the influence of foreign models was gradually embraced, as occurred throughout most of Andalusia with the publication of the Scottish artist's illustrations.
During his stay in the city of Málaga, Roberts lived with the English community and struck up a friendship with the consul William Mark, who introduced Roberts to the city. Mark was the promoter of the city's English cemetery and Roberts actually produced a lithograph of the cemetery. His stay was a short but intense one, during which he illustrated the city's most important monuments and panoramic views. In this connection, special mention must be made of a whole series of pictures of the city's cultural, monumental and natural heritage, including buildings and natural settings and corners in the province, as well as just over two hundred drawings also amassed by the painter, as he confessed upon his arrival in Gibraltar, as the result of his

work up to that moment of his trip. Shortly after, he left the coastal city and took the inland road via Ronda to Gibraltar. He made more sketches and notes in Ronda, fascinated by this picturesque and evocative mountain town, which he described as follows: *«perched atop the mountain, Ronda is one of the most extraordinary towns in Spain and possibly the whole world»*.
Manuel Barrón, a painter from Seville, also produced a series of fascinating and suggestive paintings of mountain landscapes in the province of Málaga in the first half of the century. These paintings are important examples of genuine Andalusian Romanticism. In addition to revealing the pictorial interest in such mountain landscapes, they are extremely evocative for foreign visitors and attest to pioneering attempts to portray previously unexplored parts of the Andalusian landscape, namely the striking indigenous landscapes of the mountains of Ronda.
Another artist from Seville who painted landscapes in Málaga was the young painter José Jiménez Aranda, who briefly stayed in the region. One of his early works, *Una calle hacia la plaza de toros en Málaga* («A street leading to the bullring in Málaga»), produced in 1860, is part of a private collection in London. This painting reveals a very rudimentary approach to landscape painting, even within the parameters embraced by the Seville school. These techniques must have had an influence in the city of Málaga due to the circumstantial presence, as from 1848, of teachers and artists from Seville during the early years of existence of the Málaga School of Fine Art. Special mention must be made of one of these artists, Antonio Cortés, who came from a family of painters in Seville with experience in landscape art. He was also the brother of Andrés Cortes, having served his apprenticeship with the then Andalusian landscape artist *par excellence* Manuel Barrón. Hence, it is not surprising that he was appointed Professor of Landscape Painting during the reforms at that school in 1851, although he was later forced to stand down due to the lack of students. This reveals the general lack of interest in this genre in the city at the time; any new students had to make do with drawing-based classes for practical application in industry. This was the artistic situation Carlos de Haes discovered on his arrival and during his first years of study in the city; at the time, in 1855, he was a young artist who had come to Málaga from Belgium, with the added advantage of an education based on knowledge of European landscape art. Nevertheless, landscapes produced by artists from the province of Málaga quickly gained a noteworthy presence. It was not until the Málaga School of Fine Art had consolidated its position and ensured its continuity that a genuine and defined approach to local landscape art developed into something truly tangible; of course, this gradually occurred parallel to the social consolidation of a prominent local bourgeoisie that had become financially wealthy during the city's period of great prosperity. A social class that was restless and positivist, and which tried to renew its customs, many of which had been acquired abroad. A class which established itself socially and, at the same time, participated and appeared in the cultural life of the city, thus acquiring social importance throughout Spain. The situation in Málaga, as we know, was part of the global emergence and consolidation of these types of classes in a booming society, geographically positioned on the periphery of that Spain (contd. below)
of the first half of the XIX Century. These classes appeared to be associated with the phenomenon of industrialisation and trade growth, the effective and monopolist agent players in a process in which involvement in industry and trade was both effective and monopolist. A phenomenon of which the then prosperous city of Málaga was both a symbol and a paradigm.
Clifford's photograph, an early picture of pioneering photography taken from the outskirts of Málaga around some time after 1852, addresses a perspective of the city where the presence of the sea has been discarded as a fundamental element. Today this would be considered unheard of, more so when concerning such an ingenious and eye-opening and novel objectiveness as photography which, above all, tried to represent the most characteristic and original part of the cities. The picture has deliberately been taken from indoors with its most significant landmarks presented in a characteristic profile. On the other hand, it also portrays the traditional and logical view, that is to say access by land from the interior to the city. Being the first photographic pictures of the city, the image, of those times, taken by Clifford definitely abides by an unconscious avoidance of the sea – as an entity and as an essential part of the landscape. In fact, up until the final decades of the XIX century the general mentality would not digress from the consideration that the sea was an inhospitable, unfathomable and dangerous territory which, consequently, was hardly worthy of being represented from a functional point of view and, to a lesser degree, an aesthetic one.
In fact, in Clifford's photograph it is clear that the identification of the city with the sea is absent with the author continuing the idea that the presence of the sea was not much more than a *saline desert* and unhealthy and separate from civilisation and of little descriptive value. Therefore, it should not seem strange that this impression of the sea in the case of the setting of Clifford's view, although taken at a very pioneering time in the development of photography, and where the identification of Málaga – as happened beforehand with other pictures of the city – in a general vision is at the same time sensible and descriptive of the city, being understood then as an inland city and not a coastal one.
This circumstance, which we could call iconographic aversion with regard to the sea's presence, in some way, continues at a later date; it can still be seen reflected in the splendid and official allegory to the city that Ferrándiz Badenes and Muñoz Degrain elaborated for the capital's Teatro Cervantes' ceiling in 1870.
A composition of great magnitude where the marine presence in Málaga is limited to some port shipyards in the foreground which are designed to allude to the work of the port: once again, the maritime scenography and the bay's atmosphere are avoided. It is a fluid and open space. Nevertheless, and beyond the language typical of academic realism employed in the composition, the Alcazaba and the Gibralfaro's profile do appear with a naturalist perception treating the landscape as a landscape profile unmistakably linked to the Mediterranean cities, which imbues Málaga with an indisputable and conscious cultural and historical character, especially during the Restoration period.
But, on the other hand, the purely Málaga production was, curiously enough, linked initially to the presence of the machinery and complex industries established in the city at that time by the very active *bourgeoisie*. More specifically they concern some pioneering lithographed views published through the citizens' support of the then industrial phenomena and disseminated by the *El Guadalhorce* newspaper in the thirties of the XIX Century. They consist of a series of drawings that emblematically represent and refer to the industrial production and which, paradoxically, prior to any other vision that portrays the natural landscape, inaugurate in nineteenth century Málaga the first pictures that deal with landscape of an industrial nature in the city.
A local characteristic which, well into the XX Century, would be practically non-existent in the cultivated landscape in Andalusia with the exception of the interest as documentary usage of photography with regard to industrial activities and public works.
In fact, the early execution of landscaping seen from another perspective in the city of Málaga contributes degrees of modern assimilation, at the same time as giving an idea of the pictorial conceptualisation in the development of this genre and of its insertion within the general landscape evolution in Spain. And in particular from a regional viewpoint,

this would be a period in which a new image of the city seemed to be insisted upon.
A clear exponent was affecting the new Málaga social classes, who were more and more aware of being investors and transformers of reality, with the change in mentality towards nature as a means, as a source of wealth and, at the same time, of pleasure and knowledge with a resultant series of actions in the territory regarding a series of alterations by way of launching those new values. It is clear that the latter had precedents in the landscaping policy in the El Retiro and La Cónsula estates. A paradigmatic example would be the landscaping actions in the non-working estates of La Concepción and San José, which belonged to the same family.
A family whose heart and environment played host to nearly all the important people of the city many of whom occupied important posts in Spanish politics, the arts and finance of the XIX Century. One piece of data to be taken into account in the cultivation and origin of the species from this garden is the date 1846 – the year in which the *casa Heredia* was the owner of 18 ships that traded with the different ports of the Caribbean, North and South America, the Philippines, China and other Pacific ports.
Manuel Agustín Heredia married Isabel Livermore Salas in 1813 and died in 1846. He purchased the Hacienda San José but the garden was cultivated by his children after his death – possibly by Tomás who ran the family businesses.
1850 onwards was definitive for the involvement of the Jorge Loring Oyarzábal (1823-1900) and Amalia Heredia Livermore matrimony.
It seems that their honeymoon in France, Italy, Switzerland and Germany was decisive for that under 30s couple for cultivating all the cultural and artistic inquisitiveness they would subsequently recreate in their garden and in the small but well-endowed archaeological museum. According to Manuel Rodríguez de Berlanga:

«the libraries, the archaeological museums, art galleries, architectural monuments, the parks and gardens they visited then awoke in their spirits – prepared beforehand in high culture with a marked bent to certain classical tastes, which would be imbued in them until the end of their days. The prints by the most renowned national and foreign masters, the most sought after editions of our old Castillian writers, the various silver and copper coins minted in Spain from the third century B.C. up until our era, were the preferred objects that captured the attention of both partners.

An erudite museum in an evocative place that even today we can contemplate from the shade of some exotic trees. A landmark within the whole of this magnificent area of relax which is at the same time a collection of species from distant lands, where a small pavilion-balcony beneath a column supported dome is located at its highest point, pointing towards the far-off vision of the city of Málaga, orientated towards the depths of the Guadalmedina Valley. La Concepción was acquired in 1911 by the Basque couple Rafael Echevarría y Azcárate and Amalia Echevarrieta y Maruri; the new owners built the viewing balcony as well as other works and maintained the site in a refurbished pleasurable way. This place was visited around that time by transforming artists and offshoots of modernity such as Francisco Iturrino (1864-1924), a Basque painter connected with the Parisian avant garde of the beginning of the XX Century. There he would elaborate in 1913 a series of settings with colourist and illuminative visions very much in line with the exotic and tropical feel of the place; nooks and crannies with a *Fauvist* tone painted within the Málaga context during the years of the European Struggle.
It is in this line of public actions perpetrated in the city of Málaga by aristocratic excellence and equally those carried out by its cultured industrial elite that the planning of the Park and the Alameda Principal (tree-lined walk) should be included; the latter representing the real new transversal citizens' axis leading to the splendid Larios Street. In 1896 the Second Marquis of Larios had died and there was already talk of erecting a monument opposite the family palace on the La Marina square roundabout. The constitution of this new citizens' centre was already imagined to be dignified enough for the town and country planning operation of the park in parallel with Málaga port. This was then officially known as the «Town planning project of the Haza Baja of the Alcazaba and prolongation of the Alameda and location for a park on the land reclaimed from the sea in front of the Customs House». Here, for public enjoyment, new plantations of exotic species in esplanades, intersections and roundabouts were created and distributed along parallel pavements by way of an up-to-date modernity that blended the industrial with the natural values.

Rojo Mellado (1817-1890), as a young artist connected with local lithographic workshops, was an exponent of the new values in the city and followed this line of representative landscapes whose productions, which must be understood as lacking aesthetic prejudice and with intentions totally descriptive, had no other pretension than refer to contemporariness, and in fact made no concessions to romantic picturequeness.
This author's work was still undoubtedly rudimentary and preceded the conceptions of realistic landscape which would later be introduced at a local level by Carlos de Haes, being developed in Málaga with an almost permanent presence by Emilio Ocón and Muñoz Degrain.
In any case, as we have already indicated, two Seville painters educated in the Romantic style, Antonio Cortés and Ángel Romero, provide continuity with their presence in the city since 1848. Both artists started teaching at the School in 1850 and through their activities they show an uncertain period of time, at least up to then, when there is certain emptiness of artistic intentions with regard to the city's scenery. But continuity is established within the guidelines of continuism of scenographic Romantic painting, as proved by the lack of known work of these artists until then, mostly as a consequence of local Romanticism.

As for painter Ángel Romero, who was also one of Barrón and Cabral Bejarano´s pupils in Seville, he became an assistant in the subject of Drawing at the School. In this period he painted a generic *Landscape,* signed in 1852, with figures under thick trees, contrasted by planes of light with pure Romantic codes, next to a river, which belongs to a private Málaga collection. There are few samples from this period of time when Romantic sceneries were replaced by Realist intentions.
The important presence of Carlos de Haes in the city of Málaga is especially felt by the spread of local landscape paintings, mainly from 1870. Two of his pupils contributed to this fact: Criado Vaca, who was his pupil at the School of San Fernando in Madrid, and Emilio Ocón; both of them had lived in the Netherlands at the request of the Belgian master.
This is the work of G. Álvarez (perhaps a Jerez born painter with the same initials: Germán Álvarez Algeciras, who produced similar paintings in those days). It is a view of the Alcazaba, which still had houses built against it before the intervention of Temboury. It is apparently a view from Alcazabilla street in a panoramic view of the popular district of La Coracha. This interesting painting belongs to the Museum of Málaga and dates back to 1874, which means, in terms of Málaga paintings, a true proof of the degree of assimilation of precise and precious Realism of Martín Rico and Mariano Fortuny´s works, barely four years after both painters had been in Andalusia, mainly in Seville and Granada. Without doubt a very isolated fact, according to the testimony preserved until then, which still causes surprise in Málaga.
Curiously enough there is a dilemma of two mentalities in these paintings; one of them is of progressive ideas, evaluating current affairs in a realistic and empirical manner, using a gas

lamp as a modern presence in an empty foreground, and another more nostalgic view, which sees the Romantic presence of popular and picturesque values in the ruins and the dialectic accumulation of buildings. Actually, there are two views that converge, one that condemns reality, and another, which regards the past as sacred, tracing it to the present. The painting does without an eloquent setting, with the presence of a monumental milestone, such as a tower of a church or an important building. However, at the same time it gathers information of popular and ethnographic nature, showing that the degree of realism current in the painting of those days in the city of Málaga was linked to the work of other important national artists. At the same time, it not only shows the commercial effects, but also the fascination of local contemporary artists, up to the point of opening a School of followers in Granada, who created an extensive production in time, owing to the picturesque and monumental nature of this city. However, this painting was soon linked in style to this extensive production.

The phenomenon of seascape painters from Málaga

The appearance of a generation of painters from Málaga who mainly painted topics related to the sea is certainly related to the local development of Romantic landscapes, but already assimilating style codes of Realism. This artistic circumstance is linked to the early connection of Belgian painter Carlos de Haes, which is, without doubt important from which the starting point of the most important local landscape phenomenon has to be understood in the XIX and XX Centuries in the city of Málaga. Indeed, the phenomenon of seascape painters from Málaga, after some time, included a large number of painters mainly dedicated to this topic, which meant a distinctive feature of a local kind. Among those included in this group are especially important Ocón and Gartner, since they enjoyed scholarships in relevant European cities. Another special mention should be made to Málaga painter Criado Baca (1839-1899), who perhaps had more open Barbizonian features with regard to the Dutch seascape tradition of most seascape painters.

More specifically, the fact that some of these artists spent time in Belgium and Holland recommended by Haes from Madrid was decisive. They enjoyed some years of complementary training and assimilated, to a certain degree, the diction of landscape painting from some important Belgian artists and traditional Dutch landscape painting, taking from the latter a special sense of the value of setting and the link to certain sea topics with self composition features of The Hague School, later transcribed to Málaga scenes.

It is said that the Málaga seascapes express the cosmopolitan nature of the city. In those days Málaga was a magnificent metropolis with an important industry and commerce, open to foreign trade and with many of the dwellers having foreign spouses. The rate of involvement and the true dimension of many of these artists are yet to be defined, some of them with ambitions that, without doubt, went beyond local boundaries, to national and international sectors. The consequence of these ambitions were that many of the components and elements of their paintings had more universal evocations, without specific references to Málaga enclaves, or, in any case, were not evident in their compositions, claiming the universal nature of the sea and its sensitive and metaphoric capacity above mere description. These circumstances confirm the aspiration to reach an international market and not an exclusive market in Málaga

In general, many of the works of these artists specialised in seascapes capture open spaces in the sea or close to the Málaga coast, at different times of light or different sea conditions, always adjusting to the descriptions of specific features of boats and to the special characteristics of settings, producing open scenes where the prominent role is held up initially by sailing boats, corvettes and brigantines, together with some symbols of the city, such as the Cathedral, the harbour with the Lighthouse and the profile of Gibralfaro. Some time later, little by little, other more generic and sensitive elements were included, in which the sea, with its alterations and circumstances, is shown among more or less precise coast profiles. Foregrounds showing the city surroundings in far away horizons. These elements would become more and more universal and less recognisable in the works of these seascape artists, as is the case of paintings made by some authors of the most recent seascape generations. This is the case of Fernández Alvarado (1865-1935) or Gómez Gil (1862-1942), two painters with a subsequent complementary artistic development in the cities of Huelva and Cádiz, respectively. This fact is also verified in a more symbolic way in the case of painter Verdugo Landi (1871-1930), for his involvement in the topic of the sea in the landscapes of the Bay of Málaga.

In the last decades of the XIX Century Málaga landscapes included views taken from the sea, which was back then an original fact in what was then considered specific seascapes, with views of the city, which, in the same way included monuments and enclaves of reference in the city. In general, they included large layers of sky with great mobility. This was a type of painting Málaga artists insisted on, becoming a self distinctive feature of this school, originating in somewhat scenographic landscapes, generally using scenery compositions. As with other parts of symbolic Andalusian cities, the artists in Málaga followed a series of prototypes and composition schemes, which were later repeated with more adjustment or changing the angles of vision. This is the case of the harbour: an unavoidable and referential motif, because it was meant to be a universal connection and an element of economic growth for the city, as well as the new painting scenery in the artistic sector of those days. This would become the motif of landscape painting of Málaga, especially from the decade of the seventies to the first decades of the XX Century. In this sense, the harbour and the sea, with a varied fleet, made it possible to create a new type of Málaga landscape encouraged by several generations in archetypal settings of great local iconographic durability. This would confirm in many cases that the system of learning and the transfer of painting knowledge from master to pupil were made through prototype copies, which followed eloquent settings, or to authority schemes of fortunate painting achievements, which were later repeated with more or fewer variants. A newly found awareness of Mediterranean nature that was already showing from that pioneering view of *Recuerdos de un país (Memories of a country)* by Haes, seemed to develop between picturesque views of beaches with boats and fishing smacks, with characters concentrating on their tasks, or solitary views where cultural objects of sea tradition are combined with solitary landscapes of beaches and bends, rocks and villages on the sea. They were certainly views of Málaga from the presence of naturalistic characteristics in the last decade of the century. Such is the case of Realist painter Enrique Ángel Disdier, whose early works were dedicated to scenes of beaches with fishermen repairing traditional boats, such as sardine boats and fishing smacks on the beaches of La Caleta and El Palo.

With the crisis of 1880 came the closing of the foundry together with the catastrophic plague of phylloxera, which ruined the vines of many producing fields of the well-known «wine of Málaga». This caused the downfall of hundreds of families, producing the death of the economy of many inland and mountain towns. Consequently, the abandoned lands brought a strong

deforestation of the mountainsides where the vines were cultivated with the terrace system, which affected, in time, the increase of water in streams from the typical torrential rains of Mediterranean basins in the short stream and river banks near the coast. This problem of abandonment of human habitats combined with nature produced a good number of disasters until the XX Century. These determining factors together with economic poverty, led to the idea of exploiting domestic and foreign tourism.
Indeed, in the last years of the century the so-called «Sociedad Propagandística del Clima y Embellecimiento de Málaga» (Promotional Association of the Climate and Beauty of Málaga) was founded. This was created, without doubt, by the same group of industrial classes that were then in crisis. But, in line with this local phenomenon, which also meant a gradual change of mentality in the population, the modernist tendencies in Málaga began to show by the hand of Muñoz Degrain, with decisive incidence on his many pupils. The Valencian artist spent several years of his life in the city. He continued to manage this influence with his teachings in the Fine Arts Society in the city, where he went on teaching his pupils from Málaga.
As for the presence of Muñoz Degrain, who was decisive in the modernisation of Málaga painting, a whole series of aspects would have to be pointed out with regard to the view of landscapes developed by this artist during his stay and later link to the city.
As for the Málaga works of landscapes assigned to Muñoz Degrain, one of the features that shape this practice is the encouragement of a type of emphasised landscape, sometimes with epic touches, but of naturalist observation. A renewed type of landscape, conceived through painting with new included features of languages and elements of the modernity of European plastic arts of the time. Landscapes of strong expressive nature and Romantic atmosphere, loaded with contents, with the consideration of sceneries where anecdotes take place providing character to the composition.
Landscapes which are also set in crossroads aesthetics, with symbolic roots, very assimilated to the painter's ideological and artistic personality; without doubt these aspects announce and develop Modernism as a global cultural and aesthetic phenomenon.
This is the case of a series of landscapes which, beyond their descriptive condition, are dedicated to the coast and mountains of Málaga. Specifically, these monumental landscapes, elaborated in Málaga by Muñoz Degrain, in general with geologic and telluric contents pervading the singular and picturesque nature of topography, are mostly dedicated to the canyons and gorges of El Chorro, in the high part of the River Guadalhorce. This is certainly an artistic determination on behalf of the author who left an extensive trace of continuity, both in pupils and followers who encouraged these topics. It was an important fact in the cultural geography of Málaga at the beginning of the XX Century, which constitutes a doubtlessly important episode, yet a little disseminated experience until now of landscapes in Andalusia. Indeed, this series of landscapes dedicated to the surroundings of El Chorro seem to be down to an interest towards this region of unique characteristics, a landscape with character, as we have said, with epic touches; and at the same time reminiscent and dream scenes which lead to mental journeys and a type of intense emotions of a Romantic nature. Landscapes and sceneries that dream of visions beyond their artistic and formal quality, or of Germanic sagas, such as the work ***Las Valkirias*** (*circa* 1915) of the Museum of Málaga, or ***Ecos de Roncesvalles***, conceived in a similar way. More predominant than the topic is the literary and theatrical conception of the landscape, so Modernist and encouraged by Wagnerian aesthetics, in fashion during the years of transition and the first decades of the new century.
The series of paintings dedicated to El Chorro includes authors such as Ferrándiz Terán, a painter who made early landscapes with desires of certain monumental scenes of muralist nature, of gloomy atmospheres with fog, more common in northern regions, such as ***Los Gaitanes***, a painting that opens the series, dated back to 1890 and belonging to the Town Hall of Málaga; and ***El Chorro***, a piece with an identical topic and similar characteristics signed in 1897 that belongs to the Museum of Málaga. Or also, Bermúdez Gil, with his landscapes dedicated to the Guadalhorce (1918). A series of works focused on the landscapes of the Málaga mountains, a true counterpoint to the Málaga seascapes, a coexisting phenomenon with these inland landscapes, and which have their crowning achievement in the painting by Muñoz Degrain ***El Chorro***, signed in 1913 and that belongs to the Museum of Valencia.
This series of compositions are continued with other views originated from them, such as those made by José Marqués in 1902, although with little format and in a sporadic way.
This confirms that the surroundings of El Chorro were a place of reference for certain artists as reaffirmed by the works dedicated to this landscape by the Valencian landscape painter Félix Lacárcel. This painter was educated in the new Sorolla style and in the para-symbolist tendencies which took place in those days in Spain. He was very active in encouraging landscapes in the Madrid Fine Arts Society, and he worked as a teacher at the School of Seville exactly in the years before working the Málaga paintings.
It is about a group of authors who are witnesses to the evolution of the landscape of Málaga. Muñoz Degrain and many of his pupils, who follow the ways of other painters participating in domestic exhibitions in Madrid and in activities of the Fine Arts Society of the capital, bring the concept of landscapes closer to the guidelines of modernity, which after Naturalism, rapidly developed the luminescence nature. A stage in which, once again, the artistic context of Málaga included new visions of nature, especially in the sense of renovating the topic of seascapes and local landscapes.
Due to the fact that he belonged to the Modernist generation and educated in the last decades of the former century, in full Naturalist period, José Nogales Sevilla (1860-1939) stands out in this context for his approach to nature, in simple and unexpected settings of great natural manner, full of artistic values, in which the painter feels familiar with. It is an approach in foregrounds to essential elements that integrate his compositions, of unquestionable photographic influence, and where light and its effects also acquire an important role. We understand that with him, the assimilation of modern landscapes of naturalist influence is verified in Málaga, without explicit reference to places or regions, and more focused on atmospheres and effects with regard to his settings. This is confirmed in works of positive nature origin, lacking anecdotes, focused on the qualities of natural elements and their effects, such as ***Camino del Higueral*** and ***Cipreses en El Generalife***, both in the Museum of Málaga.
An episode in which, once again, Málaga achieves an important role, and where new values and advanced points of view are stated in relation to the concept of landscape. This takes place with the development of the so called Generation of 27. A phenomenon which integrates a group of artists, especially poets and literary persons, but also plastic artists and photographers who provide evidence of a new type of sensitivity.
Málaga painter Enrique Jaraba (1871-1926), educated at the local school under the teachings of Emilio Ocón, is a clear representative of the end of century tendencies, between Modernist renovation and with tendencies assimilated from Luminism, encouraging traditional scenes of Modernist features. Between 1913 and 1914 he travelled through Europe, and lived in Stockholm and Vienna, and from then on he reactivated Modernity in his paintings. With regard to landscapes, he is the author of luminist nature landscapes of local views, though, in general, serving as a complement

to figures of traditions or symbolic types, between Naturalist views and Regionalism.
This painter was the author of interesting posters, such as the one dedicated to the Festivities of Málaga in the year 1912, with a figure that illustrates a picturesque scene of the popular festivities in the surroundings of the city in summer. In this scene, the main character is covered, in a symbolic way with a parasol, as a reference to the Mediterranean sun seen as a true aspect of geographic latitude and at the same time a scenic and cultural identity as well as a tourist appeal. This was an element to designate the Málaga coast as «Costa del Sol».
Precisely, in the 20s of the new century, a series of events took place confirming the gradual change of mentality. Thus, in 1926, Doctor Gálvez Ginachero created the Sea Nursing Home, for health awareness and sea baths, which were already implanted in the city. This regulated activity reached large popularity and attendance in the city, as was the case of the famous Baños del Carmen, a place of sea water baths in a spa-park at La Malagueta.
The magazine *Litoral* came out in 1926 by the hand of Altolaguirre y Prados. In 1927 the poet from Antequera José María Hinojosa, who lived in the students' residence, published his book of poetry *La rosa de los vientos* (Málaga, 1927), with obvious traces of Creationism and Ultraism. Hinojosa's books came out in beautiful author publications with illustrations by Dalí, Bores, Benjamín Palencia and Moreno Villa. In the same way, as a symbolic example of what Málaga meant in those days as a place of idyllic landscapes and a reference for the avant-garde cultural world, in 1930 Salvador Dalí and his muse-wife Gala came to Málaga attracted by its popularity for summer holidays and by the mildness of the weather, invited by José María Hinojosa. They stayed at the Hotel Santa Clara in Torremolinos.
On the other hand, in 1929 El Torcal de Antequera was proclaimed National Heritage Site by Royal Order.
The fact that Málaga was an important capital for the Generation of 27, for coinciding circumstances, is well-known and disseminated. Many of these authors arrived in Málaga, in contact with their group of friends and cultural circles, especially after the publication of *Litoral*, a true symbol of the generation. Artists came and exchanges were made around this circle, which was kept up to date regarding European movements and claiming universal landscapes for the pleasure of the senses. Many of them claimed their landscapes in thousands of poetic ways and their metaphoric possibilities, as we have said, from their own experience, in a universal manner, beyond local singularities. However, this claim for landscapes, especially for seascapes of Mediterranean nature and seen as a representative of universal class beyond the former possible visions of *noucentisme*, was found in landscapes from Málaga. A landscape defined by authors such as Guillén or Aleixandre, from the latter we have taken some verses of *Ciudad del Paraíso*, clarifying verses for understanding this landscape:

Hanging from the impressive mountain, barely stopping
From your vertical fall to the blue waves,
You seem to reign under the sky, over the waters,
Between the airs, as if a fortunate hand
Had stopped you, a moment of glory, before sinking forever into the loving waves [...]

As another symbolic example of the cultural presence of the sea in the work of some of the Generation of 27 artists, we consider unavoidable the case of José Moreno Villa (1887-1955) from Málaga, initially educated as a painter by Fernández Alvarado, a seascape painter in his home town of Málaga. But the character of Moreno Villa, as well as a creative artist, also includes the condition of being an intellectual. Moreno Villa, was not only a painter, but also a prestigious columnist and essayist, as well as a poet, a translator and he encouraged culture during the Republic and the days of Spanish exile. Octavio Paz said of him: *«poet, painter and art critic; three wings and a single look of a real bird»*.
His artistic work, within the artistic-literary identities, has had a late acknowledgement and interpretation, though he originally started off from European avant-garde knowledge in the first decades of the century. However, for the artist this is not important when assuming tendencies and making iconographic repertoires. With regard to style, his paintings are mostly of coinciding language, especially those related to the 20s, with others of his generation as is the case of Cossío, Palencia or Bores, just to mention some symbolic artists who participated in the Society Fair of Iberian Artists in 1925. This meant a cultural horizon or place of reference for Spanish plastic arts for the new generations that acquired an avant-garde attitude, in which, for the first time in the country, the local models seemed to coincide with information received from abroad.
In any case, Moreno Villa was, after taking on Cubism totally in the 20s and in his singular *nomad* style, interested in an assessment of *pure painting,* which was later developed in a personal manner in a symbolic plastic art as an expression of the type of artistic creation of the Generation of 27, and has become known as «figuración lírica» (poetry imagining). A painting that represents this style encouraged by Moreno Villa at this time is *Jarra y florero*, from about 1927 and belonging to the Museum of Málaga, is a consequence of Cubism, although with the necessary references through simple schemes, in this case, symbolic: water and its fertility.
With regard to the sea, the known works of José Moreno Villa, related to his hometown Málaga of course, include a series of pieces with this topic. Two paintings: *Barcas*, painted initially with cubist codes, which represents the harbour of Málaga in 1925 and which shows a group of boats with Latin sails; and *Puerto de Málaga*, from 1932, more symbolic showing the harbour with a characteristic lamp. An emotional painting, but with great modernity, in which the painter uses a very radical pictorial language, using simple strokes that summarise the image in a schematic and reduced manner, with clear reference to the Mediterranean and its artistic values, which were precisely outlined in those days by some avant-garde French artists.
The prestige of Málaga as a city of the senses and magnificent climate, as we have already indicated, was the result of a combination of many factors, among which, were the reputation and the image gathered by travellers throughout the XIX and XX Centuries. Owing to this popularity new visitors arrived, and more and more foreigners. Among the most interesting visitors, unavoidable mention should be made of David Bomberg (1890-1957) for his dedication to the landscapes of Ronda. He was of Polish-Jewish origin, educated in London and a member of the *vorticista (whirlpool)* movement in his younger years. His paintings become dense with influence from the beginning of Cezanne, approaching the world of Expressionism, introducing strong expressive vectors taken from the geology of landscapes. After travelling to Palestine, he paid a first visit to Toledo in 1929, where a new turn takes place in his work, managing to synthesise his own projections in the settings of the landscapes and introducing his most impassioned emotions in the scenes. Bomberg came back to Spain in 1934 to work on Spanish landscapes, going to Cuenca, a remote and ancient place that stimulated his expressive painting. He then went to Ronda, another city of similar features, with unique sceneries combining the houses with the extensive geology which provided expressive strength to his paintings. He dedicated a whole series of studies, drawings and paintings to this city in 1935. They were landscapes of expressive matter mixing architecture and landscapes plunged in a desire of light and Mediterranean colours. Some time later, in 1954, Bomberg returned to Ronda, where he stayed until 1956, carrying out his latest versions of the city together with his friend and English pupil painter, Miles Richmond, with whom he went on pictorial

journeys through the surrounding mountains of Málaga and Cádiz. (The landscape of Ronda painted in 1955 by both painters from their home at Virgen de la Cabeza is also present at the exhibition.)
Regarding the increase of tourism and the promotion of leisure and climate of the Málaga coast, it is worth mentioning the circumstantial visit of some travelling artists who toured through places and corners of the landscape. Such is the case of the symbolic French painter Yves Brayer, a Provencal artist who travelled through Andalusia on some occasions, leaving a sample of popular picturesque and Mediterranean landscape of Marbella, dated from the year 1955, before the tourist boom of the 60s.
A sample of the type of landscape painting developed in the city of Málaga during the years before and after the Civil War is of painter Castillo Guerrero, who carried out scenes around the coast and mountains of Málaga, in which, following the tradition of painters of luminist realism, he was interested in painting picturesque corners, in a second revitalisation of the landscape aesthetics of Regionalism. Still, his paintings present a decent, discreet and contained Mediterranean nature, discovered in untouched landscapes and traditional popular architecture.

Landscape and the imagination of water

Diego Romero de Solís

Petrarch on Ventoux.

When Petrarch ascended mount Ventoux, with an altitude of 1,912 metres, in 1336, which was to be found one hundred and sixty-five kilometres northeast of Avignon, and from its summit contemplated the impressive landscape, he was overcome, after an initial moment of surprise and emotion at the beauty of the spectacle, by worry and anguish. Was it not a serious fault to contemplate, enjoy the beauty of nature and the world and forget about the interior, the soul? The denial of the exterior confirmed the inner-being. This dialectic style was the product of a philosophy of the will and thirst for religion. Christianity had always suspected the fall of nature, then reaffirmed it and today still believes it. It was therefore necessary to negate it in order to assert the supernatural in men and store it as an illuminated treasure in man's soul. Petrarch experienced this contradiction. On the one hand the temptation of life, the sensuality of nature, the body, the hypersensitivity of poets. On the other, the exterior world, nature, doubt over any subject, any substance. The interior was to triumph, and from an aesthetic point of view, both the victory of the poet's soul together with submission of the world, that is to say landscapes, to the soul, are aesthetic victories, as both of course produce artistic results of the first order. Petrarch was victorious in one sense, the inner-being, becoming one of the greatest poets in history. Landscape would await the chance to claim its prize, a long wait, as the history of landscape is the history of freedom, public freedom and the freedom of imagination, which were to arrive later, with the fall of ideologies and consciences and with the victory of the free play between the exterior and the interior. Landscape arises from the liberation from blame in the conquest of the aesthetic moment and from the classical view that to contemplate[1] was a noble art. Landscapes are pleasure, thought, culture («Landscapes are culture before they are nature, constructs of the imagination projected onto wood and water and rock»)[2]. Spain, a country with a strong authoritarian and ascetic tradition, nearly always under a religious yoke which was more threatening than consoling, was going to live in conflict with landscape. The poet's anguish becomes a sin and desire is repressed, denied. Historians agree in stating that up until the middle of the XIX century landscape painting was scarce. The medieval backgrounds of Berruguete, the views of Toledo of El Greco, the settings of Velázquez, the exceptional Ribera, etc. Landscapes appeared, more often than not , as a secondary element on the canvas, something which was decorative, which merely accompanied, but which was not of primary importance, as if nature were separate from Man, as if it fled the soul, as if it belonged more to the devil than to God. The fleeing of landscape, of nature, or its being reduced to a mere indeterminate background makes one think: Why does nature have to be secondary? Why is it forgotten, or ignored, or seems to be estranged? The problem being debated here is aesthetic, but as tends to be the case, when it is a true problem, it transcends academic limits, becoming a wider and more complex question. Spanish culture has lived in contradiction with nature, with its back turned, subjugated by a repressive system, which lasted, with practically no appeasing exceptions, until nearly the end of the XX century. There is always something rough, perverse, aggressive, often criminal which tends to adhere itself, in a contradictory manner, to extraordinary values, in a strong and difficult identity which we know and feel as Spanish, and which causes astonishment among impartial spectators or researchers. Barbarity had been a cruel companion of a people that from very early on in their history had liked and become used to war and the horror that accompanies it. Américo Castro was right, as was Machado in Campos de Castilla, when they demonstrated from history and *Cain-instinct* poetry. The aesthetic is, without doubt, very different from the political, or the economic. There may exist political repression or economic depression, and yet at the same time achieve artistic heights, and there are also times of political development and high economic levels accompanied by aesthetic mediocrity. The soul is subtle, and if the economy can condition history, the soul fully determines it, because it is more universal than wealth or poverty, than property or lack of it. The soul is what we dream, what is and what is not, what could be, and men are made of dreams, dreams are his essence, his true identity. The soul is an illusion of the collective unconscious, of its chaotic process of development, of Man, of his guilt, of his insanity, and of his dream. Fear and beauty are ontological, transcendental categories that have guided us since prehistory, since the Pleistocene era. Aesthetic sensitivity is aware of this and knows that wisdom, evil, scarcity, and calm inspire those who live under the sign of Saturn. The call for landscape is a demand from those born under its influence, from those who feel the weight of melancholy and fragile memory, hidden in the marriage bed of agoraphobia. Man is nature, and *roseau pensant* («thinking rod», as Pascal said). Thought provides him with gravity and grace, the capacity to contemplate nature as a country, as logos, as a space destined for dignity, for imagination, which never gives up. Landscape is, above all, an aesthetic conquest by the Dutch painters of the XVII century, of Spinoza (*Deus sive natura*) and of Romanticism. Spain could not impede the freedom of Holland and cruelly persecuted the followers of the Philosopher, and guides of the radical movement of Enlightenment. On the other hand, the Inquisition saw in Spinoza a serious enemy, who read in hermeneutic and poetic code the miracles of the sacred manuscripts and who talked of nature as God's equal.

Notes

1. Aristotle: *Ética a Nicómaco*, X, 3.
2. Schama, S.: *Landscape and Memory*. London, Fontana Press, 1996, p. 61. «Landscapes are culture before they are nature, imagination projected onto wood, water and rock»r

(God cannot be above the laws of nature), who defended intellectual development, the close relationship between reason and religion, and the idea of tolerance. The defence of nature was the defence of the body, of the world, of matter, against torture and repression. Landscape is sublimated nature, incessant free play, which places the work of art, between idea and sensitivity, between intuition and trembling, and provides, as in the Dutch landscapes, a moral and aesthetic idea of the world. Landscapes create a place, a space for thought, for reflection, so that aesthetic ideas can emerge in contact with the flesh of the world.[3]
Spain, however, had its reward later, with a unique Romanticism, richer than most studies recognise, with two vertexes united by the same route and with a precise objective: freedom of imagination and the meeting with landscape, with nature. These two points support the idea of a civilised, modern Spain: The Constitution of 1812, The Cádiz Parliament, and Goya. The rest, although substantial, may even appear to be secondary. It Is here that the Spanish Romanticism, becomes perhaps the most imaginative and profound in Europe, the most real, the most ambitious, as it is the one which is most linked to life and which sprouts from the centuries-old desperate struggle against religious, political and general repression. The yearning of a people and the genius of an artist come together in the search for a transfiguration of reality. The Spanish live out a true epic against the invader, against the tyrant, and everybody, all subjectivities offload the heavy burden of pain, desperation and sin, together with the real life dreams, on the Aragon artist. Goya is an archetype of what is Spanish, of its landscape. The Inquisition would be brought down and Spain could dream of freedom, of science, of imagination, even should it fail and sink. The War of Independence, was surely the most terrible, destructive and violent conflict ever experienced on Spanish soil, accustomed as it was to bloodshed, because at the same time as they were fighting against the invader, and they in turn responded with all their destructive and violent capacity, there was also a civil war, a confrontation with its atavistic and dark side, between two ideas of Spain, which would continue to confront themselves in the future. The modern landscape begins with the Caprices of Goya, in his hidden world, in his first self-portrait, in his sideways look, towards the sinister, beyond the rabble, where the sublime becomes the grotesque.
Landscape is a mirror, which, as a reflection of our wild eyes, becomes the project of subjectivity, the flesh of dreams, a beam of humanity lighting up both the organic and the inorganic. The Romantic feels the pleasure and sensuality of nature, as if wanting to free Petrarch of his guilt, his anguish. Nature imagines, talks, lives and invites us to live. The artist lends an ear with the intention of understanding its language. The romantic landscape is imagination, the freedom of imagination upon its encounter with nature. Shaftesbury (all beauty is truth) and English Romanticism were crucial to this end, because they transported Spinoza to the depths of his soul and freed his ethics from geometric methods, and transformed it into the heuristic strength of the heart, casting it like a chiaroscuro, of land and sky, of thought and rock, of ideas and tree trunks, of destiny and wind, in which beauty Is truth, and the Greek urn the metaphor of the poet, of moral Man, of those who long for what is good and beautiful:

[...] Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods,
And mountains; and of all that we behold
From this green earth; of all the mighty world
Of eye and ear, both what they half-create,
And what perceive; well pleased to recognize
In nature and the language of sense,
The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being[4].

Nature is everything, but it is so as a result of its encounter with thought, with what is specific, unique, personal, but which is at the same time capable of perceiving the sublime in things, in a waterfall, in a mountain, in the deepest forest, in the entrails of a stone's conscious, in the wetlands. If nature is beautiful then it is true, and this is so for all nature, every being has its moment of beauty, its emotive unit, its musical miracle. The artist has to learn to contemplate nature, to feel in her Man's melody. Nature is guardian to my heart and awakens in me the most delicate, the most caring, the most human thoughts. Petrarch's body is illuminated by the light from the setting sun and he is freed from his guilt. The contemplative look of nature sprouts from the eye of imagination, and discovers a new world, in which the earth and the spirit, pleasure and the gaze, embrace each other «The anchor of my purest thoughts, the nurse, / the guide, the guardian of my heart, and soul / Of all my moral being.» Nature does not blame me, but rather saves me, and gives me something to think about, it opens my eyes to the trees and to the stones, to the animals and to the spirits of the forest, it opens my mouth to sensitivity and imagination. Nature is ethics, that is to say, ethos, house, home, allotment, my own world. Petrarch's anguish, his denial, concealed his desire to love, to feel all things, all plants, all animals, all the clouds, all the rains. Petrarch becomes distressed because he discovers the aura of landscape. The definitive yes to love, to the earth's body, to the insects, to the mud and the manure, to geological space, to the earth's arcane strata, to the cracks and the chasms. The artist discovers the aesthetic line of the horizon, the contemplation of the spirit that comes down to earth, to the ground.
The prospects for Enlightenment, in its short-sighted search for the scientific were in danger of living an excessively short life. The world was being reduced to formal description, to the abstract, to signs, to the loss of symbolic language, to its resonance, to its echo in the traditional life of desire and the unconscious. Enlightenment is the adventure of knowledge, of daring, but it is also the dictatorship of numbers. Feelings, on the other hand, were separated from understanding and imagination; they became narcissist, or kitsch, and headed towards the sewers of modernity. The modern world, the modernity of Baudelaire, does not want to have feelings. Calculated, precise and omnipotent reason in war and in the accumulation of wealth, in peace and in neurosis, are behind the dehumanisation of society and it is Indifferent to the ever-increasing darkness, which blackens and turns rancid all that nourishes the soul as opposed to the wild gaze and the wrinkles of the ageing heart:

[...] My dear, dear Friend, and in thy voice I catch
The language of my former heart, and read
My former pleasures in the shooting lights
Of thy wild eyes.[5]

3. *Le paisage. État des lieux. Actes du colloque de Cerisy*, 1999. Sous la direction de F. Chenet, M. Collot et B. Saint Girons. Éditions Ousia, 2001, pp. 393 y ss. («Vers une philosophie du paysage»).
4. «[...] Thus he continues to be / in love with the riverbanks and the forests, / and the mountains; and everything that can be contemplated / from this green land; and of this powerful world / what can be seen, and heard –as much is half created,/ as from what is half perceived / happy to recognise/ in nature and the language of feelings/ the anchor of my most pure thoughts: take care of/ guide, guardian of my heart and soul/ everything that is honourable in me.» Wordsworth, W. and Coleridge, S.T.: *Baladas líricas*. Bilingual edition by Santiago Corugedo and José Luis Chamosa. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 334-336. A fragment from «Lines written a few miles above Tintern Abbey».
5. «You my most cherished friend, cherished, cherished friend of mine; and in your voice I understand / the language of my old heart, and read / my old pleasures in the fleeting lights/ of your untamed eyes» Wordsworth, W. and Coleridge, S.T.: op. cit. pp. 336-337.

Man is no longer nature's enemy, his will no longer has to confront what is real, indeed he may now love her, adore her, discover the dense and profound course of her sensuality, of earthly bodies, of the earth's crust of her very flesh. There is a glance back in time, which is based upon renaissance imagination. Nature is my friend (not the result of empirical reading, in search of a scientific explanation); it reveals my feelings, my collaborator, she who understands the words within. «The language of my former heart and read / My former pleasures in the shooting lights / Of thy wild eyes.» Nature Is my sister, who inspires in me a religious sentiment, which makes me pray, which makes me sense the God of the ancient peoples, the God of all primitive, he that moves within the primitive gaze and the imagination of the earth, which gives shape to our interior thought, that is to say, to the mind-heart that is within us, which illuminates every being, every reality, each of life's moments, organic and inorganic. Analogy is made up of everything; it is like the law of gravity with its Pan vocation, Dionysian. Thought is analogical, like love, in the same way as that ***sensus communis***, so difficult for Shaftesbury, and which is taken up again by Kant In his *Kritik der Urteilskraft (*1790). It is not a mere coincidence that Kant wanted to recover the imagination of the nature of the Renaissance, marginalised by rationalism, and saw in the ***sensus communis*** a category which was so crucial for aesthetics, in that it created[6] the universal dimension which expects the subjective, the language of beauty and the sublime. Analogy is introduced, shall we say, into the heart; it is now not only thought about but experienced, felt, incorporated («*Nous connaissons la vérité non seulement par la raison mais encore par le coeur*»). Correspondence, the relationship between all things brings about a feeling of plenitude, despite the limitations, the deficiencies and death. The being, asserted and useless, is both feelings and the basis of what is real. The whole and the individual unit are to be confused, they intertwine, they are alike, they love each other and they move away. The heart is contradictory, as is subjective universality. The wolf lives with the lamb. Fear does not predominate in matter, in the structure of atoms, as it does so to terrible degrees in the social and political world, because the possibility to contemplate brings with it the passage from anxiety to serenity, from mistrust to trust, from indifference to love, from anguish to peace, from fatigue to strength, under the torrent of creativity and the understanding of the laws of nature. The act of contemplation, the thinking that considers the aesthetic discovery of the world to be the key, is a commitment to communion, through an interior kingdom, and rests upon the identity between truth and beauty. The imagination encounters the world- the bright inheritance left by the Renaissance, the sacred legacy for the secular intelligence- and discovers that nature has spirit, and that if man possesses a soul, nature has imagination, and if men possess morals then nature elevates it, nourishes it, provokes it, lights it up, like a torch, like an altar lamp. Imagination desires the earth, looks for her, loves the world. The spirit, the soul is the poetic community between man and the sky, between hands and the clouds. This magic lamp turns nature itself into a source of moral sentiment, no longer on customs, on conventions, on ideology, but on the sacred well, that of the interior, of the basin of life itself. It is here to where the poet comes to restore sense and sing out the experience. Imagination becomes religious and pagan, orthodox and unorthodox, like a downpour of rain wetting the dry, cracked soil, adjusting it, allowing it to wrap around the hidden seed and overcomes the miracle of logic, of triviality. Miracles are possible because they are hidden nature, discreet and reserved for those who have faith in imagination. God Is felt through sensitivity, and needy reason, as Kant put it, accepts and says nothing, while imagination turns and pushes sensibility, guides it, and God is felt, forged by creative imagination, and along with God, the most beautiful, the most perfect that might be conceived under any concept, the most carnally secret: the presentiment of life in all things, the privileged moment of plenitude, of the word, against the emptiness and blindness of the world, against the totalitarian language of numbers, and flesh, the sensuality of the angel hidden on earth, hidden like a seed, like a secular miracle. The angel sprouts from the tree, the virgins from the stream, the martyrs from the hills, the saints from the plateau. We must return to nature, because it is possible to communicate with her, because we are nature and imagination, that is to say doubly imaginative, in essence dreamers, and at the same time creators of dreams by instinct, we are at one dreams and destined to dream of the seeds of civilisation, of the lighting of homes. «When the north wind blows, the snow falls or the rain lashes against the windows of the balcony of my cell, I run to look for the bright clarity of the flame, and there, with the dog curled up at my feet by the fire, watching, in the dark depths of the kitchen, the thousands of golden sparks with which the pans and cooking utensils are polished, shining away, In the reflection of the fire, how many times have I interrupted the reading of a scene from Shakespeare's The Tempest, or of Byron's Cain, to listen to the noise of the water boiling furiously, crowned in foam and lifting with its crests of blue weightless steam the metal lid which knocks against the sides of the pot.»[7] Nature is not only a mechanical process which is subject to the laws of nature. The poets Wordsworth and Coleridge, as we have seen earlier, perceived something more. The painter Constable had insisted on the same, on the search for the soul of the landscape, in its moral sense, in its spiritual sense, on the correspondence of intuitions and worlds. Nature, with its forests, with its rivers, with its fountains and mountains, allows us to see the silhouette of the hidden soul, of the logos of the wind («*Both poet and painter found nature transformed by the philosophy of the eighteenth century into a mechanical universe working under the dictates of common sense; and both believed that there was something in trees, flowers, meadows and mountains which was so full of the divine that if it were contemplated with sufficient devotion it would reveal a moral and spiritual quality of its own.*»)[8]

Realist landscape and beauty as symbols of what is moral

L'Ecole de Barbizón discovered in the first half of the XIX century, as an aesthetic and scientific event, the open air landscape, in conjunction with nature, in its physical edges, in the paths traced by the sun, by the rain and the fog. It owes its name to a small town located on the edge of the Fontainebleau Forest, of some 25,000 hectares, today to be found

6. Pascal, B.: ***Pensées***, VI, 110-282, in ***Oeuvres Complètes***. Préface d'Henry Gouhier. Présentation et notes de Louis Lafuma. Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 512. «We know truth not only through reason but through the heart.»
7. Bécquer, G. A.: ***Desde mi celda I***, in ***Obra completa en el Moncayo y Veruela***. Edition by Marcos Castillo Monsegur. Saragossa, Saragossa County Council and Columbia University, 1991, p. 104.
8. Clark, K.: ***Landscape into Art.*** London, J. Murray, 1986, p. IX. «Both the poet and the painter encountered a nature which was transformed by the philosophy of the VIII century in a mechanical universe under the dictates of common sense; both, however, believed that there was more to the trees, to the flowers, to the fields and the mountains, something which was impregnated with divinity, which if contemplated with sufficient devotion, revealed its real moral and spiritual condition.»

within an hour of Paris, but in those days a considerable distance away, difficult to access, with torrid summers and extremely cold winters. To this place came painters in high camaraderie, brought together by nature, by the art of poetry of the earth, of the trees, of the flowers, of the moss. Here in the forest, in the open air, were to paint Théodore Rousseau, Corot, Daubigny, Díaz de la Peña, Dupré, Troyon and many more. Landscapes become the central theme, the very essence of painting, the main artistic creation of the XIX century[9]. It Is a realist landscape, but full of suggestiveness, analogies, inner being, like the poetry of Wordsworth and Coleridge, or the paintings of Constable, open to the sun's rays, to the force of the wind. They paint in a festive manner, under the shadow of Dionysus. Perhaps for this reason it is painting which is close to democratic ideals, which deifies nature, and which in turn projects on the spectator an air of freedom, of intense beauty and of love of the world; humanist painting, capable of considering a simple trunk as something extraordinary, exceptional, which should be painted with the utmost respect and most precise technique, as if they were kings, or princes, or popes, or generals, or poets [10]. The trunks, the stones, the water, the streams, the bushes, the flocks, the forests and their dark horizons are the new lords, the new heroes. In fact, landscape painting senses and practises the principle of Deus sive nature: If we contemplate nature, if we turn it into landscape, we are contemplating God, we do it, we conceive it, we love it, or to put it another way, if we contemplate nature we can contemplate Man, we have the possibility of understanding and accepting him, even of transforming or sublimating him. There is a close relationship between philanthropy and nature. The feeling of nature awakens all my moral feeling. The intuition of the original house, the columns, the trees, the temple, that is to say, the forest. The romantic poet who sang the praises of the sacred memory of nature and its dream are going to be repeated in Fontainebleau. Is it, perhaps, unnecessary to make it once again sacred when faced with a culture that threatens to destroy it with its will for power? Just as the artists had discovered then the bright and pagan moment of nature, so would they later flee her, turned into factories, tarmac, whirlwinds. The Enlightenment and Romanticism conceived the genius of the artist, his talent, of exemplary character, but at the same time, they envisaged in all men the capacity to create and sensed Man's destiny, or his very meaning, as a creative force. The discovery of landscape represents the aesthetic dignity of the conscience, the presentiment that man is the guardian of being, his profound human destiny as a creator, a poet. All men have the right to be artists. Every man must comply with the aesthetic imperative of uniting his heart with that of the world. Landscape is a privileged expression of how the democratic revolution demands the artistic word for all men. The poetic genius is the people, the frigate of the revolution, the creative imagination which embraces the outside world and fills it with soul, with humanity, and which unfurls the sails of equality and dreams:

> Sail, sail thy best, ship of Democracy,
> Of value is they freight, 'tis not the present only,
> The Part is also stored in thee...[11]

Spanish landscape painting awakens- is nearly born- with Carlos de Häes (1826-1898), a Belgian painter, brought up in Málaga, but who around 1850 left for Brussels, where he learned about natural landscapes, carried out in the open air, not in a studio, and instead by reproducing what one sees, decidedly realist it was a bold struggle to wrench from nature her truths (the romantic landscape painter did not paint directly, in the open air, but rather invented the landscape, imagined It). Carlos de Häes did not meet Barbizón, although he passed through Paris, yet he did get to know his Belgian landscape masters, who painted in accordance with his teachings. Häes is a key reference in Spanish landscape painting, as we are dealing with the painter who was responsible for introducing realist landscapes into Spain. From his position as professor in Landscapes at the Madrid Art School (which was dependent on the San Fernando Academy) he was to carry out an intense and fruitful activity as a teacher, which was crucial to the development of this genre. Häes is decidedly a realist painter, but he cherishes the memory of Romanticism, its legacy, perhaps aware of what Romanticism had meant, yet he was never a fully committed romantic. There was something Stendhalian in his painting, in the greatness of his gaze, in the intelligence of his perspectives, his horizons; furthermore, he was a master, who was generous, with great personality, and whom his pupils worshipped. Aureliano de Beruete (1845-1912), one of these, and who was also a pupil of Martín Rico (1833-1908), another great landscape painter, who was already painting in the open air in the year 1856, or maybe even earlier, became the most representative painter of La Institución Libre de Enseñanza. In his latter period, at the height of aesthetic modernity, with a style that was very different to that of Häes, he was considered by some critics as the best landscape painter of his time. Landscape painting In Spain had been up until this time, as I have mentioned before, a secondary issue, linked to the difficulty that freedom and consciousness of nature itself had encountered in our country in their attempts to establish themselves and grow. If Petrarch felt anguish and guilt when encountering landscapes, their sudden appearance, the strength of their identity and their call to pleasure, then so too did Spain and her painters seem to feel guilt. Spain's catholic theologians had been, at times, exceptionally brilliant, such as Suárez, yet they often showed themselves to be insensitive, if not totally opposed to the enjoyment and conquest of freedom of imagination and the scientific or artistic encounter with nature. The XIX Century in Spain, is a continual dream of liberation, it is the century of the liberals, of the first democrats, of the utopian socialists, of the free thinkers. Landscape, as an aesthetic expression of this process, progressed with difficulty in the early decades of the century, for technical, cultural and ideological reasons, yet this is overcome by Häes and his disciples[12].

9. Clark, K.: op. cit., p. 159.
10. ***L'Ecole de Barbizón. Peindre en plein air avant L'impressionisme.*** Catálogo. Lyon, Musée des Beaux-Arts, 2002. Vincent Pomarède writes: «L'aventure esthétique à laquelle ondonnera plus tard le nom «d'ecole de Barbizón» découle dont de cette fusion étrange entre la magie d'un lieu, les aspirations artistiques de plusieurs générations de peintres et des condtions de travail particulèrement favourables; elle représente enfait une des principales étapes de l'histoire de l'art au XIX siècle, un jalon indispensable vers l'art moderne. Les œuvres de Corot, Rousseau, Diaz, Troyon, Dupré et Millet –pour ne citer que les plus célèbres des représentantes de ce mouvement– contiennent en effet quelques-uns des thèmes les plus importants de cette période et initient quelques-unes des problématiques esthétiques qui vont traverser l'art jusqu'au début du XX siècle: désir de rtour vers la nature et passopn pur le paysage; abandon du sujet et de la référence intellectualle en peinture, au profit de l'amour des formes, de la lumière, de la couleur et de l'impression poétique; enrichissement constant de l'observation objective par l'écoute des sentiments et des émotions» (p. 9).
11. Witman, W.:fragment from «Thou mother, with the Equal Brood», In ***Hojas de hierba***, edition by Francisco Alexander. Madrid, Visor, 2006, pp. 948-949. «Sail, sail as well as you can, ship of Democracy, / Valuable is your cargo, it is not only the Present./ the Past is Also in your keep…»
12. ***Carlos de Häes (1826-1898)***. Catálogo de la Exposición. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2002.

The creation of the La Institución de Libre Enseñanza in 1875 is another important reference in the genesis of realist landscape painting. Francisco Giner de los Ríos, its founder, is a thinker who is very interested in landscape and hiking, both of which were inseparable for the Institute. Giner is the author of a text entitled «Landscape» which had profound effects and in which we can find his ideas on the importance of nature in education, on the tribute to nature and on the correspondence between landscape and morals, between ethics and nature. Landscape becomes an aesthetic symbol, and beauty a *symbol for morals*. Kant is behind all this, because with the concept of *symbolism*, he separated beauty from kindness, which had, since Greek times, appeared to be linked forever, thus liberating beauty from possible moral or ideological coercion, and separating ethics from the whims of beauty. Aesthetics, in an enlightened bid of great philosophical brilliance, gained its autonomy from morals. Kant insisted on this autonomy and tried to provide the basics, with his conceptual precision, and by taking into account the different contributions of the main aesthetes of the XVII and XVIII centuries. Kant's lucid and liberating effort can be found in the first part of *Kritik der Urteilskraft*, a work which was full of ideas and suggestions, and which acted as a bridge between Enlightenment and Romanticism. Kant, on the other hand, presented us with a fine, subtle relationship between aesthetics and morals, which was put into practice by the symbolic relationship, because symbolism both separates and unifies two parts, as stipulated hy the earliest etymology as reminds us. The traveller who arrives at his port of destination, who bears in his rucksack the sign of his identity, the *tessera hospitalis*, on greeting he who welcomes him, shows his side which joins up with the other, and they accept each other as friends, as family, or as old merchants who secure their enterprise through these symbols of clay or metal. In the same way, far apart worlds, different spiritual realities, become joined again and generate the required acknowledgement for a whole and total experience to be produced. The two parts of the symbol are destined to join at some point, and bring together peoples and worlds. The symbol unites two friends, two families, two peoples, and in the same way it can unite beauty with good, aesthetics with morals, yet it is a union which does not determine, in which coercion need not be produced but instead the plenitude of the acknowledgement, the experience, the understanding that there is something more, and that this more, on being acknowledged brings together the two parts, the pieces assemble, and we can glimpse a new landscape. The symbol acknowledges what is open, the experience which breaks the limits and follows the tracks of imagination, the bright prints left by intuition. The symbol is a total experience, of full life, of privileged moment. The aesthetic dimension looks for the human element in nature, the human countenance, sensitivity, common imagination, and all of a sudden the parts assemble: ethics, man's home and space, geography and beauty. The symbol raises expectations of plenitude. The symbol does not know in a logical way, it is not a positive understanding which can be formalised. The symbol does not prove but instead shows, suggests and enables us to feel. Perhaps another type of knowledge is produced by that which sprouts from the inner being, from collective or Individual sensitivity, from what Kant called *subjective universality*. Consequently, aesthetics cannot treat things scientifically nor morally, as neither can the work of art. What it has to do is to suggest by way of understanding, through the experience of the symbol, and open itself up to the perspective it outlines, to the experience of plenitude, to what is open, once all the pieces fit together and form a whole, the musical miracle of the sensitive unit. When the two parts are joined, assembled, the symbol opens itself up to language, it abandons its muteness. Silence, all of a sudden, speaks and logos is created. What is called intuition on the encounter between beauty and good, between ethics and aesthetics, between the subjective and the objective, between individual and universal. Aesthetic language does not seek the formal exactitude of a formula; its wealth does not derive from the single-mindedness of scientific language. What it inquires into and what it bases itself on is something quite different. The aesthetic symbol has to do with imagination, intuition, suggestiveness, sensitivity, with the wealth and equivocalness of artistic language, with *sensus communis* (which is not simply «common sense», but rather common sentiment, the intelligence of the flesh, which insists on an original discourse, which at times conflicts with mere common sense, as it deals with a language which is almost private, belonging to all men and to one man alone, written or spoken for everyone but which flows from only one, from the loneliness of his voice, his paintbrush or his ink pen). The Greek utopia, the aspiration of Paideia, was the union of beauty and goodness. The Greek knight was he who was capable of enjoying what was beautiful and what was good, and living it to the full, living it with the dignity of a classic. This principle inspired Europe through the Middle Ages and reached us in the very form of Europe as a civilising ideal, as well as through the aesthetic experience of landscape. Landscape is nature's dignity and that of Man, it is the grandeur of the activity of contemplation, it believes in civilisation. Kant picks up the ideal of the knight's contemplation, of the dream of Europe and transforms it, defending it against possible attacks from circumstantial morals and ideologies of the moment, insisting on its universality, on its symbolic strength. Landscape becomes in Kant a space for thinking of what is beautiful and what is sublime and is expressed through reflective reason, that is to say, through thinking which is not determined by concept but instead sprouts from the freedom of imagination.
In the same way that landscape demanded the aesthetic experience of nature and opened up to the spiritual wealth of the symbol, La Institución Libre de Enseñanza argued in favour of natural origins of society and the individual. All of this caused distrust in a country which was deeply reactionary. The naturalists, the geologists, the geographers, who were taken in by the Institute and trained, were regarded as true heretics; they were even on occasion accused of being demonised. The rejection, at first, is complete. The clerical mentality is coupled with secular ignorance. Nevertheless, geography, following along the lines of the teachings of Alejandro de Humboldt, defeated the demons, and became a key science in the study and practice of landscape painting. Humboldt himself, differentiated between two channels, both of which were crucial, for the understanding of landscape. On the one hand, the scientific channel, one of a descriptive and analytical nature, and on the other, the aesthetic channel, one of poetic and imaginative nature. The members of the Institute closely followed Humboldt's teachings. A landscape had to be meticulously studied from the point of view of geography, history, etc., but it also had to be contemplated from an aesthetic perspective and thus expressed. This would naturally bring consequences for landscape painting, as well as for all the humanist and liberal sensitivity which was present in the members of the Institute. Science and nature are brought together in landscapes, and both tried to be harmonized on the hikes, which were true aesthetic rituals for its members, and in the Institute's vision of the world itself. The aesthetic dimension was crucial to Giner and his followers, as it humanised, educated, united Man with nature, because it linked it once more to the earth, and to the mountains, the rivers, and on discovering the grandeur of nature it also discovered its own grandeur. Landscape, such as humanism, was an invitation to live more sensitively, more intelligently, with the dignity of a classic. A humanist programme, secular, enlightened and a complete

novelty in Spain of those days was offered by the Institute and those associated with it. Landscape was a project for freedom, iIndeed for life, both for the individual and for society, which, furthermore, introduced a new religious dimension, a commitment between reason and religion, a worrying and threatening proposition for the Integrity of Catholicism of the time, which was suspicious and jealous of any religious experience other than that which was strictly orthodox or traditional. Landscape to Giner de los Ríos was an aesthetic symbol of the first order, which not only pointed to the heart of the Institute but also to Spain's scientific and cultural regeneration, which aimed to steer her towards the classical outlook on the world, towards the unification of science, goodness and beauty. The Castillian landscape becomes the predominating character in the aesthetics of the school of 98. Castille is the constant reference, the source from which the whole process of regeneration and encounter with nature should flow. There is an aesthetic differentiation between Spain and Castille, which in turn leads to another of a political, authoritarian and centralist nature, which was to be used later by Francoism and in conflict with the vision of a peripheral Spain, nationalist or non nationalist[13].

The painter of water

It is in this context in which the painter Emilio Sánchez Perrier (1855-1907) moved. He was the most representative of the painters of the so-called School of Alcalá de Guadaira, a town close to Seville and an attractive location for painters, which was also not devoid of historic tradition[14]. Sánchez Perrier had studied with Eduardo Cano and the Jiménez Aranda brothers, and he was linked to the Academia Libre de Bellas Artes. Fortuny and Martín Rico appear to have influenced him, along with, perhaps, Carlos de Häes and the Madrid school of landscape. He was not, in the strict sense a disciple of any painter, which enabled him to develop a personal style of painting, based on romantic inspiration, and familiarised with the poetry of Bécquer, and yet, at the same time, realist, similar to the landscape of Fontainebleau. The date that signals the coming of age of the painter could be considered to be 1880, from which time onwards his landscape painting acquires the aesthetic heights of a unique style: it is the year in which he first stays in Paris and of his first encounters with Barbizón. From this point on, he has finished his period of training and localised inspiration and he becomes an international painter, with exhibits in both Paris and London. His work, sold from Paris, would reach the United States and other countries on the American continent. The painter duly receives prizes and acknowledgements, and fully assimilates the French experience. His fascination for nature, the invitation to contemplate, the paganism of Barbizón, become features of his own work, while at the same time trying to develop his technique, by painting nature in great detail, from the standpoint of maximum objectivity, to such a degree, that he even used photography, and in this way approaches the aesthetic ideal associated with positivism and the scientific vision of landscape. However, he did not stop at that and he creates richer and more complex perspectives, as if following the teachings of Humboldt. The romantic sensitivity of Sánchez Perrier is incompatible with the aesthetics of the obvious (it is perhaps closer to the latter romanticism of Bécquer). Aesthetic emotion guides his paintbrush, and his, by now, perfected technique, allows him to take on a more complex type of painting. His inner being flourishes in the form of nature, landscape, water, and his painting gains in intelligence and begins even to alarm. The painter has achieved his own style, in which water becomes more and more solemn, denser, describing death itself, as would sing the poet Rilke. Sánchez Perrier's painting lies on the side of poetry and traces the aesthetic route between life and death; it is painting which in its greatest moments looks for support in the melancholic, in the longings of Saturn and from this shade which is, at once, creative and thanatonic, festive and remote, it looks for presence of the secrets of nature, of the mother, of the unconscious of the depths of psychic life and the hollows of nature, of its chasms, inner waters, its subterranean currents. The water in Sánchez Perrier is romantic and modern, reflecting the spirituality of nature itself and the presence of what is real, and it is both mirror and focus of light. Constable and the poet Wordsworth were champions in the expression of the language of the encounter with the forests, the rivers, the English countryside, trying to express the dialogue between nature and Man, which was morally rich. Sánchez Perrier did something similar with the landscape of Andalusia, Morocco or France. He believed, as did Schopenhauer, in art as salvation, as a curb on will, which drags everything with it. Sánchez Perrier freezes the landscape in the water, he determines it spiritually, and defeats will, as can only those artists that understand the imminent relationship between art and death, between life and water. Painting which is in search of calm, which pierces sadness, as light does water, always from the free play creator, without tears, without any crying, without laughter, simply in order to understand nature and love her. Landscape is nearly always the triumph of Eros and an exploration of the collective earth, of the final destiny, of all creatures, of water. As his painting is as rational as it is intimist, as realist as it is romantic, as exact as it is suggestive, it breaks with the provincial, local moulds and achieves an aura of universality. The feeling of profound melancholy that invades the majority of his panels and canvases, and which he is to maintain until his death, is a light breeze that refuses to rest, that insists, as if lightly pushed by the strong will of Saturn.

13. The text by entitled «Paisaje» was published in ***La Ilustración Artística***, V, 1886, pp. 103-104, reproduced in ***Anuario del Club Alpino Español***, 1911-1912, pp. 174-180, in ***La Lectura***, 1915, volume I, pp. 361-370, ***Peñalara***, 15, 1915, pp. 36-44, BILE, XL, 1916, pp. 54-59. These bibliographical details were taken from Ortega Cantero, N.: ***Paisaje y excursiones. La Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama***. Madrid, Raíces Editorial and Caja Madrid, 2001, p. 325. Ortega Cantero writes: «What Francisco Giner says about landscape has a marked geographical character, he shows, in his approach the presence of a geographical culture which was solid and up to date. There is a significant similarity between his viewpoint on landscape and modern day geography, and this must be down to two complementary reasons. Firstly the direct knowledge that Giner had heard of the works of the nineteenth century geographers, and in particular, of Alexander von Humboldt, specifically cited in his article, and a renowned creator of the modern conception of landscape, whose fundamental contributions in this area—los ***Cuadros de la Naturaleza*** and ***Cosmos***— were even translated, in the mid seventies by his brother, Bernardo Giner. And secondly, together with this, the large number of similarities that existed between modern day geography and the philosophy of Krauss which formed the foundation of Giner's thinking, due in large part to the interest that both shared in German Idealism» (op. cit., p. 18). Also see Pena, M.C.: ***Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98***. Madrid, Taurus, 1998.

14. ***La escuela de Alcalá y el paisajismo sevillano: 1800-1936***. Catálogo de la exposición. Texts by Juan Fernández Lacomba. Sevilla, County Coucil of Seville-Town Council of Alcalá de Guadaíra. ***Emilio Sánchez Perrier: 1855-1907***. Catálogo de la exposición. Texts by Carlos Reyero and Juan Fernández Lacomba. Sevilla, Fundación El Monte, 2000. Sigo el Catálogo de la Exposición, organised by Centro Cultural El Monte de Sevilla, and commissioned by the painter Juan Fernández Lacomba. Sevilla, May, 2000.

This aesthetic sentiment seems to accompany him throughout his life, and it is also the thing that gives him universality, earns him a dignified place in the spirit of European modernity, with a sensitivity which teeters on the last bridge, now in ruins, between Romanticism and the many realisms. Nostalgia, or melancholy, appears to become profound, unconscious reason, which nourish and perhaps explain the obsession this painter had with water, with the trees, the rivers, and the sea. Sánchez Perrier is the painter of water and all that is related to the humid universe of nature, which is full of such rich symbolism. His experience in France is freshly present in Invierno en Andalucía (or Bosque de álamos en Alcalá). This is, apparently, the work of art with which he participates in the Paris Exhibition in 1880: a winter's day, the bare trees, the undergrowth, the brambles cover the ground, and threaten the poplars, perhaps feeling envious of their calling to the air, and the rather nervous flock and the artist himself, who is revealed as a voyeur of this mystery in the forest (or perhaps they are protecting them?) The atmosphere of the painting suggests greenness and its memory brings us nearly always a recollection of things humid, of closeness to water, of longing for water, for her premonition. One of the sheep is looking to our right, having been surprised, perhaps, by some noise, some movement (there are many lives hidden in each existence, in each corner, in each bramble, and in each thorn, there are many universes that hurt, that pierce the heart and poison). The human figure has disappeared, which is Important as it makes us think of Barbizón, and because, as a result of this, the landscape has more integrity, it becomes more Independent, more abstract. The tree is the main figure in the panel, and we must not forget that it is a symbol of life in constant evolution, of the cyclical nature of the evolution of the universe. The tree enables the communication between the three levels of the cosmos: the subterranean through its roots; the surface through its trunk and its lower branches; the sky through the higher ones, and especially its top. The water circulates by way of its sap, the earth surrenders to its roots, the air nourishes its leaves, and fire is produced by its rubbing together. The tree is also a symbol of maternity, a phallic representation of Mother Nature. The sense of solitude appears to diminish with the numerous points of light, which like broken leaves, or branches, or tiny spaces of light, multiply the depth and height of the painting. A silver sky, which has nestled gently above this privileged corner of the forest, entices us towards a melancholic gaze, and it is then that from within the inner painting we can seem to make out a will for perfection, a calling to a work well done and to intelligence. There is a path which the forest appears to devour, which has already practically disappeared, which might be its end or perhaps it is the beginning (there it looms, always surrounded by the enigma, the aura, the work of art), as if a signal of the artist's life line, as if nature were sensing its early end. The path barely winds, but is rather like a small ditch, a tiny stream of uncertain origins, which is about to die in wetlands of the olive grove or the estate. It is an inner water, it is the water of Andalusian imagination, thirsty, searching, restless because of its thirst, because of the searing sun. The imagination has lit up a lonely corner of the forest, in the surrounding area of Alcalá de Guadaira. The poplars grow higher and come out of the panel, embraced and naked in that grey, white, silver sky, with its yellowy moments, and fleeting lilacs. *Los álamos suben más y salen de la tabla, abrazados y desnudos, en ese cielo gris, blanco, plata, con instantes amarillentos, y fugaces lilas.* («The poplars, whose silver leaves swayed in the air with sweet rumour; the willows, bent over the clean currents wetting the tips of their flagging branches, and the crowded Holm-oak forests with the honeysuckle and blue bellflowers entangling themselves around its tree trunks, formed a dense wall of foliage around the haven of the river.»[15]) The magnetism of contemplation belongs to the will. Contemplation does not oppose the will, but instead participates in another more general will, more open, the will of beauty[16]. This reminds us of the face of Greek reason, the stroke of its dignity, the idea of the artist, the philosopher, the politician, the gentleman, the chance to transform the world, to make it more beautiful. The symbol makes us think and the aesthetic reason needs it to express itself, to give course to its contentment, to make from the *reflexion judgement* a word towards the universal, towards what is revealed and opens up dialogue with nature.[17]

Sánchez Perrier's vision is a Pancalism. Everything is beautiful. Everything can be contemplated, frozen, through the aesthetic will. Art cannot escape will, nor does she wish to do so, but prefers to be its most civilised, wisest manifestation. Beauty is ontological mediation with the world. Did we not dream that it could be the authentic reality? Does it not, perhaps, reveal it? Beauty explains nearly everything, even justifying it, because truth is beauty, and its absence is like a whirlwind of desperation, of the banal, of suffering. The history of civilisation is at times often only revealed as the history of beauty, of our search for it, of our encounters with it, of its emptiness, of its boundlessness. This Pancalism is manifested with determination in his panels *Atardecer sobre la ribera del Guadalquivir en otoño* (1883) and *Cauce del Guadaíra en otoño* (1884). Sánchez Perrier only manages to produce true works of art when he imagines landscape from the point of view of water or trees, as if he were looking for two keys to enable him to enter into nature, to dodge its violence, interpret and contemplate her. The river currents drag with them the best intuitions about beauty, as does the encounter with the sea. A serene beauty, of a calm sea, as if it were the delicate profile of the worlds or the earth's face, lays anchor in his painting, gives it substance, depth. Sánchez Perrier is the painter of water. («*L'oeil véritable de la terre, c'est l'eau. Dans nos yeux, c'est l'eau qui rêve. Nos yeux ne sont-ils pas «cette flaque inexplorée de lumiere liquide que Dieu a mise au fond de nous-mèmes»? Dans la nature, c'est encore l'eau qui voit, c'est encore l'eau qui rève.*»)[18] Water is the earth's eye, nature's mirror, the landscape that reflects the blood of the universe. Narcissism is nourished by water, by its reflections. The artist is nothing more than nature's mediator, its night postman, the eternal swimmer, its dowser.

15. Bécquer, G.A.: *La corza blanca*, in *Obra Completa en el Moncayo y Viruela*, edition by Carlos Castillo Monsegur, Saragossa Town Council and Columbia University, Saragoss, 1991, p. 62.

16. Bachelard, G.: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 44. *El agua y los sueños*. Trans. by Ida Vitale. México, FCE, 1978, p. 55.

17. Chevalier, J. and Gheerbrandt, A.: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1989.
Cirlot, J.E: *Diccionario de los símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.

18. Bachelard, G.: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 45. The citation made by Bachelard is from Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, p. 229, no edition indicated. «The true eye of the earth is *water.* In ours, water dreams. Are, perhaps our eyes not those unexplored pools of liquid light that God has placed deep within us? In nature it is water which continues to be the one that sees, the one that dreams.» Trans. by Ida Vitale. México, FCE, 1978, p. 54.

The water's mirror awakens creative imagination. The scenography, on occasions dramatic, reveals melancholic movement. Painting thinks, it abandons the personal, individual limits of the artist, to become universal. Painting and above all landscapes, is *meditatio mortis*. («*Toute eau vive est une eau dont le destin est de s'alentir, de s'alourdir. Toute eau vivante est une eau qui est sur le point de mourir [...] Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir.*»)[19] The painter brings forward his death, because he incorporates it, and delays it. He has conquered it in the magical moment of the painting, in the nets of his dreams. The artists trembling hand is like a prologue to heroism, to the telluric tension of the hand. Life is reflected in the water and it enters the sea of dreams, but nature does not permit us to view the things directly, and we are nature. Are we not, perhaps, responsible for blinding the eye, mutilating the pupil, and becoming figures reflected in the water's mirror? The human condition belongs to that of dreams, of the struggle to be something more than a simple reflection. Water grants the world, thus created, a legend, a personal character that suggests the idea of the mirror, the world and my own vision[20].

The water becomes silver, tragic like, in *Arroyo con figuras al atardecer en Tánger* (1888), and instead of a stream, it seems more like the mouth of a small river, or even the sea itself encroaching on the land. Two white silhouettes are crossing a ford. Night approaches with the quickening step of the imaginary traveller. Nightfall is reflected in the silvery water which floods the scene. Here the water is death in two ways, because it might be stagnant water and stagnant water is, without doubt, death, yet they may be waters which are destined to be recovered by the sea, by the final destiny of the sea. Heraclites said that death for the soul was to be converted into water. The feeling for nature is a child's feeling. Nature is to Man an immense mother, eternal. Why is there so much melancholy in this picture? Water is a maternal bond and this bond is broken time and time again. Time flees and with it, so too, do the bonds, they dissolve in its fleetingness. What can the will do? The feeling for nature- the experience of loving her, of enjoying her, of being one with her- is it perhaps an extension of the mother, which is not present anywhere, but is ever present like an angel. Angels are as subtle as the bee that approaches the jasmine. The mother hides in the darkness of her own mystery. In the shadow that follows us, that reflects us, in the smell. The painter portrays this black wound, like bile, like a persistent blister, or like *Neguijón,* eating away at and blackening the teeth of the spirit, that bramble which threatens and suffocates. The mother's calling is nature's calling, and her constant absence, her enigma, must be filled by the artist's imagination (the imagination always seeks her and disguises her, hiding her once again). A work of art often needs to come close to the enigmatic, announce or feel it, as is done in the previously mentioned work, and which also occurs, although in a slightly different way, in Tangiers (1888): a seaside landscape, in which a stream winds its way to the sea shore and different groups of natives appear to be occupying their time in things to do with fishing. In the background, a column of smoke, which is searing towards the sky, seems to guard the mystery of the scene, the exoticism of the East. The enigma is the painting's task, because beauty is unknowable, much like silence or the word. The mystery, like the smoke, escapes upwards, towards the sky. The panel Molino de Oromana suggests the same idea, although the representation of water is different, where it can be seen flowing down a channel from the top of the mill, thus creating a small cascade, a fountain rushing down steps of green rocks. Here the mill is not Kant's mill, a symbol of what is mechanical, of that which grinds, of a despotic state. Here the mill is half hidden and allows us to see the route the water is taking, as it falls in pursuit of its own destiny. The fountain is a continual birth, of images, of dreams, of the falling unconscious [21]. It might be possible for the canvas *Playa con rocas en marea baja* (1888-90) to suggest a little more in this sense. Is it an outdoor painting, is it realist or merely from imagination? We are dealing with a seascape which looks towards the melancholy of the north. The sea shows us, in a precise space, a horizon, a line traced with courage, with beauty in mind, crossing and separating, thus making us immediately perceive the enigma of the limitless, the pale colours, the fantasy, and the intuition of infinity. This infinity was already present in the romantic horizons and the landscapes of Barbizón, yet here, there is, perhaps, something particular, a feeling of humility, an agnostic faith in beauty, but an abstract beauty, a beauty which is perceived by the eye of creative imagination, a negative beauty, along the lines of Eckhart. It is, perhaps, the most essential of Sánchez Perrier's seascapes, the most abstract, the most contemporary; the one which best outlines the poetry of the desert, of solitude, of scarcity, with infinity in the background. The low tide seems to reinforce the idea of birth, of a beginning, and at the same time of eternal return. Is it not, perhaps, the sea, with its tides, with its rhythm, what shows us continually that life is eternal return? The beach, however, seems to grow and flood the scene with scars, with voices from the sea, with callings, with sand, with wet rocks, speckled and green.

There are other ways to see the water, to contemplate and interpret her. This is what we can see In *Noria con atardecer en el Calvario de Alcalá* (1885-1890). The big wheel is still and its mast appears to be greeting a flock of migratory birds. The big wheel is a contraption for extracting water, for watering the allotments, for giving life. The big wheel, like the well, is a symbol of what is sacred. The very act of extracting water is one of extraction from the depths, the profound, of what is hidden in the bowels of the earth. What is pulled out is made up of light, water and inspiration. Water is a principle of life, where the material and the spiritual are united and separate. It is down to this that water can tell the unconscious so many things. Water, according to Bachelard, is a kind of destiny, not only the destiny of the fleeing images or the unconsummated dream but also an essential destiny which incessantly proceeds to transform everything[22]. Water is a dreamer, like human imagination. We are water and water floods us, explains to us, forms us, water is the pleasure of death, and it saves us. Heraclites showed us that the death of the soul was to be converted into water, that she died on embracing the land, and that from this encounter, this embrace, and water rose again, as a soul.

> One rotation, two rotations, three rotations: water, bread, dreams,
> The rotation is the measurement
> And moving everything –thirst, hunger and change–
> Sometimes the mule
> Other times the wind:
> One rotation, two rotations, three rotations...
> The circles without respite, the recurrent zeros.
> The rotation is the measurement –the rotation of the big wheel and of the mill...
> The unit of measurement of Time[23].

The painter seems to invite us in *Ribera del Guadaíra con pescador* (1888) to contemplate the fragile destiny of water, and yet, encourage us to continue looking for the principle of life, of hope, in same way as the fisherman who is plucking from the depths of the river the silver barbell, life's tongue.

19. Bachelard, G.: op. cit., p. 66 «All living water is water whose destiny is to become slow, heavy. All living water is water on the verge of death. [...] To contemplate water is to spill oneself, dissolve oneself, die.» P. 77)
20. Bachelard, G.: op. cit., p. 81.
21. Bachelard, G.: op. cit., p. 271.
22. Bachelard: op. cit., p. 15.
23. Felipe, L.: Fragment from «La noria», in *Poesías completas*. Madrid, Visor, 2004, p. 651.

The river takes up all the space in the picture, with its banks, and the silent figure of the fisherman, who was to disappear to make way for the tree in *Febrero* (1890). A city person, with bowler hat, maybe a painter, appears on the scene, resting by a fire, half lying down. The tension of the picture escapes in the smoke of the fire and along the path, each of which become routes by which to flee, which allow the painting to be contemplated. The will and desire also flee in the smoke and by way of the lost path. The canvas and the spectator face to face. There are myths which make man out to be a descendent of the trees; others turn the goddesses into trees which are in turn worshipped. The tree of life is also the tree of death, where sacrifices are made in the name of art, where disease is paused, and beauty, harmony and dreams are destroyed, and when everything seems over, from the earth sprouts a lost root, enabling desire to be born again and the blue destiny of creation is fulfilled.

Sánchez Perrier always tried to hide his illness, tuberculosis, finally dying in Alhama de Granada, when taking in the spa waters. The winding path is, perhaps, a kind of premonition that his life would be short, like the smoke, which dissolves quickly with the pushing wind. The artist, the poet (Wordsworth's The Prelude) imagines more than there is, he dreams of the world, that is to say, the human world, the world to which we give soul. This seems to take place in *Atardecer con lienzo de muralla sobre el Guadaíra* (1890-91). The moment when the last lights of dusk appear to reflect on the wall's canvas, on which we can perceive a cross, which suggests to us that there is something sacred in the place. We are dealing with, it seems, an invocation to turn nature, landscape into something religious, like in Friedrich, but which was exceptional in Sánchez Perrier's work. The religiousness in his painting is not romantic. There is no idealisation of Christianity. His religiousness is pagan. The numinous is to be found in his paintbrush, in the trees, in the riverbanks, in the waters, in the wall canvases. «It was impossible to follow them in his agile movements, impossible to take in, in one look, the infinite details of the painting which they made up, some running, some playing and chasing each other through the labyrinth of the trees, with gay laughter, others plying through the water like a swan, breaking the currents with its protruding breast, others, in short, diving to the bottom, where they would remain some time before returning to the surface, bringing with them one of those strange flowers, which are born in the hidden bed of the deep waters.»[24] The big wheel returns, once more, with its sacred ritual, with its primitive temple-like structure and its religion of the water. The painter was fascinated by these contraptions. Why? We know of many notes and drawings of his, depicting different types of big wheel, which appear to have a symbolic function. To extract water is to take life to another place, save it. The well and the sacred, life and death, constitute analogies and intuitions of the creative imagination. The panel *Orillas con noria fluvial en el río Guadaíra* (1890-95) deals, once more, with the unspeakable. That is why it is a symbolic painting. It is no longer simply the classical big wheel, the big wheel-cum-well, with its characteristic noise, and its constant circular movement, like that of an animal, of animal life, of the world, but it is instead a big wheel for currents, an ingenious design, made up of trunks and a pulley with buckets, destined to supply one of the orchards near the river. The sacred becomes ingenious, work, machine industry, realism, time, and eternal return.

Always the river, with its arms, with its long bodies, longing for the sea: boats, big wheels, fishermen, onlookers contemplating. The river makes its way towards life and death, the river as a limit, a frontier. The river, the Guadalquivir, the streams of Guillena the Oise. The horizons become wider and the painting becomes bigger, determines itself. There is a landscape of the River Oise, on the outskirts of Pontoise, where all is water, marvellous water, and in the background, almost cutting the horizon, there is the smoke from a boat. The painter has finally achieved it; he has reached his end, the dream which he can no longer remember, and he prepares to drink the Book of Hours. The work of art is the eternal instant, like smoke which is the air which escapes and moves gently upwards. The artist has resolved the nature of his own enigma at the end of a path filled with inspiration and work: The water contained in the soul, in the earth, its emotive unity, its musical miracle. «*L'eau en sa jeune limpidité est un ciel renversé où les astres prennent une vie nouvelle.*»[25] The water reflects the twinkling stars, the infinite space of Pascal and our dreams.

Imagination is a faculty which leads us to a place which is beyond our very selves, beyond our possibilities, even our faith, and which does not accept defeat. Imagination senses victory, its presence, and it anticipates the action, the reality. Imagination glimpses a world in which we can be more than what we really are, it whispers in our ear that we can even be our own heroes, and it is then, when from out of mediocrity, vulgarity or the ordinary, sprouts the musical miracle of the word,. Landscape is freedom, the sensitive intuition of Utopia. Sánchez Perrier might have been a more complete, more important painter, had he lived a longer life. What, after all, are fifty-two years! Despite this, he had managed to become one of the finest landscape painters of his time. The painter of water and melancholy, the paint brush as a maternal bond, as love of the mother, her absence, as a dream of nature and enlightenment of what does not exist. Inspiration multiplied his strength, his work, taking him beyond his illness, by this time mortal, to embrace the dream of the water, its reflection of a fuller existence, more noble, more intelligent. Water invokes life (something which escaped the Sevillian painter due to his illness), and it fled with life, as did the smoke (fumus, «humo», seems to be etymologically related to fimus «manure», the dead matter from which it emerges and rises), the freedom of nature, which is always awaiting us, hiding from us, demanding all our strength in order to go beyond ourselves and be more than what we are, a landscape, a transfigured forest, a river of imagination, the water as a space for thought, nature, as a mirror of philosophy. What is his painting saying? What is it suggesting? The humidity of life and thick dark steam, of the manure. (the sore which contains the fire of death and its colours), Guadalquivir of man, the ocean, the silver kingdoms, the blue tremor of resurrection.

> In you whoe'ever you are my book perusing,
> In I myself, in all the world, these currents flowing,
> All, all toward the mystic ocean tending[26].

24. Bécquer: op. cit. p. 65.
25. Bachelard, G.: op. cit., p. 66. «Water in its fresh clarity is an inverted sky where the stars take on a new life»
26. Whitman, W.: fragment of «As consequent, etc», in *Hojas de hierba*, edition by Francisco Alexander. Madrid, Visor, 2006, pp. 758-759. «In you, whoever you are that is reading my book,/ in me myself, in all the world, flow these currents / All of them, all of them, and they head for the mystical ocean.»

Discovery and praise of Andalusian landscapes by the romantic travellers

Antonio López Ontiveros

The precedents in the interest in landscape by the travellers of the XVIII century

In the illustrated geographical travel publications concerning Andalusia, we can notice the incipient discovery of landscape and other undoubted ingredients belonging to the pre-romantic period. Gómez de la Serna (1974) states that «the concern of the enlightened traveller for geography was purely down to its usefulness [...], and not, by any means, because nature was a spectacle in itself, but rather as a means for farming: for this reason it is very rare to find in their travel books any description of landscape which was in any way aesthetic or held any category».
On the other hand, Freixa (1991) detects in this English literature of the XVIII century an «aesthetic appreciation of landscape» which «enabled them to find beauty in nature, where previously only usefulness and danger had existed», linking «romanticism» successively with the «picturesque», «extraordinary» and «terrible», and classifying Spain in this way- that is to say, romantic– «for its exoticism and the ignorance which engulfed her». But in the opinion of this author, this new sensitivity only awakens «a moderate aesthetic pleasure, which is still well short of the experience of almost mystical communion of the true romantics» with Nature.
A similar conclusion is reached by Ortas Durand (1999), in an excellent work, as much in its references to Aragon as to the whole of Spain. And in my opinion it not only confirms the latter theory and refutes that of Gómez de la Serna, but reinforces it and makes two important clarifications: the perception of the Andalusian landscape by the enlightened traveller is much more generalised than we can deduce from her words, and other unmistakable traits of pre-romanticism can be seen, namely, Maurophilia and evasion in time, with long-winded historicism and decadent interpretation of Andalusia's inland cities.
As an example of this, Peyron interprets the kingdom and the city of Granada in a totally pre-romantic style (decadence, Maurophilia, «a city which is paradise on earth», the extreme importance of the Alhambra and the Generalife, as well as Sacromonte and the Vega for the excellence of its people, history and landscape).
Baron de Bourgoing, in turn, though very concerned with Andalusia's urban themes and economic matters, is, however, not insensitive to the wildness of Despeñaperros, nor to the location, climate and surroundings of Seville, nor the incomparable setting of the Bay of Algeciras. Carter who, according to Muñoz Rojas, «sees everything through amorous eyes and has a particular fondness for everything he describes», stands out on several subjects for his strong pre-romantic flavour. As for Ponz, he cannot exactly be considered as pre-romantic for his rancour for the Moors and also because of his utilitarian and reformist spirit, which lead him to metamorphose and highlight in many of his landscapes the agrarian elements which suit his physiocratic convictions, yet, being as versatile as he was he also highlighted the beauty and emotion stirred in him by many Andalusian landscapes. And by the end of the XVIII Century and beginning of the XIX the texts were beginning to forebode a degree of pre-romanticism, as can be confirmed in some by Moratín and others by Laborde, respectively, for example the one which illustrates a beautiful engraving of Despeñaperros.
Definitively then, we can say that the romantic image of Andalusia with regards to its landscape is conceived during the XVIII century, in particular towards the end, taking care to disregard the generalisations of the surly and dryly illustrated tales, which were merely enumerative and like a recipe book, typical of those authors to whom «beauty was unimportant: neither the beauty they witnessed in the country with their own eyes, nor that which they created with their pens « (Gómez de la Serna, 1974).
The subject is much more complex and the enlightened travellers may, indeed, show aesthetic disinterest in the landscape –especially in the first half of the century– yet at the same time an interest in it, albeit from a different viewpoint: valuing the landscape, but «without the systematic choice of a specific lexical repertoire»; with a lukewarm sensation of pleasure before *loci amoeni*; with «an ever-increasing union between beauty and utility», which implies the predominant aesthetic praise of the cultivated landscapes (Ortas Durand, 1999); and, in short, exalting the beauty, the sublime, the romanticism, etc. of many landscapes as unmistakable proof, therefore of pre-romanticism and foreboding the privileged position that nineteenth century Romanticism would confer on this new and complex reality which was the «landscape».

A brief characterisation of the romantic tale and the importance of landscape

The romantic tale and particularly that of the XIX century with regard to illustration, presents geography with other newer and more complex connotations. Romanticism in all its manifestations seems racked with subjectivity and predominantly aesthetic pretensions, which make it more selective in the topics of interest and bountiful in symbolic elements. For this reason, the romantic tales tend to be regarded as more problematic, in terms of being a geographical source.
Yet one should not forget certain facts concerning Romanticism and Geography which might help to tone down this initial impression.
To this effect it is particularly useful to highlight the romantic interest in landscape and that of a specific site, which without doubt constitutes a great geographical progress, subjective as it might have been, as it is, nevertheless, real if we compare it to other literary conceptions –for example, the medieval, which was above all interested in unchanging moral truths and in places which were freely and confusingly borrowed from different landscapes and cultures.
To this effect Romanticism modifies the sensitivity towards nature and landscape and it changes the way in which they are perceived and represented, resulting in the «feeling for Nature, work of the XIX century», according to Azorín. Three traits, according to Ortega Cantero (1990), are the basis for the romantic understanding of Nature: «the desire to return to original times which did not limit sensitivity nor passion», a time which was «more natural» and from this comes the romantic praise of the Middle Ages and the East; the total «vision of the universe as a system of correspondence»; and the importance of subjectivity which establishes Man as the only thing capable of unravelling the meaning of the analogical relationships in the universe. And the romantic, in order to carry out these tasks, for the sake of his free subjectivity, denotes clear preferences for certain aspects of Nature and Culture with undoubted geographical significance which interest him: the mountains and forests, with the simultaneous contempt for the plains, and the «historic» towns and cities from «which many natural traits have disappeared», as opposed to the modern urban reality, which does not satisfy him in the slightest.
And all of this –nature, the mountains, history, traditional cities– the XIX century traveller believes he has found in Spain, which goes on to form part of the polarity of Europe North-South of the Alps, which is the work of Romanticism; and this is how the origin of the incorporation of Spain and Andalusia and its epitome *par excellence* onto the circuit of Mediterranean lands visited by these travellers is produced.

Keys to romantic interpretation in Andalusia

In this general context of the romantic tale, I think that the following are the keys to interpreting romanticism in Andalusia:

1st The entry into Andalusia via Despeñaperros, which the XIX century travellers converted into an aesthetic and sentimental introit to the region.

2nd The conception of Andalusia on the whole as «paradise», «garden of delight»» or «Eden», adding to this basic fact the understanding of other tesseras of the tale and geographical elements of the region.

3rd Maurophilia and the Arabic historicism which implied the interpretation of all Andalusia's human landscape according to its Muslim splendour and the following decadence and prostration.

4th Definite conception of the Andalusian city, which leads to the appreciation and even praise of our old quarters, in contrast to the contemptuous image given by those of the enlightenment.

5th The general bursting upon the scene of landscape, conceived of course in the tale, from a specific viewpoint, which as we have said was completely subjective.

Since landscape is the main theme of our study, we are clearly most interested in point five, which nonetheless, is closely related to the other points mentioned; although it is true that due to its relevance and close affinity, we cannot look at an Andalusian landscape of the XIX century without linking it to the conception of paradise, which is like a huge rubber bell wrapped around it, nor can we ignore the exemplary entrance into this Andalusian Eden via the Sierra Morena and Despeñaperros mountain ranges. In turn, this landscape also contributes a significant section to the urban aspect, with its particular characteristics, which for reasons of space we are unable to look at.

Let us look then, at the romantic conception of the Andalusian landscape and some of its main implications.
The global framework of the Andalusian landscape: the conception of Andalusia as paradise an Gautier was, without doubt, one of the greatest landscape artists among those romantic travellers who wrote about Andalusia in the XIX century, and Hempel-Lipschutz (1987) cleverly summarised how our region's landscape was conceived by this author:

> [Gautier] feels profound emotion for the particular beauty of the Andalusian landscape: its colours, its shapes, and above all its light. In fact, as soon as he crosses Despeñaperros he experiences a kind of bewilderment, of ecstacy before the open, light spaces of the Andalusia he had so dreamed about. It is, at last, in this landscape where he recognises «paradise» as a visual reality. In its light, the first divine creation for original paradise, Gautier recognises the profound essence of his ***paradis retrouvé***, which is Andalusia. Although he says that «no painter's nor writer's palette contains sufficiently bright colours, nor sufficiently light shades» to capture the argentine clarity of Andalusia, he, the poet, manages to translate into words the quality of this light, which unendingly smiles down on us, shapes without giving volume nor weight, which widens infinitely.
> No other painter nor writer –continues the author– has perceived nor evoked better (I say evoked, and not described) the elusive sparkling and trembling vibrations of the vividness of this argentine light, which bathes all, while at the same time emanating from all: from the towns –«whitewashed of course!»– from the mountains, the rocks, even from the sand and pebbles of the paths, from the water that runs through the valleys and the snow that covers the peaks.

From this text we can deduce, without doubt, that it is essential to have the conception of Andalusia a «paradise» and that this can be attributed, not only to the most aesthetic and orientalist of the travellers such as Gautier, Baron de Davillier, A. Dumas, Merimée, etc., but it is also true of the most pragmatic and contained of them such as Borrow. And what is more, the naturalist travellers –Chapman and Buck, Boissier, Willkomm– are the most emphatic.
From a group of sample texts on the Eden-like characteristics of Andalusia, which we have studied (López Ontiveros, 1988), the following observations are possible:
– The justification of Eden is not down to the inhabitants of the region, of whom they are, in general, very critical, but rather down to the sun, the light, the colour, the African exoticism, the Arabicism, the picturesque, the art, its very backwardness. In any case, the Eden-like image is justified, in turn, partly down to the fact that «Africa begins in Despeñaperros».
– Clearly the Eden-like extrapolation to all of Andalusia is an inadmissible poetic licence on behalf of the travellers–though not all adhered to it- and is due, in part, to the higher concentration of visits to the Andalusian areas which were most fertile and had the best weather: The Guadalquivir valley and lowlands and the Mediterranean coast. And this, in turn, to the almost systematic neglect of the high lands of the west, which were neither fertile nor possessed a mild climate.
But we must insist that in Gautier we come across the culmination of the paradise-like conception of Andalusia,

> wher he discovers in her the sublimation of his true Spain, his admiration and happiness would know no limits on having found in her his «paradise». In fact, Andalusia would represent for him, henceforth, the very essence of his ideal Spain. Here he finds the local colour, whose absence he had so deplored in Madrid, and it is too, in this land, where he sees-as had already occurred to Merimée– the original prototypes of all the figures with which he would populate his imaginary Spain. Here he has the opportunity to walk along true mountain paths, infested with bandits, and where he could watch the greatest bullfights in the world; and, above all, it is here where he would at last find the incarnation of that ideal Spain «with its long black eyelashes» and «its velvet eyes».

However, Gautier does not limit his enthusiasm to the merely picturesque nature in «an Andalusia of almost comic opera-like figures», but also «shows extraordinary sensitivity before the irresistible charm of deepest Andalusia, with a rich past and overwhelming light», as well as before its marvellous landscapes (Hempel-Lipschutz, 1987).

Gateway to Paradise: Sierra Morena and Despeñaperros, Europe's entrance.

Krauel (1986) has covered this subject substantially, without doubt down to its importance, and for this same reason, I have dedicated it a large part of a monograph (López Ontiveros, 1996). In the first study, according to indisputable travel texts (R. Semple, A.D. Inglis, Widdrington-Cook and W. Jacob), the arrival in Andalusia for the visitors is somewhat special and comforting, in comparison to the Castillian plains; and the change affects the climate, the physical appearance of the country, the richness of the soil and its inhabitants; and all of this infused with an air of orientalism in which everything is steeped.
In my case, I have been able to show several important aspects of the entry and greeting to Andalusia by the travellers as they entered her via Despeñaperros. Firstly, there is an abandonment or change in the way of dealing with the classical subjects of the enlightened journey, namely: details of itinerary and accommodation, aspects of environment, profusion of agrarian subjects, description and judgement of the new towns that flanked the road from Puerto Lápice, praise –on occasion excessive– of its urbanism etc. On the contrary, now, with very few exceptions, these subjects fall into the background, or as is the case of the urbanism of the area of La Carolina, it is generally rejected as being «monotonous» and «annoying» due to its rigidity and coldness. And what is it then that interests the romantic traveller about Sierra Morena and his entry into Andalusia via Despeñaperros? What can we find concerning this area of La Carolina in their tales? Certainly, there is an abundance of extensive narrations of the battle

of Navas de Tolosa, *à propos* their passing through this village, and of the battle of Bailen on arriving there. These are significant of romantic historicism, so given to evasion in time, and are evidence, in the first case, of their well-known Maurophilia. But the key to the romantic tales of the entry into Andalusia is not to be found here either. Without doubt, the crux is to be found in the aesthetic understanding of Sierra Morena, «gate» and «paradigm» of Andalusia, to which they attribute the greater part of the elements which make up the romantic image of the region, namely: a paradise or Eden-like space, love of the mountains, climate and African vegetation, attraction that the way of life of the bandits held, general Maurophilia, etc. The texts, on this matter, are unequivocal and abundant, and we can confirm that they are made up of two large collections, not radically separate from each other: one referring to «Sierra Morena, gateway to Andalusia», which emphasizes the contrast with La Mancha, and the other referring to a specific description of the narrow mountain pass of Despeñaperros. Given the impossibility of singling out any texts or commentaries, we would like to point out that the authors we have studied were the following: Gautier, Cuendias and Féreal, R. Ford, Latour, Doré and Davillier, Wylie, Borrow, Andersen, and Amicis.
As an almost unsurpassable example of this landscape concerning the entry into Andalusia magnified by the travellers, we have chosen the following text by Gautier, which we have entitled in our monograph «Crossing over from Europe to Africa»:

> Once past Sierra Morena, the physical appearance of the country changes completely: it is as if one suddenly passes from Europe to Africa; the vipers, on heading into their holes, leave oblique traces in the fine sand on the path; the prickly pear trees begin to brandish their large thorny leaves against the edges of the ditches. Those great fans of fleshy leaves, heavy and bluish grey, all of a sudden give the landscape a different appearance. One feels that they are in another place; one understands that they have definitively left Paris behind; the difference in climate, architecture, or costumes does not make one feel as far from home as does the presence of the great vegetation of the torrid areas which we are only used to seeing in greenhouses. The bay trees, oaks, cork trees, and fig trees with their varnished, metallic leaves, have a quality of freedom, robustness and wildness, which indicates a climate where nature is much stronger than man and can do without him
> Before us extends as an immense panorama, the beautiful kingdom of Andalusia. That sight had the appearance and grandeur of the sea; mountain chains, over which distance passed its sieve, spread out in undulations of infinite softness, like large blue waves. Large shreds of white mist bathed the ragged edges; here and there, the vivid sunrays turn golden a nearby hillock, and put a polychromatic sheen on it like that of the breast of a baby pigeon. Other peaks, strangely draped, looked like those old chequered cloths, yellows on one side and blues on the other. All of this inundated by a splendidly shining light, as must have been that which illuminated paradise on earth. The light shimmered like liquid gold and silver in that ocean of mountains, breaking into luminous golden foam on colliding with the obstacles. This was bigger than the widest perspectives of the Englishman Martywny; a thousand times more beautiful. Infinity when illuminated is far more sublime and prodigious than infinity in the darkness.

A symbolic interpretation of the river Guadalquivir valley

However, the symbolic interpretation of Sierra Morena as the entry into paradise is not incompatible but rather coexists among the romantic travellers with that of equal significance which was the river Guadalquivir and its valley. Olmedo Granados (1985) has shown us how Romanticism also changes the image transmitted of the lower Guadalquivir. I have tried to do something similar with the middle Guadalquivir (López Ontiveros, 1991), by using the analysis from three texts, which due to their length, we are unable to reproduce here. The first is a beautiful landscape by Poitou (1884), which we can call «A landscape of the river Guadalquivir valley in Spring»; the second text is from 1870, by Wylie, and we might well call it «Charm and deception of the Guadalquivir»; and, finally, almost around the same time, –1873– Edmundo de Amicis writes another text which we have entitled «The Guadalquivir valley, Garden of Spain». In view of these three texts and others that we could quote (for example, Latour 1848, Godard 1862), it seems obvious that the mythical significance of the Guadalquivir Valley is based primarily on the fact that it is the representation and synthesis of the «radiant midday sun» and the «sunny South», which in Romanticism is clearly in contrast with the «mists of the North». In general a representation of the «fortunate Andalusia» which in turn is «the garden of Spain». In short, the Valley is «paradise» or «Eden», the complete symbol of the mythical geography of our region during Romanticism.
In accordance with this, this territory marks a frontier, which leaves behind «the cold, naked plains of La Mancha», «the desolation and ruin of Castille». The Guadalquivir is, in short, «the river of the fortunate banks».
The exact causes behind this Eden image, in turn, are varied and of differing natures, although the main ones are aesthetic and historical.
We can highlight among the most important, the open horizons of its plains which are in beautiful contrast with the mountainous spurs on its flanks - Sierra Morena and Béticas–; the colourfulness of its skies, its surrounding mountains and fields; the sun and the light; the exuberance of its flowers and the eruption of a new «exotic», «tropical» vegetation–aloes, prickly pear trees, orange trees, palm trees–; the scents of spring; the very fauna and livestock –above all the horses.
It seems strange, nevertheless, to state that the romantics did not consider all the ingredients of the Guadalquivir Valley to be worthy of praise. Thus Poitou brands the olive trees as «a calm but sad aspect», «a tree which was often censured for its vulgarity and lack of character and appearance» added Roberts (1860). Poitou equally detested the pigs which were reared next to the Guadalquivir and Wylie is not exactly excited by the river's «bluish, stagnant water among banks of white earth».
Yet the mythical geography of the Guadalquivir Valley is also due to other causes: the secret charm of the name itself, «made up of such resonant and musical syllables» and evoking «nature's beauty» and the «enchantment of the poetry»; and the memory of a civilization –Arabic– a paradigm of the coexistence between races and chivalry, and to which bear witness the Moorish castles and its opulent cities. This last point, apart from the latter, is the subject of Arabic historicism, which is so profusely applied to Andalusia and which constitutes a fundamental element in the romantic's way of understanding her. It is also at this time that the romantic traveller, torn between a splendorous history, an image of perfection and beauty and the reality itself of the Guadalquivir Valley, which even in its landscapes presents undesirable elements, suffers bitter disappointment, which on the other hand is not unconnected to romantic conception. «Oh nymphs of the Guadalquivir! Where are your adorned shepherds? Where are your white sheep, oh Galatea?»

Certain geographical elements of Andalusian landscapes

From what we have said so far about the romantic travellers' conception of Andalusia's landscape, we can deduce that they give great importance to symbolic interpretations, although the reader will have noticed that in the texts there is a loyal and detailed interest shown in precise geographic landscapes.
On the other hand, without doubt, the Andalusian geography helps to make the landscapes of the region greater: with their contrasting, steep and varied mountains, which greatly favoured the grandiose and open views.; with its powerful chromaticism imposed upon

it by the lithology and variety (think of Andalusia's «Triassic abundance» of the Beticas mountains which creates so much richness and diversity of colour) and the alternation of green vegetation and barren lands or sparse vegetation; with the general limpidity and clarity produced by a dry, almost tropical climate, especially during the summer droughts; with the rough, picturesque and at times implausible location of the towns and cities, originally meant to have a defensive character, which, in turn, means that they are also adorned with city walls and castles. But from among these geographical elements of Andalusia, which contribute to the understanding of landscape by the romantic travellers, let us focus on the three of the most important: the mountains, the climate and the vegetation.

With regard to the mountains, romantic Andalusia is a region of mountains and plains –with the aforementioned exception of the Guadalquivir Valley– perhaps for two reasons: because the coincidence of the arrival of the travellers with the so-called «alpine cycle» (the works of E. Martínez de Pisón on this subject are fundamental, among which we can find «Mountain landscapes. The formation of a model of nature in modern landscapes, 2004), they were probably influenced by the love of the mountains they already had in their own countries; but in addition because, as Alberich (1976) says, on having such an overwhelming interest in the picturesque nature, this

> This of course, was not to be found in the grey-brown sown lands of Castille nor in the estates of Estremadura, but, rather, in the cliffs of Pancorbo or the Tagus of Ronda; in what is wild, vertical, or physically sublime, as opposed to the plains, the normality, the gentle contours, the fine shade [...]
> Andalusia, then, is systematically deformed in these prints, due to the tendency they had to prolong everything vertically, and is thus transformed into a kind of Switzerland crowned with Moorish castles.

It is, therefore, logical that there is an abundance of descriptions of Sierra Nevada (frequently climbed by the many travellers departing from Granada), Serranía de Ronda (land of bandits, smugglers and thieves), the Jaén and Granada passes (a route which was followed by the many who came from Madrid) and Sierra Morena and Despeñaperros (gateway to Andalusia and with the maximum aura of bandit activity). On the contrary, the monotonous, uncultured, and uninhabited plains are dealt with in a few swift lines.

As regards the climate, despite constituting one of the main ingredients of the «Andalusian paradise», there are not many explicit or detailed references made about it (many of them were included in a collection by Krauel, 1986), to such a degree that, in most of the authors' works it is reduced to mere praise.

Nevertheless, as on so many other occasions, the encyclopaedic work of Ford is an exception to this, and he dedicates several chapters of Things about Spain (1974) to the climate and its effects, which are not lacking in sharpness when they warn against the indiscriminate cliché of the benevolence of the Spanish climate; when characterizing it according to climatic zones; when defining a Betica zone, unique in both climate and vegetation, which within a few hours of entering it, changes as if one were passing from Europe to Africa; and when he says that the Betica climate, along with its cities and art, give rise to the most beautiful places in Spain and the possibility of tourism all year round.

But even more interesting than this specific analysis is to extract certain conclusions that summarize the perceptions on the climate held in the tales by the romantic travellers. These might include:

– They are shocked and highlight the complete drought of the summer (in such a way that Gautier jots down in his notebook: «we looked upon clouds as things which were out of the ordinary») and the general limpidity of the atmosphere. This, being the aesthetes that they were, implied above all, effusiveness of light and colour, and it is for this reason that there are frequent descriptions of landscapes that are merely chromatic, to which also contribute the lack of vegetation and the tormented mountainous geology, as we have already mentioned.

– Neither can they stop experiencing nor writing about the tyranny of this climate, when they allude to the heat, the sirroco, the mist, and by reason of a particular excuse, they founded it on provident means -the unequalled fertile lands of the Betica. The foundation, in turn, for Andalusian laziness and the joyful poverty of its inhabitants - a crucial subject in the conception of travel during this era.

And finally, with regard to the natural vegetation and crops –which for many was one in the same– they are, above all, interested in the African, the exotic and the picturesque species: prickly pears, pitas, oleanders, fig trees, cotton, sugar cane, custard apples, sweet potatoes, orange trees, lemon trees, palm trees… Anyone who did not know Andalsuia well would come to the conclusion, according to this phytogeography, that our region was completely covered in pitas, prickly pears, palms and orange trees, with a scattering of olive trees, and of course no wheat or cereals, which were hardly mentioned due to the fact that the travellers were more than used to seeing them in their own countries.

On the other hand, the way these travellers wrote about olive trees, gives a clear indication of what they thought about the vegetation. During the Enlightenment, travellers such as Townsend, Peyron, etc., had analysed the olive trees between La Carolina and Bailén, agronomically and economically; observe now, however, the very different economic vision of these olive groves on the part of Gautier and Latour:

> Large olive groves, whose pallid foliage brings to mind the head of hair covered in flour of the northern willow trees, are in admirable harmony with the ashen tone of the land. This foliage, of sombre tone, austere and soft, was cleverly chosen by ancient people, who so skilfully appreciated the relationship with nature, as a symbol of peace and wisdom.
>
> (Gautier)

> I really loved these beautiful olive groves, which reminded me of those which I had seen in Greece, on the road to Delfos or on the Attica plains. Their twisted, resounding branches, whose tips were beginning to fill up with tasty fruit, brought to mind those old wise men, with their stooping gait, yet with foreheads crowned with those thoughts that only experience can bring, thoughts whose sweet serenity also hides a secret bitterness.
>
> (Latour)

This fascination for the olive tree on the part of the XIX century traveller is, without doubt, down to the fact that to them it was exotic, as it did not exist in the environments from where they came –central and northern Europe. Yet this attraction is in contrast to the psychological repulsion it, almost unanimously, awakens in all of them; I am unaware of the reasons for this reaction –perhaps it is down to the pallid, dull colour of its leaves– yet it is clearly stated in the following texts, among others:

– «From a picturesque point of view the olive is a sad tree, grey, and not very pleasant on the landscape» (Doré and Davillier).
– «The olive trees project a sad, grey shadow onto the landscape, which taints the scene with melancholy» (Luffmann).
– «Tree of calm but sad appearance.» (Poitou).
– «A tree much censured for its vulgarity and lack of character and appearance» (Roberts).
– «Sat at the foot of an olive tree, symbol of peace, in the silence of solitude, hardly disturbed by the breeze that makes the golden brooms tremble « (Godard).
– «The olive tree, as classical as it might be, is little picturesque: an ashen leaf upon a branch which gives no shade, nor protection, nor colour» (Ford).

Some Andalusian landscapes exalted by the romantic travellers

Presupposing all that we have so far looked at, we are, theoretically, in a position to analyse, although in a very limited way, how the travellers of the XIX century dealt with the most significant landscapes in Andalusia. But this is impossible as this task, even in the simplest detail, is still

pending. Nevertheless, despite not being able to cover it for obvious reasons of space, we can include two syntheses, which we have roughly outlined, on the romantic vision of Andalusian rural landscapes (López Ontiveros, 2004) and cities (López Ontiveros, 1991 y 2001) which, above all, were discovered in all their beauty and charm as cities of Muslim origins and identification by the romantic travellers, as opposed to the rigid and unfair descriptions attributed to the enlightened traveller, in particular Ponz (2001). Please accept, then, as mere examples, some of the landscape notes on Andalusia taken by enlightened naturalist travellers of the Romantic period: Willkomm (1847 and 1882), Boissier (1837) and Chapman and Buck (1883 and 1910), which we have studied to a certain degree and which in many cases discovered and exalted Andalusian landscapes, which have gone on to become paradigmatic. These are the following:

Granada and her fertile plains

Wilkomm, like very few others, exalted Granada and her surroundings on his first visit in 1847: from the highlands leading to Jaén; from the Last Gasp of the Moor; and once settled in Granada, specifically from the grounds of the Alhambra, where he lived. This author gives us a measured, beautiful and full geographic description of the city and its fertile plains, as seen from the Torre de la Vela, in which he says that «In whichever direction you look, you find testimonies to important historical events» and which constitute «a truly magical spectacle». And Boissier is every bit as praising of Granada and her plains and mountains as Willkomm. And finally we would like to note, also according to Willkomm, the prime importance of many of Granada's landscapes, even more so than its monuments:

> Aside from the monuments of Muslim art, which distinguish Granada from other European cities, the city has little more on offer to detain the art-loving traveller for much time.
> [...]
> The same way as artistic jewels are scarce, the natural marvels of its surroundings are, on the other hand, infinite. I do not know any other city which is so heavenly, and which has such a priviliged location as Granada. Wherever one chooses to go, one always finds new, surprising landscapes, which contain both charm and romanticism. The beauty spots in Granada's surroundings, from where one can enjoy these admirable landscapes, are, according to the different travellers; The Alhambra, The Generalife, Albaicín, Monte Sacro, The Chapel of San Miguel, The Chapel of San Antón el Viejo, The fountain of Avellano, etc.

Often the literary travellers exaggerated the historical and monumental aspects of Granada and ignored somewhat the landscape. The texts by the authors we refer to here, I believe, make up for this and highlight justifiably the unequalled landscape of Granada and its surroundings.

Sierra Nevada and the Alpujarras

The fascination of the romantic travellers–and later, the members of La Institución Libre de Enseñanza– for Sierra Nevada and its appendage the Alpujarras is similar to that which they felt for Granada. The texts recovered on this subject, of which there are around thirty, are included in the collection «Sierra Nevada and the Alpujarra», and its promoter, Titos Martínez, in his work of 1990, summarizes well the cadence and content of these descriptions, most of which are of a travel nature, with many of them being from the romantic era. Thirty years after arriving in Granada, Willkomm recalls with great detail, the different views of the Sierra Nevada: from Pinos Puente, from the Alhambra, from plaza del Teatro In Granada, from the boat from Almeria to Málaga, from the Sierra de Algeciras. But the view which most impressed him was the one which can be seen on arriving along the road from Jaén:

> There suddenly, having barely reached the aforementioned mountain pass [Anar], is traced before my drunken gaze, as if with a magic wand, the Sierra Nevada mountain range, inundated by the afternoon sun, with warm shades of yellow and blue, with its crests and peaks covered from top to bottom in snow, towering above the other bare mountains with its ardent colours and pointing upwards, like a giant silver tiara, towards the blue crystalline sky!

But the importance of the Sierra Nevada landscape is even more so captured by the following categorical words from the author: «but within this narrow setting [Sierra Nevada] –of some 40 square miles– there is so much romanticism and so many sublime landscapes, incomparable to any other mountainous area of Europe». Among all of the authors, the «*tours d'horizon*» of the Sierra described are countless and grandiose, with the most notable being those from the Picacho del Veleta, whose view takes in «from the blue crests of the Sierra Morena to the zigzag of the white lines of the Atlas», and the Mulhacén, which when contemplated by Willkomm in 1847 prompted him to say «a moment which will remain an indelible part of my memory, as it was the most grandiose of my life…How can one describe the emotion that one feels on realising that you are upon the highest point in all of Western Europe!».

The Eastern part of the Kingdom of Granada

In 1847 Willkomm undertook a three week journey to what he called the eastern region of the Kingdom of Granada, offering us a splendid geographical summary, in which the following elements stand out: the land is not very fertile, made up of lime, gypsum and clay; the aridity, sterility and lack of water are extreme, becoming worse the more east you travel, to the extent that «as a result, the region of Almeria is, physically, more like the north African desert than the rest of Andalusia»; this landscape, more typical of northern Egypt than southern Europe, continues along the coast of Murcia and reaches its culmination in the Alicante area; «small groups of palm trees grow among this desolation, but only the valleys of the coastal rivers, like green snakes of vegetation in the arid landscape, break the monotony»; the sky is always blue, with the appearance of a brownish haze in summer or dust clouds which accompany the terrible heat, etc.
In short, «although from an aesthetic point of view the landscape is very monotonous, the southeast of Spain is of enormous interest for the naturalist, in particular the geologist and botanist, as it provides them with a special and characteristic orography and vegetation which, although scarce, is surprisingly varied [...]. It might also be a valuable subject for study by historians, but for lovers of art and those who travel to enjoy the landscape, this place is not to be recommended «which, after all, when all is said and done, «resembles a piece of Africa on the Iberian peninsula». What is surprising about this summary is not only the precise delimitation and very early denomination of the southeast, but rather, its almost unsurpassable geographic characterization. And despite holding certain reservations with regard to the landscape, Willkomm, nonetheless, gives a small glossary of some of the ones which he considers to be seductive, beautiful and even admirable, such as:

> – Sierra de Huétor, The Molinillo –»a country inn, sadly famous in old times for the many attacks carried out by bandits»– and Diezma, «after passing this there is a radical change in the land».
> –The High Plateaus of Guadix, with its «marvellous formations» made from fine sand and clay, in the form of parallelepipeds, pyramids, towers and cones, and in whose geomorphological origin the author shows a lot of interest.
> – Purullena, with its caves, and Guadix, «beautiful town in the valley of the river of the same name, among an abundance of trees and orchids», which to the south is also «flanked by cones and pyramids formed by the heavy rains».
> – Baza, «whose inhabitants are not in the slightest bit like those from Granada,

neither in their facial features, nor in their customs nor the way they dress», and its River Basin, with «completely barren lands».
– La Sierra de la Sagra, considered to be inaccessible –Willkomm is the first botanist to climb her–, he climbs her and finds there apart from «the city of Galera, considered in the past to be impregnable», «a rare, new plant, which since then has never been found again in any other part of Spain nor Europe», the Platycapnos (P. saxicola willk), a demonstration, among other things, that here were to be found the flowers from three continents –Europe, Africa and the Far East– and he also contemplates from its summit a «most beautiful» view, «not only extensive but also truly marvellous»; as «he can make out from the peak, a large part of the four provinces of Jaén, Granada, Almeria and Murcia».
– La Muela de Montalbiche, in which Willkomm makes few botanical discoveries, but about which he writes: I do not for one moment regret having climbed to the top, as my efforts have been rewarded with an extraordinary view.
– and finally, the valley of Vélez-Rubio, the Sierra de Filabres and Sierra de Almagro –»with their incredible colours at all times of the day»– the valley of Almanzora and Huércal-Overa, next to «a wild and romantic ravine» and Cuevas de Vera.

Málaga and the Costa del Sol

Probably, from the point of view of nature and landscape, there has been nobody among the romantic travellers who has described with more detail and care the landscape of Málaga, its surroundings and the Costa del Sol, as the botanist Boissier. He settled down in this city and made contact with the «pharmacists of Málaga», Haenseler and Prolongo, who were of such great assistance to him; he would set off from here, on his excursions to the inland part of the province; he describes Málaga, in a sober but accurate way, from an urban, sociological and ethnological viewpoint; he studies her cultivated plants, but at the same time those on the balconies or roof terraces and he takes time to study the landscape and flora of the surrounding areas, to where he would make many short excursions. Among these, we can highlight those made to the Dehesilla, nearby hills and, in particular, the Peak of San Antón, and about which Boissier would say, when half way up–

> There were two farms surrounded by gardens of orange and lemon trees, a cheerful oasis amid such arid nature. This is where I was going to rest on my excursions, with a family of excellent labourers, who as early as my second visit, already considered me a friend and received me with that hospitality and naturalness which can only be found in Spain in this type of society. I will never forget this rustic patio, this fountain which springs from the rock among the bracken, these varied viewpoints, surrounded by trees [...]. [and from the summit of San Antón] the extensive panorama which is revealed, of the sea and the coast stretching to the Mountains of Mijas and Ronda in the distance.

But Málaga was closely linked to the towns near the Guadalhorce Valley or Malaga's river such as Coín, Alhaurín, Churriana and Torremolinos, with special mention to the second of these, which Boissier describes and exalts in the following way:

> After covering some five Spanish leagues, we descended a gentle slope towards the area of Alhaurín, a veritable paradise on earth, covered with blackberry bushes and orange trees and irrigated by a thousand streams. This land is so naturally fertile that below this shade one could still see the magnificent cornfields ripening. One had to witness lit to have any idea of the vegetative power of southern Spain's climate when favoured by the dampness of the land. Everything was full of freshness and life, at a time of year when the strength of the sun was drying up the areas around Málaga.
> [...]
> As I arrived early in the afternoon, I went, the very same day, to look at the fountains, which are called springs, and to which the whole of the region owed its prosperity.
> [...]
> The spring at which we arrived was a river of clear and perfectly transparent water, which seeps through the cracks of a calcareous, stony terrain, of an iron-like colour, at the foot of a wall of rocks, and which, for half a league cuts through the arid and uniform slopes of the mountains, runs along the mountainsides under the shade from beautiful poplar trees, under which we can find some rustic benches. Nothing could reproduce the beauty of the view which I experienced that evening at sunset. A few feet below us one could make out the town, surrounded by orange trees; and beyond, the woods of olive trees and at the foot of the valley in the distance, facing us, the imposing massif of the Sierra de la Nieve under a bright mist, so characteristic of the southern skies.

And presiding over the Guadalhorce Valley is the Sierra de Mijas, standing at a height of 3,520 feet, «in the middle of an admirable panorama», starting with Málaga and which stretches to the Rock of Gibraltar to the west, the highlands surrounding Granada to the east and Africa to the south.
On his wanderings towards the Costa del Sol, Boissier admired the slightly inland Ojén, about which he says «it is one of the most picturesque towns I know. Viewed from below, its houses appear to be hanging over a cliff, hidden amongst a mass of vegetation, which could only be guessed at». Further down the road is Marbella, «in decline but in a very romantic location», and Estepona.
With regard to the eastern Costa del Sol, we have two valuable accounts, by Bossier and Willkomm respectively. The first of these gives important descriptions and evaluation of the landscape, such as that of Nerja, the cliffs of Maro and Motril.
In conclusion then, with regard to the Costa del Sol as a whole, I believe that the new data supplied here helps us to understand in some way, the natural paradise that it was before the invasion of tourism, and the potential therefore for tourism that existed and which did not escape the travellers, as well as the human desert which existed and which was only interrupted by Málaga and a few other towns, more so on the nearby hillsides than on the coast itself, as this area still suffered for most of the XIX century from the solitude and abandonment that it had done so for many centuries as a result of its lack of safety.

Ronda, its *Tagus* and Mountains

The journey of the romantics to Andalusia, Ronda and its Mountains proved to be especially attractive (Krauel) with regard to her location, her poplar grove, urbanism, three bridges, building, etc., but in particular because of her famous ***Tagus*** (steep cliff).
There is a beautiful text by Boissier which I believe summarizes masterfully many of these aspects and in which we should highlight also the true detail of the naturalist. Boissier writes:

> Ronda is situated some two thousand five hundred feet above sea level, and thanks to this, one can enjoy fresh and healthy air; the heat is rarely excessive and plants from warm regions, such as the orange tree, the prickly pear and the agave, are unable to grow there. On the 22nd of May the lilacs were still in bloom in the gardens. The appearance of the city and its picturesque surrounding areas, in themselves picturesque, become even more extraordinary, if, as I did, you arrive at night and have no prior information of the spectacle that awaits you. To the east, the horizon is blocked by nearby limestone mountains and by the gentle slopes which we had descended the day before. On this side, the panorama is rustic and wild and the lack of trees makes this part of the picture not dissimilar to that of the solitude of an alpine panorama; yet on turning towards the southeast, one finds oneself, suddenly, on the edge of a vertical rock more than seven hundred feet high. The plateau on which the city is constructed comes to an abrupt end at this point; this same plateau is also broken in two by a narrow, deep precipice which divides the city into two parts, at the bottom of which a small river carries its whirring waters before reaching the valley. It is possible to cross from one side to the other by way of a bridge, the daring work of the Moors, whose iron railings allow us to peer down into the deep chasm. The edge of the precipice or ***Tagus***, as it is called here, is taken up by the city houses and the poplar grove, an admirable walk lined by trees and from which one can follow the thousand bends of the river and rest your eyes pleasantly upon the valley. Some

charming oak woods, some gardens, a number of mills strangely close to the rocks, and around which the water hurtles downwards in a thousand leaps, and beyond, several views of the mountains, with its dominant San Cristóbal peak, all of this make up a sublime landscape, which is unlike any other and which remains etched on the imagination in an indelible outline. This must have been what inspired Le Tasse and enabled him to understand the mysterious relationship that exists between the beauties of nature and the most sublime of creations by the human spirit.

But, as one might expect, the mountains of Ronda contain a lot more. In this extensive region, the travellers we are referring to did not only show an interest in Ronda and its *Tagus*, but also in some other specific mountain areas, and this was not only because of the excellent panoramic landscapes but also as a result of the vegetation and their interest in the fauna.
In this biogeographical aspect, what is proverbial is the discovery and interest of Boissier in the Spanish firs, which were not only restricted to Spain, but specifically to the Mountains of Ronda, where they were to be found only at three points: San Cristóbal, Sierra de las Nieves and Sierra Bermeja. The last one, according to Chapman and Buck, deserves special attention «as it is home to three of the most peculiar and least common of Spain's guests: the Spanish fir, the mountain goat and the bearded vulture». In 1837, Boissier discovers here the Spanish fir, although without pinecones –which oblige him to make another excursion– he describes the vegetation on the ground and the views from the summit.
As a result of their proximity to Jerez, where Chapman and Buck lived, they considered San Cristóbal and within it, the Sierra del Pinar, as «their mountains», and to which they dedicated interminable pages. They describe the Spanish fir as a plant («a tree of unique personality» for its trunks and branches but also because of its unique pines; they become aware of its progressive destruction at the hands of abusive exploitation of the land; they admire the attractive forest made up by this species («the forests of Spanish fir of San Cristóbal offer us one of the most amazing landscapes in Andalusia»); they are absorbed in the study of the «grandiose» birds that circled the skies, such as the golden eagle, the bearded vulture and the vultures; they focus on some unique landscapes like Yna de la Garganta and «the unforgettable panoramic view» from San Cristóbal from which it is possible to see from Sierra Nevada to the Atlantic and the mountains of Africa.
And finally, Willkomm, in a later journey, takes it upon himself to describe what he calls Sierra de Yunquera, a central massif belonging to the Ronda Mountains, in which he finds, among other things, the following marvels: The source of the River Grande, the dolomites of the yunquera, the Jerome Convento de la Nieve, the magnificent panorama from Cerro de las Plazoletas.

Other coastal mountain areas in Andalusia

Willkomm covers the journey between Algeciras and Tarifa, discovering an unprecedented sunrise, and one of the most beautiful «*tours d'horizon*» that I know, a little further along the road in the Cerro de Comares, is by this author. He also deals in some detail with the coastal Sierra de Lújar and he enters into the Sierra de Almijaras, where he visits the three Guájares –Fondón, Faragüit and Alto– evoking not only beautiful landscapes but also analysing the primitive life of their communities and retelling such endearing and «incredible» stories about their settlers. And finally, Boissier gathered herbs in Sierra Tejeda, which, according to him, «has been so far now visited by very few botanists» (Clusius, Haenseler and Webb). «I was, –says the author– the fourth and with a little more fortune than the others as I visited it on four days when the vegetation is at its most beautiful «. When, come the evening, we finished up around the fire, «we were treated to one of the most splendid spectacles that I had ever admired».

The wild marshes and their bird life

Travel literature from the nineteenth century tended to centre around an urban, artistic, historic and folkloric vision of Andalusia, but Chapman and Buck –in the same way as Willkomm and Boissier– avoid «systematically the paths already trodden and attempt to discover some of the more isolated and unknown regions of Spain», «without venturing into the history, the antiquities, etc., of the country». Among these regions, as I have analysed in López Ontiveros (1986), appears as favourite Andalusia, which at the time when these authors were writing –at the end of the XIX century and beginning of the XX–, was a hunting paradise for reasons of physical environment and others of a human nature.
Among those of the first group are: its vastness, its great variety of biotypes, as there is nowhere else in Europe «with such extreme degrees of climate and landscape», and the excellent location, with it being between the Mediterranean and the Atlantic, Eurasia and Africa, or to put it another way, on the route of the great bird migrations, which meant that Andalusia also possessed important areas of winter pasture and breeding for Europe's aquatic birds. But there are also reasons of a human nature behind the understanding of this natural and hunting wealth of the region, the most fundamental being that we were dealing with a land of «almost unpolluted landscape», uninhabited and wild, which was not only to be found in the mountainous areas but also in the wide open countryside, as here there was a very extensive three crop rotation system, and in the wet lands (marshes, riverbanks and endorreic pools).
Yet this isolation and solitude of many of Andalusia's spots is most acute in the Marismas del Guadalquivir, an enormous space «devoid of towns», «empty on the map». The historical legend of Doñana has been largely based on three basic values attributed to the area: the biogeographical ones, made up of its flora and fauna; hunting, in part corollary of the aforementioned; and the landscape, which is the last to be exalted. For the romantic traveller, we could say that Doñana oscillated from ignorance to tedious perception and praise of the game and of the landscape, without for a moment forgetting that it is around this time that the importance of its biogeography becomes known, which was, in turn, to attract ornithologists from around the globe, as well as collectors and dealers in species, eggs and feathers, thus sparking off the spectacular interest and scientific legend of Doñana.
In the opinion of the writer, the author who has summarized and retold the legend of Doñana with the most detail, competence, dedication, tenacity, enthusiasm and passion has been Chapman, partly helped by Buck. For this reason his works deserve detailed analysis, something which we have tried to do in various studies and in particular in López Ontiveros (2006). These authors undertake, in great detail, the physical presentation of Doñana-Marismas, and at the same time present and extol the immeasurable wealth of its fauna –in particular the bird life– of its different type of game and of its landscape, bustling and vivid, precisely as a result of the profuse fauna that accompanied it. The formal beauty of the landscapes described by Chapman and Buck is of such wealth and variety that we are reluctant to choose any particular text to justify our statements.

Final observations

– The discovery of many of Andalusia's landscapes or the praise and dissemination of many others is the work of the romantic travellers who have done more for our landscape and for turning it into the epitome of what is Spanish than any other aesthetic or scientific movement.
– The great contribution of the naturalist travellers to the subject of Andalusia's landscapes is, in my opinion, down to the fact that when

its addressing formal and aesthetic aspects, their accounts are every bit as good as other literary travellers, yet they add to this the treatment of «nature» in the landscape, which is such an important component in shaping it. In each case the vegetation, the crops, the fauna and geoforms, help them to shape and highlight the very unique landscapes of Andalusia.
– Among «such travelled» authors –an expression which the people of the Alpujarras applied to Willkomm– and such excellent scientists, as we have used here, it is surprising to hear so many clearly appreciative and, of course, laudatory expressions concerning Andalusia's landscapes, which they consider «sublime landscapes like in no other mountainous area in Europe», «the most grandiose moment of my life», «I know of no other city with such a privileged location», «one of the most splendid spectacles that I have ever seen», etc. The explanation behind this is, in no doubt, partly due to the conception of paradise which all the romantics held of Andalusia, of a symbolic and common nature, as we all know. But I also believe that it is down to the fact that our region, in such wide areas untouched and unpolluted doubtlessly offered incomparable landscapes and nature. And it is precisely these travellers, so knowledgeable about so many other countries in the world, who are able to discover and appreciate these.
–Among the exalted landscapes the most predominant, as is logical, are the mountainous ones, in particular Sierra Nevada, Sierra Morena and the Serranía de Ronda. This is conclusive evidence of the fascination for the mountains held by all the romantic travellers, but also of the specific preference for this type of landscape held by the naturalist traveller, who is able to find there some of the most unique plant and fauna laundscapes in the world. On the lowlands of Andalusia there is only one landscape which could be comparable to that of the mountains, namely the unheard of Marismas del Guadalquivir, whose beauty was dignifiedly reflected by Chapman and Buck.
–The location and urbanism of towns and cities also produced landscapes of unique value, among which stand out Ronda and above all Granada. From the naturalist travellers' point of view the latter of these is preferred, the Garden of Eden *par excellence*, a fact Fernández Almagro (1995) proved was the case in the entire collection of romantic literature.
I, nevertheless, believe that the contribution of our naturalists towards the understanding of Granada is fundamental as they, like no others, exalted its landscapes and those of its surrounding areas and highlighted the natural components.
– With regard to other areas of Andalusia –coastal mountains, the Costa del Sol, the southeast– we have to mention not only the studies of their landscape that are to be found in these authors, but also the great geographic contribution, namely: defining and characterizing the southeast of Andalusia and the peninsula, describing in detail the agriculture on the coast and in the mountains, suggesting the potential for tourism in the Costa del Sol, informing on the way of life in the towns and the isolated people of the mountains, contributing substantial information on flora and fauna, bearing witness to the fleeting yet nonetheless impressive splendour of the mining industry of the nineteenth century, etc.
We, nevertheless, have focused mainly on showing how these naturalist authors exalted with passion and accuracy the Andalusian landscape, which, without doubt, contributed to that «landscape archive» that, according to Carandell, was in such urgent need of being carried out in Andalusia, and which continues to be so.

Andalusian landscapes in photographic views

Rafael Garófano

The study of nature, like any perceptive phenomenon, must be understood as the result of a meeting between sensory data received from nature and the psychological and largely cultural categories of subjects who observe that medium[1].
Therefore, since the nature seen by men has always been present (with only minor alterations until the XIX Century), with a huge diversity of cultural categories, depending on the age and people, the perceptions of nature have been very different. Therefore, since nature is artistically reproduced according to perception and not visual images, the ways in which it has been represented have also changed throughout history, since these representations were produced by technical manipulation (and a great deal of trial and error) controlled by the human brain where this perceptive meeting takes place.
However, if sensory data are captured directly and mechanically, eluding any type of contribution or meeting, would we not be capturing «pure» and «real» nature? If natural images were reproduced «without any personal intervention», simply by representing physical reflections of light and shadow, would the images we obtain (the Naturalist ideal of Western man since the Renaissance[2]) not be «like reality itself»?
Indeed, when Daguerreotype photography first appeared, followed immediately by real photography[3], one of the most noteworthy characteristics was its unprecedented capacity for mimesis, the possibility that nature could represent itself, in the photochemical emulsion at the back of a «camera obscura» (dark chamber), «without human intervention». This almost mythical and idealist interpretation of new technique, clearly revealed, for example, in the way in which H.F. Talbot (1800-1877) presented the title of his first book-collection of photographs, «The Pencil of Nature»[4].

Notes

1. The strictly perceptive phenomenon begins at the physiological conditions of the human visual system (optical, chemical and nervous transformations) collecting information that we receive from the environment through light. This information is to be later processed according to our psychological categories to become «humanly perceived».
2. Although the desire to objectively copy the environment, more than an artistic type it is a human drive linked to the instinct of imitation, was during the Renaissance when encouraged by realist representation they started studies and applications of the principles of perspective while rationalizing the functions of vision and the dark chamber. All this derived to philosophical questions and doubts about the nature of what is «real».
3. Daguerreotype, invented by Niepce (1765-1833) and Daguerre (1787-1851) in 1837, achieved the objective to fix the image that was configured in the back of the dark chamber (on a small metal sheet with the photo-chemical emulsion), but it was a unique image in direct positive without the capacity to multiply. However, this objective was achieved by the technique patented by Talbot in 1841, the calotype, which starting from the achievement of an image in negative on a paper support, in a second stage of the procedure, could achieve infinite identical positive copies.
4. More specifically this work by Talbot made between 1844 and 1846 began with the following sentence: «The sheets of this work are only printed with the participation of light, without the help of a pencil. They are non-engraved solar images, as someone may suggest». In, Russell Robert: Traces of Light. The art and the Experiments of Willian Henry Fox Talbot. Museo Nacional de Arte Reina Sofia. Madrid, 2001, p. 233.

. Based on this premise, it seems that photography benefited, and was to a certain extent demanded, thanks to the evolution of the naturalist component of art, something shocking in principle since it was the technical result of many different types of scientific knowledge. However, this was largely what happened, as revealed by the fact that Talbot himself, a clumsy illustrator of the beautiful landscape before him, who wrote in 1833: «How wonderful it would be if these images could print themselves permanently and remain recorded on paper [...] I make a note of this, as well as the best experiments for achieving this»[5].

With the appearance of photography, some naturalist painters could not believe what they were seeing because they believed that photography literally «saw clearer», decided not to imitate nature but photography. Other painters, in order to avoid competition, left certain pictorial fields (mainly the prestigious veduttes and the popular miniature portraits) in the hands of professional photographers.

It was in this climate - between 1850 and 1859 - that a group of realist painters appeared in France, led by Gustave Courbet (1819-1877), who advocated an innocent and neutral view of nature. Critics judged their paintings to be as banal, ugly and ingenious as the impersonal images produced by Daguerreotype photographers[6].

Some photographers like Rejlander (1813-1875) or Robinson (1830-1901) tried to produce «artistic photographs», among other things, taking cues from scenographic painting or photographing «living paintings» (and sometimes «theatralising» historical, allegorical or mythological paintings, so popular at that time).

This situation was synthesized with historical perspective by Otto Stelzer: «What the camera can do well or better than painting should no longer be the object of painting; what can be achieved mechanically no longer requires the hand of the artist. Therefore, the objective reproduction of nature could be left in the hands of photography. Based on the general formula of naturalism, of painting things «as they were seen», the situation changed, with a slight shift in emphasis, to painting things «as I see it» in subjective Impressionist naturalism» [7].

It seemed the time was right for Paul Delaroche (1797-1856), one of the most popular artists of his time, to declare, after seeing photographs for the first time, «the death of painting»[8]; many years before Man Ray (1890-1976) pronounced his famous statement: «I photograph what I cannot paint and I paint what I cannot photograph».

Freed from the obligation to copy, the immense panorama of creation opened up for painters with greater clarity and moral exigency, without secondary obligations or excuses.

At the same time, and as a logical consequence, photography was relegated, without creativity or art, to technically, impersonally and objectively copying nature (a less conclusive process for its contemporaries because for many decades it had been very difficult to produce large copies, and particularly to capture the colours of nature[9]).

Although some intellectuals and artists accepted the role of photography as an auxiliary tool from the very beginning[10], as a continuation of the use that had been made for centuries of the camera obscura[11], photographers were practically alone in vindicating the artistic character of their work, and attempted to show that magnifying the mechanical components of photography meant ignoring the multitude of personal circumstances that intervened in the final photographic result: the selection and manipulation of optical and photochemical materials, the selection of themes, the selection of the object, the direction of the light, the point of view, etc.

However, if «photography» was the faithful and authentic record of reality, «photographs» soon showed that they were as much a product of the age as paintings produced by artists; their images reflected the Victorian concept of nature as something essentially beneficial, something to be contemplated not just for pleasure or delight but also of spiritual and moral enrichment. This curious dichotomy prevented photography from being accepted in art salons and magazines, while photographs were filled with different themes and scenes, such as tree-lined paths, waterfalls, placid lakes, monuments in ruins, ivy-covered castles, urban promenades, rural villages, etc.

This artistic rejection of photography was so harsh and lasted for so long[12] that during the final decade of the XIX Century, from the small world of photography, emerged a movement that attempted to «free» photography from the mechanical realism which had been imposed on it through the manual treatment of image and the use of new techniques and materials. In this way, they believed that by imbuing photographs with greater personal inventiveness, photography would be open to new forms of expression, where subjectivism and symbolism could have a place, and in favourable conditions to vindicate its status as art.

Although the current of thought and photographic style known as «pictorialism» appeared in Europe in the final decades of the XIX Century, it spread throughout the whole world and gave rise to a hugely diverse range of «national pictorialisms», which only shared the common goal of defending photography as art. In Spain, the late introduction of pictorialism almost coincided with the beginning of the XX Century, and persisted, albeit with variants, for almost fifty years[13].

However, within the scope of these cultural and photo-historical considerations, a number of fine photographers, mainly foreigners (at the end of the day, photography was just another technique that appeared in countries immersed in the industrial revolution), started producing photographic collections in Spain which are today deemed to be of great cultural value. These photographs were produced using different techniques and styles. And Andalusia, its natural landscape and elements, historical remains, monuments and people were key protagonists.

Since the space in this publication is necessarily reduced, I will now simply comment on the most important photo-historical photographic collections produced in Andalusia by the following photographers and photographic companies: Charles Clifford, Jean Laurent, G.W. Wilson and the firm Levy y Compañía.

5. Michael Gray: «WHF Talbot: The evolution of Photography», in Henry Fox Talbot. The Father of Modern Photography. Fundación NatWest, Madrid, 1993, p. 16.

6. Aaron Sharf. Op. Cit., pp. Art and Photography. Alianza Editorial. Madrid, 1994, pp. 133-149.

7. Otto Stelzer: Art and Photography Contacts, influences and effects. Gustavo Gili. Barcelona, 1981, p. 41.

8. Otto Stelzer: Art and Photography. Contacts, influences and effects. Op. cit., pp. 28-29.

9. The difficulty of great dimensions at first was intended to be solved by making large copies taking a composition of several negatives; colour was added to the copies (with paints and colours or chemical toners in the positives until 1907 when the Lumiere brothers did not sell their self colours. Only after then photographs stopped being «with colours» and became «in colours».

10. In this sense the catalogue of the exhibition The Artist and the Camera is especially interesting. De Degas a Picasso. Museo Guggenheim, Bilbao, 2000.

11. Since the 16th century the dark chamber was the «drawing machine» that most artists used to paint urban views and landscapes of complex perspective. Some of the artists who used this most were painters such as Canaletto, Vermeer or many of those who produced the popular «voyages pittoresques» in the 18th and 19th centuries. The Secret Knowledge by David Hockney (Destino, 2001), Tries to rediscover those techniques in great painting masters.

12. A good collection of social and cultural reactions to the coming of photography and its location and acceptance problems between science and art is found in: Carmelo Vega. The Eye in the Hand. The photography look in the 19th century. CCG ediciones. Ajuntament de Girona, 2004.

13. Cristina Zelich: Catalogue of the exhibition Pictorial photography in Spain. 1900-1936. Fundación La Caixa, Barcelona, 1998.

Clifford's photographic views of Andalusia

The Englishman Charles Clifford (1819-1863) established his permanent residence in Madrid. Almost all his photographic work was produced in Spain. His large collection[14] of photographs is considered to be the most emblematic collection produced in Spain during the XIX Century.
The catalogue comprises 133 photographs of Andalusia, taken in the following cities and locations, in alphabetical order: Algeciras (1), the Alhambra (48), Almeria (2), Cádiz (5), Córdoba (5), Granada (12), Italica (1), Jaén (4), Jerez de la Frontera (2), Málaga (8), San Isidro del Campo (1) and Seville (44).
Clifford's first photographic trip to Andalusia was in 1854, when he took photographs of the cities of Granada and Seville using the original system of wax-paper negatives (14 calotypes). By the time of his second trip in around 1859, of uncertain chronology, he had already started using glass negatives and wet collodion. On this trip he photographed the Alhambra, Granada, Málaga, Algeciras, Seville and Córdoba. However, Clifford produced his largest collection on Andalusia (85 photographs) when he accompanied Queen Isabel II as official photographer on her trip to the region in 1862[15].
Clifford was not commissioned by the nobility or large companies to produce any photographic reports on Andalusia like the ones he produced in other regions[16]; he simply concentrated on capturing images he felt he could sell (in Spain and, in particular, abroad) and taking more official photographs to document not just the Queen's official visit but also physical examples of popular support in Andalusian towns and cities (triumphal arches, embellishments, ephemeral architectural works, etc)[17].
Many of Clifford's photographs in Andalusia were of unique and monumental buildings. He also photographed numerous views. However, both types of photographs reflected the author's own general philosophy: «I select images to illustrate interesting historical themes that are reminders of an age in which this kingdom, favoured by nature, influenced the fate of almost everyone [...] and because of political upheavals and the unfortunate apathy and lack of interest in their conservation, they are becoming more and more scarce»; and Clifford also commented that this was the scenario before railway, «that great steamroller of diversity and socialist uprooter of all customs that are different to modernised nations», changed all customs[18].
His photographic views included large panoramic photographs of whole towns - or large parts of them - in natural settings. Others portray unique buildings or architectural sites integrated in natural environments. Interesting views of towns and villages include, most notably, the photographs entitled Algeciras seen from the harboor [45], with the sea at the bottom of the frame and the small white town of Algeciras in the background, behind some boats and under the hillside that cuts into the horizon, or Almería. A general view of the city [98], which shows a large area of the city, at the foot of the high hill upon which the «Alcazaba» (fortress) is perched. Photographs with similar characteristics include Córdoba. A general view of the city [302], two panoramic views of Jaén, an auter view of the Cathedral and the castle [352] and A general view of hte city and the Castle [353], and three photographs of Málaga, A general view from land [425], A general view of the city [426] and the doks and the Cathedral seen from the sea [430]. Interesting photographs from his second trip include the Alhambra. Arabic Mill and the Torreu of Comares [84], in which both structures appear, respectively, and diagonally, above and below the wooded hill on which the Alhambra stands, or El Guadalquivir, la Torre del Oro y la Catedral [544 and 545], with the river full of boats in the foreground and, between their masts and peaks, the Torro del Oro on the opposite bank and the Cathedral in the background. This category also includes many views of the Alhambra, the Generalife Palace, the Sacromonte hill and the Gypsy caves in Granada, as well as other views of Italica, Málaga, San Isidro del Campo and Seville.
Two other interesting photographs are The Alhambra. A Monnmetal cedar in the gardens of Carlos Calderón [93] and Málaga. Nopales y Pitas [432]. These are different and more «British» scenes are dominated by local monumental or characteristic natural elements and draw the viewer's gaze. They are also striking because the elements of nature that appear in these photographs contrast dramatically with more «European» types of vegetation, and are interesting for people with a Victorian perception of nature.
In general, Clifford's views of Andalusia are a balanced mix of documentary, tourist-commercial and artistic photography, since it is clear that he loved and admired what he photographed; he made a great effort to capture «the truth» of the reality he was contemplating. However, Clifford was still a professional photographer who looked for commercial opportunities to sell his photographs. Consequently, he had to consider the expectations, imaginary worlds and prejudices of his potential clients when selecting places to photograph. All this gave him room to capture the beauty of the image within the frame and the light that best configured as an icon the part of reality he wanted to photograph.
In this respect, the female artist Lee Fontanella stated that Clifford's photographs reflected a truly personal style, a combination of technique, themes, aesthetics and material finish. Whenever people come across copies of his photographs, they are instantly recognisable, prompting them to exclaim «That's a Clifford». However, we can always be mistaken.

The photographic views in the Wilson collection, produced by Mann

J. Hollingworth Mann was considered to be a run-of-the-mill English photographer, only known for a small collection of stereotypic photographic views of Gibraltar taken in the mid 1860s, until a studio revealed that this professional photographer, resident in Gibraltar since 1864, had actually produced, among other works, a large collection entitled Gibraltar, the Outh of Spain and Morroco, commercialised by the firm George Washington Wilson & Co., from Aberdeen (Scotland)[19], one of the most important photographic production and publishing companies in the world during the XIX Century. The collection is formed by 305 photographs, of which 141 were of Morocco, 68 of Gibraltar, 6 of Ceuta and 90 of Andalusia[20].

14. The most complete catalogue of the works of Clifford published so far, of 707 photographs (whose number and titles we have adopted) was made by Lee Fontanella, mainly based on the lists of A photographic scramble through Spain (1863), the Catalogue of photographic views of Spain (1865) and the lists of the photographs that Clifford presented in the halls of the Société Francaise de la hotographie (185 7, 1859 and 1863). Clifford In Spain. A photographer in the court of Isabel II. El Viso, 2ª ed., Madrid, 1999, pp. 232-320.
15. On this journey Clifford acted somewhat as a «graphic reporter», since many of his photographs were copied in albums and were also used as a basis for the drawings of the engravings included in publications and magazines. These photographs were the last taken by the English photographer before his death in 1863.
16. In this sense they may be considered the most representative «features» made by Clifford about the properties of the Duke of Osuna in 1856, or about the construction of the Isabel II Channel in 1855-56.
1 7. Clifford's «political» attention of tribute installations in Córdoba, Seville and Málaga, becomes more evident in Almería, where from two photographs one is of the Royal Pavilion (made of esparto) and in Cádiz where from 5 photographs 4 are of wooden obelisks and ephemeral triumph arches.
18. Ch. Clifford: A photographic scramble through Spain. En Clifford en España. Op. cit., pp. 323 y 330.
19. Today most of G.W.Wilson's general collection, made of almost 40000 sheets is kept in the archives of the University of Aberdeen, and may be seen in the Internet: University of Aberdeen photographic archive.
20. R. Garófano: Gibraltar, South of Spain and Morocco. Victorian photographs of G.W. Wilson & Co. Diputación Provincial de Cádiz, 2005. A detailed study of this collection with a copy of the photographs and their general catalogue with original numbers and titles.

The Wilson Collection on Andalusia was compiled by Mann between 1865 and 1871, using the wet collodion technique. The photographs in the collection were taken during his photographic excursions to the Campo de Gibraltar region (La Línea de la Concepción, Algeciras, San Roque, Jimena and Castellar), as well as on a trip from Gibraltar to Granada (Gaucín, Ronda, Zahara, Álora, Granada) and from Granada to Málaga (Alhama, Vélez Málaga and Málaga). He probably returned to Gibraltar by sea. This collection of course also contains 51 photographs of Granada and the Alhambra.

Mann's photographs of Andalusia had the following aesthetic and cultural characteristics:

– *A primarily descriptive purpose*. This collection could, in broad terms, be defined as «topographic», a classical term used by critics and historians to describe photographs that, despite not focusing specifically on the creativity of the images, concentrate on showing reality through a lens with as much technical accuracy as possible.

– *Selection and Victorian style.* The photographer's decision not to photograph classical pictures of Andalusia, such as Seville and Córdoba, and to visit the «unexplored» mountain towns in Cádiz, Málaga and Granada, clearly represents a unique and daring attempt to broaden the scope of photographic themes and locations recorded by British travellers. However, his selection of themes is the best reflection of his strong cultural Victorian tastes.

– *A Late-Romantic, picturesque and British vision*. This is revealed by his decision to travel through medieval and Nasrid archaeological sites to the Mecca of Romantic nineteenth-Century pilgrimages, the mythical Alhambra, where he strove to discover the essence of Moorish and Oriental architecture in dozens of photographs. A Romantic tour like those of past decades, but this time armed with his camera ready to photograph the dry, harsh and different Moorish Andalusia, its rugged orography, dangerous paths and autochthonous vegetation. This photographic collection contains most of the characteristic picturesque elements, locations and characters typically associated with this area in the nineteenth-Century: the castles, patios and rooms of the Alhambra, gypsies, squares and bullfighting posters, Civil Guards, or the tombs of the Catholic Monarchs. The specifically «British» component in his photographs was revealed by the author's attention to different botanical varieties and the English Cemetery in Málaga.

– *A secondarily artistic attitude.* It would be unfair to claim that the artistic component is lacking in this photographic collection, since the photographs are not just accurate and extremely descriptive but also frank and intentionally beautiful, a fine example being Patio de los Mirtos, from the entrance [60.125]. However, some images are also completely dominated by aesthetic components, such as for example in Cliff, overlooking The Alhambra [60.104].

– *An interest in landscape, orography and vegetation*. This can be clearly appreciated in panoramic photographs of natural landscapes, ravines, mountains and botanical varieties in Andalusia, such as pine trees and cork oaks; this can be seen, for example, in Ronda. For away mountains from the poplar grove [60.090], Rock of the Gaucín Castle [60.101] or Corkoaktrees hear San Roque [60.069].

– *An emphasis on Moorish remains and ruins.* This emphasis is evident in photographs of many of the towers and castles he came across on his photographic excursions. He looked for independent structures, perched atop hills and mountains, although he also tried to include white towns or villages in the surrounding area, such as in Zahara mora [60.106] or Jimena desde el lado opuesto del río [60.098].

– *A picturesque taste for buildings and towns inserted in the landscape*. Many of his photographs were taken from a distance and include towns or unique historical buildings, although the true protagonists are the vast landscapes; fine examples of such photographs are Ronda [60.60.089] or Álora and surroundings [60.106].

– *A lack of interest in the current situation of Andalusian towns and people*. As mentioned previously, this photographic collection reflects both the photographer's interest in Andalusia's Moorish past and a lack of interest in the present reality of Andalusia, its architecture, its public works, its markets or its people. This was a general characteristic of his work, although there are some isolated exceptions.

– *A secondary, referential or picturesque use of the human figure*. Whenever human figures appear in the photographs, they are normally small figures in large settings and do not stand out, like the two Civil Guards in watch Tower close to Algeciras [60.083], the characters in Calle San Felipe, San Roque, Mirando al oeste [60.072], or the family in Residencia de guardia en el cementerio inglés [60.164]. The catalogue also contains three picturesque portraits, one entitled Un gitano de Granada [60.155]. This photographic collection justifies Mann's self-proclaimed status as a «landscape photographer». In his work, the Andalusian landscape acquired exceptional protagonism.

The photographic views of Jean Laurent

Clifford's death in 1863 marked the launch of the professional career of the French photographer Jean Laurent (1815-c.a. 1892), who had lived in Madrid since 1843 and who opened a public portrait gallery in Carrera de San Jerónimo in the capital in 1856. Laurent became the most important photographer-entrepreneur-editor in Spain in the XIX Century.

After publishing his first catalogue in 1861, Laurent released another in 1863 comprising his first catalogue of stereotypic Andalusian views; the catalogue did not contain his own photographs but rather those produced by Ferrier/Soulier (taken by Charles Soulier). Laurent first came to Andalusia in around 1866 on an official commission to produce, together with J. Martínez Sánchez, a photographic collection on public works in Spain, which was exhibited at the Paris Universal Exhibition in 1867 and was later commercialised in various partial collections[21].

Given the enormity of this and the lack of time, the two photographers divided the country into east and west, into two complementary itineraries; Laurent covered Andalusia and the provinces of Jaén, Córdoba, Seville and Cádiz, while Martínez Sánchez photographed Almeria, Granada and Málaga[22].

Thereafter, Laurent began seriously trying to sell his photographs abroad. He published a catalogue in French on reproductions of works of art, opened his own office in Paris in 1868 and set up an extensive network to distribute his photographs throughout Europe.

21. Marta López Beriso: «Jean Laurent and José Martínez Sánchez. Different Eyes for a Single Look», In 19th century Andalucía in the photographs of J. Laurent and Company.

22. The collection presented in the Paris exhibition of 1867 had 5 volumes ordered by types: Lighthouses, Factory Bridges, Metal Bridges, Old Constructions and Several Views. 199 photographs of which Laurent had made 89 and Martínez Sánchez 75 (to which 35 more were added made before by Clifford and by Seville photographer José Reinoso). Of these photographs in Andalusia at least 10 were made by Martínez Sánchez and 27 by Laurent (the latter are in his general catalogue from 1872).

Andalusia was already very important in his early catalogue L'Espagne et le Portugal; au point de vue artistique, monumental et pittoresque, published by Laurent in 1872: it contained 27 views of public works, 50 photographs of characters and customs and 325 photographs of views and monuments in the cities of Jaén, Córdoba, Seville, Cádiz, Málaga and Granada. His catalogue Nouve guide du turiste en Espagne et Portugal, dating from 1879, comprising 5,000 pictures, of which 819 were of Andalusia.
This extraordinary collection was presented in different modalities and formats[23] by Jean Laurent himself and by commissioned photographers (for example, in the case of the photographs of Cádiz taken by Luis Perrochon in March 1879). The company Laurent y Cia continued to add photographs to this collection during the 1880s[24].
In Laurent's work on Andalusia, nature was not treated as an independent element but as part of general views of cities, large public works or mining facilities. In these photographs, landscape acquires the importance of the inescapable cause and the raison d'être of human actions. Examples of these two types of photographs are, from the province of Jaén, General view of the Linares Mine district [784] and, from Córdoba to Málaga, Bend and tunnel of a viadnet [524].
For his urban views of Andalusia, Laurent often looked for high vantage points to photograph, and also from a considerable distance, large «outdoor panoramic views» in which the towns or cities formed part of the natural environment, as the general reference frame for the photograph, and behind this the «interior views» of the towns or cities, squares, avenues or architectural sites.
Laurent produced some interesting photographs in this line: a panoramic view of the city of Cádiz taken from the top of San Sebastian lighthouse [2.079], showing the whole city in the distance in its sea setting; a general view of the city of Córdoba [312], taken from the opposite bank of the Guadalquivir, with the Roman bridge in the foreground and the city in the background; an extraordinary panoramic view of Granada photographed from the top of the Silla del Moro viewpoint [1.144], showing both the city and the Alhambra in its abrupt natural setting; in Huelva, a broad panoramic view of the sea with boats, the port and the city [2.286], taken from the top of the bridge at the mineral loading wharf; a photograph of Jaén, taken from the top of a hill, showing the city in its mountainous setting with the Santa Catalina castle in the background [2.217]; a general panoramic view of Málaga, looking down almost vertically from the top of the castle [2.131], with the port, the city and its natural surroundings; and a large panoramic view of Seville, taken from the opposite bank of the Guadalquivir right opposite the Giralda [385], and showing a complete view of the city, which shrinks and disappears with the river on the right and the left. These views were normally assembled with various plates (as many as seven in the case of the photograph of Seville), printed in successive shots from nearby places or, preferably, by rotating the camera on the axle of his tripod.

The photographic views of *Lévy y Compañía*

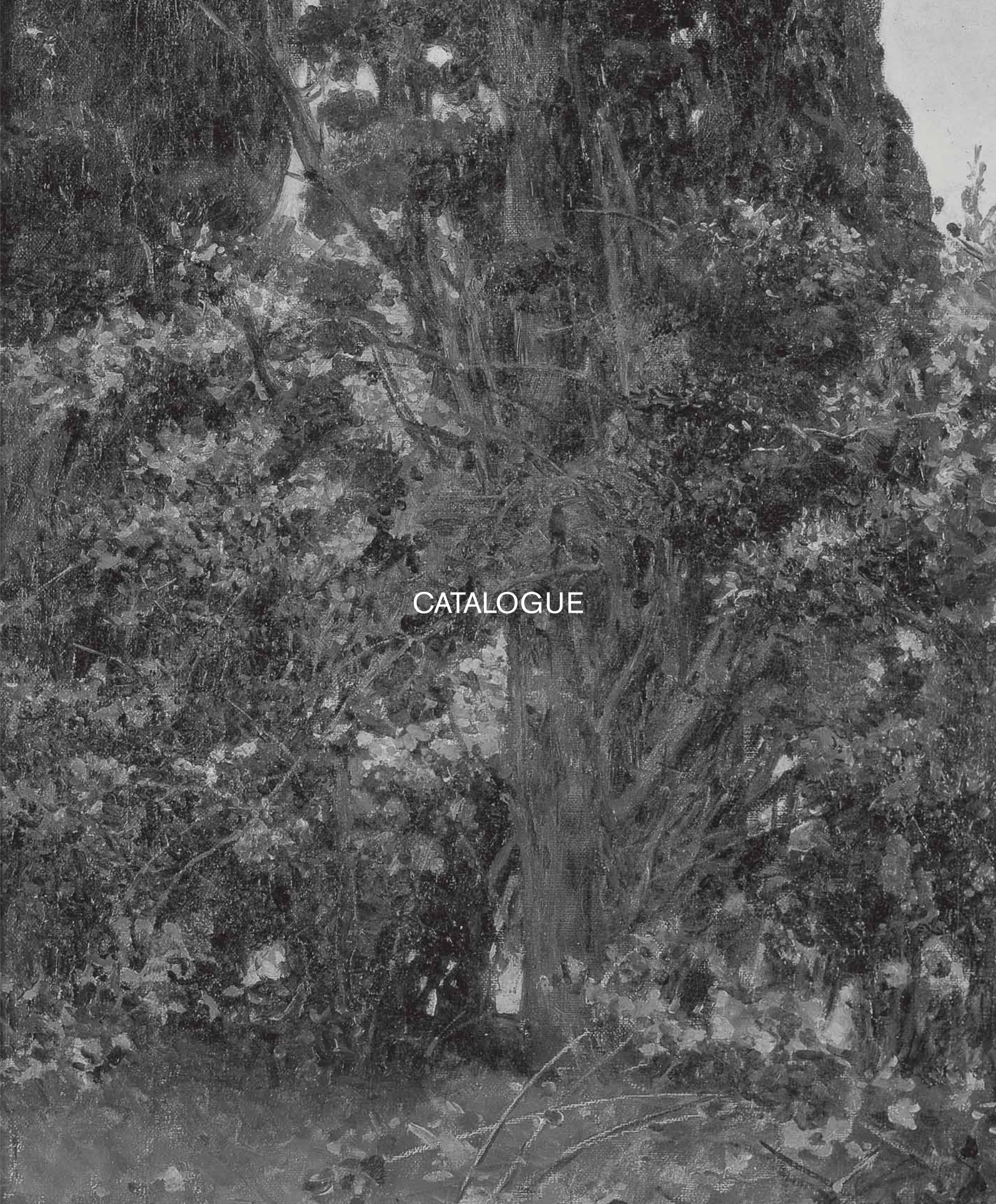
The extensive photographic catalogue of the firm Ferrier père, fils et Soulier contained not just collections on France and Europe, but also on Egypt, Syria, Nubia, the United States, Palestine, Russia, China or Morocco.
The European collections include 264 stereotypic photographs (8.5 x 17 cm glass collodion negatives) produced in Spain between 1858 and 1862, with 90 photographs of Andalusia.
This important French firm, after changes within the business in the mid seventies, changed its name to M. Léon & J. Lévy (abbreviated to L.L. in their photographs), and then again in 1874 to J. Lévy et Compagnie.
This family business was formed by the prestigious Georges Jules Lévy and his sons Ernest and Lucien, who continued to commercialise the firm's old photographic backlog, including that of Ferrier y Soulier, and using the abbreviations L.L., which now corresponded, in plural, to the Lévy[25].
However, in this period during the early eighties, photographic technique underwent an important transformation with the adoption of the dry gelatine-bromide plates designed by the Englishman Richard L. Maddox in 1879. This not only changed the mechanics of and approach to photography[26]; it also fostered the appearance of a new intellectual use of the camera and a different way of understanding photographs.
The new way of understanding photography mainly arose because the photochemical composition of this new emulsion, more photosensitive due to the higher content of silver nitrate, meant that negatives could be printed more quickly and «instant» photographs could be obtained. Sharp images of mobile entities could be captured, and this method also meant that it was no longer necessary to place cameras on tripods.
In terms of the contents of images, these changes also meant that photographers could now photograph landscapes with their inhabitants and cities and towns with their citizens[27]. From a sociological perspective, photography was also no longer exclusively limited to a closed circle of professional photographers and now left the door open for amateurs, initially bourgeois from urban areas, to spearhead what was by that time the unstoppable popularisation of photography.
These technical, practical, positivist, innovative and competitive developments used, coupled with the assimilation of a modern mentality by citizens in the industrial society, less inhibited by traditions and beliefs, prompted a new and different photographic paradigm (and even less present in all photographic theories and praxis) and, therefore, the «ageing» of picture banks like the one commercialised up until then by Lévy.
Aware of the new situation, Lévy sent commissioned photographers to different parts of Europe and the rest of the world to photograph new pictures, now armed with new camera equipment and dry plate negatives, which were later printed in Paris for sale.
Spain was one of the countries visited by Lévy's photographers, due to its geographical proximity and interest as a tourist and cultural destination. In the specific case of Andalusia, which they visited in the first half of 1888, the photographers printed a total of 688 plates in 24 x 30 cm format (and probably a similar number of stereotypic negatives in 17 x 8.5 cm format), distributed as follows by cities with their corresponding catalogue numbers: Seville, 360 [no. 1-360]; Granada, 205, of which 132 are photographs of the Alhambra [no. 501-705]; Córdoba, 67 [no. 711-777]; and Cádiz, 56 [no. 801-856][28].

23. J. Laurent's company tried to make the journeys profitable making the photographers often take «the same photograph» in different formats (with the same title and number) in order to extend the sales offer. There were a range from the great sheets of 26 x 35 cm to the stereoscopes of 13 x 18 cm.
24. R. Garófano (editor): 19th century Andalucía in photographs of J. Laurent y Cia (Regional Ministries of Culture and Public Works of the Junta de Andalucía, 1999). A detailed collective study of Laurent's photographs in Andalusia, by provinces, public works and scenes and popular types.
25. R. Garófano: Andalusians and Moroccans in photographic collections Lévy. 1888- 89. Diputación Provincial de Cádiz. 2002, pp. 20-31.
26. These sheets of gelatin-bromide started selling and ready to be used directly. In addition, once they were printed they could be kept and wait for the occasion to return to the workshop and quietly develop them and the photographers gained plenty of freedom of action on their journeys.
27. With the collodion technique this is something that only great photographers such as E. Anthony or G.W. Wilson achieved but with great limitations, in small format of the stereoscope.
28. The complete catalogue of the Lévy collection with their original titles, made from the negatives that are kept today by the firm Roger Viollet, of París, are in R. Garófano: Andalusians and Moroccans in the Levy photographic collection. 1888-89. Op. cit., pp. 257-267

As we can see, Lévy focused once again on the three great monumental and tourist cities in Andalusia, together with Cádiz, possibly because its port was a point of arrival for photographers and the starting point of their itineraries. However, since dry plates were easier to use from a technical standpoint, photographers were not just able to take more photographs but also to travel away from cities to photograph interesting locations, as shown by different photographs, such as those of Italica, San Juan de Aznalfarache, Alcalá de Guadaíra, cattle ranches in the countryside or harvest activities.

The photographers generally had three main objectives in these photographs: two were more traditional, i.e. to obtain photographic records of large historical monuments, particularly Moorish remains (51 photographs of the «Alcázar» (fortress) in Seville and 132 of the Alhambra in Granada), and urban views showing the most characteristic and recognisable images of Andalusian cities; and thirdly (but not for that reason any less important), the most «modern» objective, adapted to new techniques, namely to obtain a documentary record of Andalusian «social life», in its most traditional and «picturesque» expressions: promenades, the Carnival, Easter processions, bullfights and bullfighters, food and cattle markets, and fairs. These were highly animated photographs populated by numerous characters, animals and vehicles that gave these images of cities and the countryside a life of their own[29].

29. Some examples of these animated views are in Cádiz, the San Antonio Square on a Carnival day (812-A) or the promenade of Las Delicias (838-A); in Seville, an Easter procession next to the Guadalquivir river (125), the antiques market a (179-A), a bullfight (295) or gypsies selling donkeys at the fair (336-A), and in Córdoba, the market at the La Corredera Square (718-A), the promenade and selling “buñuelos” at the fair (728) or the concentration of bulls and horses on the fairgrounds (730). These types of images cannot be found in the series of Granada where the photographers of Lévy were completely absorbed by the monument of la Alhambra.



CATALOGUE



[P. 217] Pedro GOLLIEZ
View of Cádiz. 1785.
Engraving. 54 x 75 cm.
View of Seville. 1796.
Engraving. 54 x 75 cm.
First View of La Carraca, Cádiz. 1785.
Engraving. 54 x 75 cm.
Second View of La Carraca, Cádiz. 1785.
Engraving. 54 x 75 cm.
Third View of La Carraca, Cádiz. 1785.
Engraving. 54 x 75 cm.
Heritage of the University of Seville.

Paret and other painters were specifically asked to paint or draw scenes of Spanish harbours following the tradition of providing productive forces and places of reference for historical and economic reasons and for their strategic location. Such is the case of Mariano Sánchez, a Valencia artist who painted between 1781 and 1803 a total of one hundred and eighteen paintings. Afterwards, in 1781 Pedro Golliez was asked to make drawings of seaports and Tomás López then did the engravings.
The series of landscapes dedicated to Cádiz and other Andalusian capitals by Mariano Sánchez were frequently thought to be preceded by scenes of French seaports entrusted to Joseph Vernet by the Marquis of Marigny. It is well known that the works and the style of this French artist were highly appreciated by the Prince of Asturias. That is why the selection of Mariano Sánchez became part of the Kingdom's maritime office in which Cádiz had an important place since it was the first view and the starting point of the whole order. It was then the most symbolic place and the most important harbour of the Spanish Crown as well as the port for trade with the Indies and the centre of the Spanish Enlightenment period.
The eighteenth century views of Seville and Cádiz and those dedicated to the Arsenal and the La Carraca anchorage in the Bay of Cádiz are included in a still primitive and extremely logical representation of landscapes revealing intentions that are mainly descriptive according to strategic military establishments of the Armada. In addition to shipyards, headquarters and detachments an astronomic observatory was also built. This project was created after the Royal Order of 3 October 1752 during the reign of Fernando VI following the plan of Jorge Juan. It was limited by the channel of Sancti Petri in the south west, in the north the channel of Higuerón, in the east by the elbow of the same channel and the channel of la Culebra, in the north east by the channel of la Cruz and the isle of Cuatro Torres and in the west by the then called channel of la Machina, today San Fernando. These views are shown in the engravings by Golliez following rationalist guidelines just like in the symbolic book of the Enlightenment: The Encyclopaedia, illustrated with engravings made with a burin with a type of neat spelling and a strict rationalist description which most of the times coincided with the mentality of military engineers who seem to have suggested the creation of this series of official engravings.



[P. 221] Alexandre LABORDE
View of Sierra Morena
View of Despeñaperros
Engravings. 42,5 x 36 cm.
Le Voyage Pittoresque. Paris 1808-1812.
Provincial Council of Córdoba.
Focus Foundation, Seville.

In response to the knowledgeable journey of the XVIII Century the view given by Laborde is the view of a scientist who wants to make nature more human. His purpose when publishing his famous Voyage was to show the real image of Spain, which was under the wrong concept in Europe.
The work consists of four illustrated volumes with 349 high quality engravings. Illustrations made by a team of artists and drawers were needed for the production. Some of the most outstanding artists were Jacques Moulinier and François Ligier. This team was made up of over twenty artists who travelled through Spain between 1789 and 1806 and they represented the unpublished and picturesque aspects of landscapes, monuments and cities of Catalonia, Valencia, Andalusia, Estremadura or Castile.
The war in Spain in 1808 seriously affected the project that had been encouraged by both the King of Spain and the French government so that the publication would stretch from 1806 to 1820.
When published there was a Spanish edition and another partial German. These editions proved the impact and the literary fortune of a cultural initiative inscribed in a historical context of the consolidation of travelling literatures- one of the most characteristic styles of the XIX Century. The publication interestingly contemplates an archaeological dimension with a complete tour to the main monuments and archaeological sites in the country, like a catalogue of Spanish heritage in those days.
With regard to the images shown here of Sierra Morena they are the first images that make reference to those Andalusian sceneries. These landscapes are part of French eighteenth century tradition of classicist landscapes according to the manners of the compositions, especially dramatic in the image dedicated to Despeñaperros, which indicates some Romantic shades. In this sense, we should remember the French origin of the travelling illustrators in Spain who participated in the project. It is unmistakeably suggestive and proved to be a reference and great strategic aid for future travellers in Spain.
In the same manner as in Andalusia landscape engravings published by Laborde there are some views of cities and landscapes included in the travel book through Andalusia by the Englishman Swinburne, published in London in 1810 with frames and conceptions derived from Flemish and English landscape paintings of the XVIII Century.



[P. 223] David ROBERTS
View of the Alhambra / Fortress of the Alhambra). 1838.
Oil painting on canvas. 214 x 240 cm.
Caja Granada Collection

The scenographic condition of the main scene in this composition, which at the same time tries to link a sublime monument such as the Alhambra with a picturesque scene located in the foreground with common people who walk back and forth as on a theatre stage. The painting is certainly made in a romantic manner, which is very characteristic of the Scottish painter; with the foreground in the shade and against the light there is an illuminated scene of the Spanish-Arabic monument. An eloquent and at the same time picturesque painting that looks at a landscape, the landscape of the Alhambra seen from one of the look-outs of the Albaicín, which has many anecdotes and ethnographic information consciously shown with plenty of architectural details and types gathered by Roberts in his intense journey through Spain in the year 1833.
This painting of good format keeps to the conception of what has been called «composition landscape» made from information gathered the natural in his visits to different cities and later re-composed in the study of artists. This was a method commonly used by the Romantics and even more if they were travellers in exotic lands who were obliged to later show in public their experiences. In this case the composition evokes the myth of Granada and the impressive fortress bathed in the golden twilight under the broken profile of Sierra Nevada.
In a certain way the composition speaks for itself and the author responds to the temptation of re-composing a scene with plenty of information; he included a belfry that looks more Sevillian than from Granada as well as balconies, fountains and two oriental palm trees, which are exotic, picturesque and even oriental elements that more than keeping to reality they show and invoke both culture and the landscape of a country with picturesque traditions like Spain.
This is a task that Roberts, a surveyor artist, started five years after ending his journey and three years before his monographic edition dedicated to Granada of The Tourist in Spain with texts by Thomas Roscoe, as well as the lithographs later in Picturesque Sketches in Spain, taken During the Year 1832-33, published just the year before the work mentioned here.
Regarding Roberts' visit to the city of the Alhambra coming from Córdoba the author himself says, «I had to leave before I wanted to since I was forbidden to continue with a panoramic drawing I was making of the city and the surroundings of la Alhambra. This was the only mishap

of this nature I experimented from of the intransigent attitude of the military authorities in all the cities with fortresses». Traveller Richard Ford, who also met at first instance J.F. Lewis, extensively mentioned this problem as well. This was the reason for Roberts leaving Granada against his will and setting off to Málaga.



[P. 225] Nicolás CHAPUY
View of Granada from Sacromonte.
Lithograph: *L'Èspagne. Andalousie. Paris*, 1833-1834. 34 x 49 cm.
Casa de los Tiros Museum, Granada.
Chapuy collaborated with Girault de Prangey and worked both as a drawer and a lithographer at his service. This image in this lithograph is complementary to others dedicated to Granada and included in L'Èspagne. Andalousie (París, Bulla, Imp. Lemercier, Bernard et Cie., 1844), with works of Seville, Córdoba, Cádiz and Almería
The view of the city is taken from the Sacromonte in Granada from which in semi-darkness the wall ran down the uneven hills in the foreground, as was the common practice among romantic artists, and on the left of the painting there is an artist with a parasol and some onlookers and family members. The setting is set opposite the Albaicín with the respective churches and the wall surrounding it. Behind these traditional quarters the Alhambra emerges with its tower Torre de la Vela and at the right of the composition the top of the Cathedral, all of it offering a whole view of the picturesque city under the profile of Sierra Nevada.
Chapuy's lithograph especially confirms and encourages the image and the popularity of Granada as a romantic city with rich and splendid landscapes. This reputation is seen in works like this and images that were all over Europe contributing to spreading the same romantic and unique image of the city.
The new and versatile technique of lithographs with the possibility to use a new range of shades was adapted perfectly well to the paintings of images, some of which, as in this case, were later illuminated with colour and therefore boosting their credibility in the places they represented.
As for the anecdote included in the scene by Chapuy with the presence of an artist confronting the natural it encourages even more the nature of this picturesque place (meaning it is «well worth painting»). This confirms in those days in Granada a direct working method on the motives that would open the doors, later on, to the work of artists who cultivated plein air painting, another more modern method to gather landscapes and that would be developed in subsequent decades.



[P. 227] Nicolás CHAPUY
View of San Juan de Aznalfarache, Seville.
Lithograph; *L'Èspagne. Andalousie.*
Paris, 1833-1834. 34 x 49 cm.
Private Collection, Seville.
This beautiful picture with a view of the city of Seville taken from the hills of the town of San Juan de Aznalfarache has a whole series of picturesque features that could very well be considered a prototype image of what was to become the romantic vision of landscapes in Andalusia. The same setting used here by Chapuy in the years of the third decade of the century was influenced by a picture published before of the same place by Laborde.
Chapuy would insist on those settings years later where drawers concentrated on the foreground with pita vegetation and olive tree groves at both sides of a path that goes up from the valley of the Guadalquivir to the Aljarafe region. On the right of the scene there is a tower of the ancient Almohad city of San Juan with a hamlet within walls and the town's ancient church.
These elements integrate an idyllic scene with a floating and graceful profile that looks almost from a theatre, where the picturesque vegetation among some popular characters seems to play an important role. In the background the profile of the city sets in presided by the silhouette of the Giralda far away with the old course of the Guadalquivir and a steamboat sailing on it. This piece of information is interesting as it shows how many romantic travellers arrive in the city of Seville coming from Cádiz.
Respect for the landscape represented was frequent together with other surroundings of the city by pioneering artists of landscapes in Seville. This fact was at least recorded in the case of landscape painter Manuel Barrón y Carrillo, who was possibly encouraged by the images that reached Andalusia like this one and in which the local population would find the image of their own identity.
This painting included in an album of Andalusian views had a series of implications for Seville romantic painters from the middle of the century. In fact, painters such as Díaz Varela made versions of it and it was used in compositions such as A la Feria by the prolific artist Andrés Cortes.



[P. 229] Joseph-Philibert GIRAULT DE PRANGEY
Kingdom of Granada. Los Hornajos, on the way to Veleta's summit). 1832-1833.
Lithograph. 20,7 x 30,7 cm.
Casa de los Tiros Museum, Granada.
The curiosity to explore by first the illustrators and later assumed by the romantic travellers led to the search for unsuspected landscapes among which were included those of remote areas.
Spain was also seen by most travellers of the XIX Century as a surprising and exotic land though it was a short distance from Europe, a fact that encouraged even more travelling in a pioneering manner in the first decades of the XIX Century.
This lithograph of the view of this corner of Hornajos in Sierra Nevada (which we suppose refers to the area of the Dornajo at 2000 metres altitude), with alpine lakes is really surprising for the time it was made between 1836-1839.
This pioneering image of Andalusia certainly reveals the discovery of a landscape of alpine nature in the south of the country, really a formation of mountains of limestone and dolomite nature very different from mid-Sierra Nevada where the highest peaks are. This place was formerly explored by Richard Ford himself when he was staying in Granada, of which there is a drawing of the panoramic view seen from there and the author noted down, «a road under the peak of Veleta where we slept the night of August 1831».
That is something that must have caused surprise for an image like this to be painted and it includes figure located on the left of the paining with the intention to provide a scale to the composition contributing to certain devastation to the scene. Without doubt a high indescribable land whose visit must have been fascinating for travellers and publishers such as Girault de Prangey, who tried to represent it through images like this one, without doubt experimental where scales and references were very abstract and difficult to transmit to possible spectators.



[P. 231] Joaquín DÍEZ
View of Arcos de la Frontera, Cádiz. 1848.
Oil painting on canvas. 119 x 79 cm.
Antonio Plata Montero Collection, Seville.
The city of Arcos de la Frontera sitting at the top of the rock is represented in this painting signed by Joaquin Diez in 1848. It is seen from the fertile valley of the Guadalete River in a realistic setting with details of natural elements and where later the finishing touches were made in the studio.
In the very foreground there are two characters almost independent from the rest of the panorama who grant scale to the composition and at the same time they show aspects related to the landscape.
On the one hand there is a goatherd boy with goats painted in detail and described in a bucolic group making reference to the idyllic landscape, and on the other hand a guard who is in the centre of the scene with a shotgun on his shoulder and the farmland of the Guadalete river behind him.
These characters in the foreground contrast with the illuminated panorama under a clear sky that outlines the horizon where, in the distance, the Cádiz Mountains can be made out. As for the figure of the guard, who was voluntarily inserted in this landscape, this corresponds to the historical creation of this type of character, specifically after a decree

from 1849. Their mission was to watch lands, houses, farms, parks and small rural areas under strict orders of the Civil Police. Guards used a shotgun and were authorised to make arrests. They swore loyalty to the king and to the authorities such as the Civil Police, who commanded them, and they acquired legendary fame and a frightening reputation. On the other hand, this landscape was most frequently seen in Andalusian paintings in these days. They were included in other compositions of realistic nature that belonged to Seville romanticism. As with other well known compositions by this artist the painter feels close to rural topics with farms and cattle, and where the painter is educated in realism, far from landscape paintings of the «handwriting type» which was common decades before in Romantic paintings and even here there are a few vegetation aspects in the foreground. This painting may possibly be a personal commission by an owner or landowner related to this place or related to the Cádiz farmlands. It also suggests a certain degree of territory identification with the property of land and Andalusian landscape.



[P. 233] Genaro PÉREZ VILLAAMIL
View of the Gaucin Castle, Málaga. 1838.
Oil painting on canvas. 147 x 224 cm.
Prado National Museum, Madrid.
The romantic suggestion of heroic nature topographic painting carried out by Scottish painter David Roberts on Pérez Villaamil would last throughout the whole artistic production in the first part of the century. A proof of this is the view of the Gaucín Castle dated from the year 1849, and made from an engraving by Roberts about the travelling notes he took down on his route from Málaga to Gibraltar, whose rock is seen in the background of the scene, followed by the Scottish painter in the year 1833. This engraving would be published years later in London and to which Villaamil had access for making this prototype painting of romantic landscapes cultivated in Spain.
It is a view that corresponds to the Serranía of Ronda with sharp rocks and peaks, with a cave on the right of the painting showing a group of bandits, a scene that adjusts to the opinion about Villamil as an uncouth painter – according to Pedro de Madrazo, who criticised Spanish Romanticism par excellence. He considered him «the most pantheistic painter we have known ... he wants the rugged mountains ...to reveal the existence of a great hidden soul to the spectators...in the unknown germs that cover in green those sharp peaks». There is hardly an opening between the rocks where a narrow path appears and in one of the bends a cross on the way is seen trying to indicate the place where a tragedy or murder happened, according to the custom to sign and sanctify dangerous places while warning travellers that they were entering uncertain territory. This «interesting» note in Villaamil's landscape contributes to the idea of how hidden the place is while giving the option to the spectators' imagination for creating an unsuspected adventure when crossing those lands. It is something that would certainly romantically excite the spectator, something that produced curiosity and interest in foreign visitors, who seemed to be the target for this kind of painting. The sublime nature full of historical invocations represented by the impressive natural scenery of the Serranía with the presence of the picturesque silhouette of the Moorish castle, just like the picturesque and stimulating nature of the group of mountain bandits, are joined in a theatre-like picture like this of the Gaucín Castle, giving the name to the picture. This is a painting full of romantic encouragement found as topical elements in landscapes by travellers in Andalusia in the first half of the XIX Century.



[P. 235] Alfred GUESDON
View of Gibraltar . View of Cádiz
L'Espagne á vol d'oiseau. 1853.
View of Córdoba. View of Málaga
View of Seville. *View of Granada*
The industrial revolution brought a series of changes in social life that affected urban nature transforming the aspect of large cities, around which industrial belts were being built contrasting with the configuration in Spain of the cities of the old regime. This was the case of Andalusian cities, registered by French artist Alfred Guesdon with his bird's eye views. Unheard of perspectives in accordance with the new modernity that was coming with great advances and the development of technology, all of this as a consequence of positivism applied to cultural and economic life of the XIX Century societies.
In the complete lithograph series called L'Espagne a vol d'oiseau, designed and lithographed by Guesdon (1808-1876) the intention is to see the use of aerostatic balloons and photographic cameras with glass panels to transport the resulting images to the lithographic plate.
Guesdon's view is therefore not just the look of a romantic, but the look of a person of today who knows about the prestige and the historical value of many Andalusian cities, even seen from their picturesque nature, the look of a man of science who wants to register with an objective look the information of the cities. That is his offer and that is his rhetoric of progress with which he wants to dazzle spectators, and also seduce them into purchasing his work. It is the mentality of an entrepreneur above social or historical values, of a romantic fascinated by the possibilities of techniques and with it to transform the world while making business, such as the railway, the telegraph, electric light, etc. After all this series of bird's eye images seem to demand transformation by the positivist action of the State as manager of public affairs and new businessmen.



[P. 239] Manuel BARRÓN Y CARRILLO
View of the Guadalquivir from Delicias, Seville. c. 1850.
Oil painting on canvas. 60 x 76 cm.
Private collection, Seville.
This landscape is far from a realistic motive and deals with one of the characteristic settings of the Guadalquivir by Seville artist Manuel Barrón. These settings were encouraged by the artist towards the middle of the century. It shows typical romantic images of the city, which were very much in demand during those days, first by certain upper class travellers who were dazzled by the monuments and the picturesque nature, for whom these pictures seemed to be aimed at in the first place, especially when this view of the river with the convent of Los Remedios, the San Telmo palace, the Torre del Oro with the old harbour and the huge Cathedral with the Giralda presiding the whole scene, was the surprising image travellers came across, remaining in the memory of those who travelled along the Guadalquivir from Cádiz. The view is taken from the end of the Paseo de las Delicias where the river used to turn to the old riverbed of San Juan de Aznalfarache, which allowed the view of this scene before the short later scenes. In addition to foreign customers this type of views would little by little be adopted and demanded by a new society that especially developed during the liberal period, more and more identified and aware of the monuments and the picturesque nature of their own city, also related closely to enlightened Cádiz.
On the other hand, this same setting, which perhaps is more monumental in the engravings made by Roberts when he was in the city in 1833, covers other more idyllic and social aspects, such as the promenade Seville society went to on the right of the composition. In any case, we should indicate that Manuel Barrón is the Seville romantic painter who encouraged landscapes as a personal speciality, in contrast to other painters dedicated to other genres, a discipline he would become a teacher of in the Seville school.



[P. 241] Manuel BARRÓN Y CARRILLO
The Tagarete and La Puerta de Jerez, Seville. 1850. Oil painting on canvas.
60 x 76 cm.
Private collection, Seville
This interesting view of the outskirts of the city of Seville together with the previous painting has a setting on the limits of the Almohad wall with the Tagarete stream at a spot close to its old mouth next to the Torre del Oro. The scene is organised with a shady foreground and against the light, as is

common in most landscape paintings and urban views like this one from the romantic period. On the right of the composition there are typical popular figures among thick vegetation probably referring to the Salon de Cristina, which had not yet been urbanised as a full social place opposite San Telmo. In the background a somewhat primitive but illuminated perspective opens on to the city with the old walls and towers, bastions and hamlets right up to the Puerta de Jerez which was accessed by a bridge over the previously mentioned stream. In the foreground there is a clear-cut building that belongs to the customs just at the limit of the wall.
The urban scene dates back to 1850. In 1862 the old gates of the city were demolished, an unfortunate event that gave way to the city's progress. The demolitions lasted until 1869. The view is taken from a place near the Torre del Oro, which had also been painted some years before in water colours and lithographs by George Vivian. It was probably elaborated before 1858 when the work on the channelling of the Tagarete stream finally ended.
The fact that it represents two views, one of the outskirts and the other of the city, illustrates the type of landscapes demanded by the local bourgeoisie who were already identified with the urban descriptions and references of their city. In an artistic manner this was still hard to conceive and it was consolidated little by little as a feature of social identification with the city itself helped by the imported images of travellers, and Barron offered his own point of view of these two symbolic landscapes of Seville romanticism.



[P. 243] Carlos DE HAES
A Land. Memories of Andalusia, the Mediterranean coast, at Torremolinos.
1860. Oil painting on canvas. 114 x 165 cm.
Prado National Museum, Madrid..
At the time of Queen Isabel's epoch this painting by Carlos de Haes belongs to his first stage in the city of Málaga made after studies of the natural and then interpreted in the studio. That is where the term «memory» comes from for the name of his work. It is a painting with realist features within a romantic and emphatic degree the artist developed during his life on the Mediterranean coast of Málaga.
The scene frames a view taken looking towards the east in the Bay of Málaga with interest for geological aspects as would become common by the author throughout all of his work, with cut limestone in the foreground of the composition that practically touches the coast showing the sea with the cliff and rills and springs pouring water directly over the beaches and watering he vegetation and occasionally providing waterfalls, giving names such as Torremolinos.
The scene chosen by Haes shows a rough Mediterranean landscape hardly humanised. Far away on the profile of a rock there seems to be one of the characteristic towers watching the coast. The whole scene is bathed in a golden western light that projects shadows of rocks and where the areas of the sea are splashed with minute sailing boats in dialogue with the ruggedness of the cliffs. In the foreground there is a path with a lonely farmer on a mule and with his dog, which contributes to the image of loneliness of the landscape. The rough path is used as a line of perspective towards the interior of the composition, crawling towards the background and surrounding the coast to the capital, which can hardly be seen in the background beyond the estuary of the Guadalhorce River. The sublime nature of the landscape could be the adjusted and realist description of natural elements even though they transmit, through light and landscapes, psychological conditions common to romanticism styles.
Carlos de Haes, of Belgian origin, spent a short time of his youth in Málaga to which this splendid work belongs showing the almost untouched Andalusian coast. His professorship in Madrid of landscapes attracted a group of artists who used landscape painting as the main artistic discipline. This fact makes him the real author of the definite implantation of landscapes in Spain. Haes, a painter who went beyond the keys of romantic landscapes of former decades, was the diffuser of the keys of realist perception of nature through the modern method of plein air, an empirical and effective method of approach and analysis of landscape.



[P. 245] Manuel BARRÓN Y CARRILLO
View of the Triana Bridge. Seville 1862
Oil painting on canvas 166 x 97 cm
Riofrio Palace, Segovia. National Heritage.
Historically the Guadalquivir at the level of Triana with the harbour of Seville used to be a place of close exchange between both banks as well as the hub for trade with South America. This was the place where the city opened up to the world and a connecting point with the western regions of Andalusia, a place that was joined by a bridge for centuries and was continuously repaired after frequently occurring floods. It was not until 1852 when the Triana Bridge first opened, a work by French engineers Ferdinad Bernadet and Gustav Steinacher, who used material from the San Antonio steel Works of the city. The bridge was built with the latest technical advances of modernity for public use in the middle of a historical and monumental city. Isabel II, whose name was officially given to the bridge, visited the city years later in 1862 and that was when she commissioned the painting of this view of the Triana Bridge by the landscape painter par excellence in Seville those days.
An ambitious view that aspired to be a combination of details. A panoramic view of the city adjusted to detail that on the one hand reveals starting points of natural and photographic studies and contemplates on the other hand in the foreground the new bridge seen as a great public construction offered to spectators in all of its true splendour. The bridge is seen almost like a large mechanical piece in all of its details as if it were «a great mechanical piece» in the whole dimension made out with a complex exercise of perspective lines, which Barron's knowledge seems to easily fulfil. This landscape is considered a real landmark of modern landscapes of urban topics in Andalusia and on the other hand it has elements of the panoramic views with monuments that used to proliferate during the Enlightenment period of the XVIII Century. However, seen here in a realist manner the author pays attention to urban details, and characters, like the ones on the bottom right who grant scale to the setting and the effect of light showing reflections of the bridge on the river water and the projection of shadows from the golden light of sunset. There is a clear radical change in the way of conceiving landscapes and in general the points of view of reality, which are very different to the conception of previous landscapes by Seville romantic artists, among whom was included the author of this piece decades before.



[P. 247] Joaquín DÍEZ
Panoramic View of Seville from the Hills of Santa Brígida in Camas), Seville. 1865.
Oil Painting on canvas. 116 x 182 cm.
Private collection, Cádiz.
Just like the view before dedicated to Arcos de la Frontera explained above, this interesting piece dedicated to Seville belongs to Seville painter Joaquín Díez. It is a panorama that the artists seemed to be dedicated to for a long time, at least in the years of the middle of the century.
The view point in the painting is set outside the city, close to the nearby town of Camas, more specifically from the Cerro de Santa Brígida, a high hill from which the whole city can be seen including the poorer quarters in the Guadalquivir farmlands. The scene consists of a foreground, as is characteristic in paintings of Seville romanticism and even following certain traditions of eighteenth century views with some characters of Seville tradition in those days; farmers with animals, goats and a group of oxen making reference to the work done in the fields on the nearby farms between them and the city itself.
The city is extended in its entire panoramic dimension, the river flowing like a snake through the farmlands expanding and embracing the monumental city, which is seen under the horizon with its complex network

of buildings, all of it crowned by the Giralda.
Between the viewpoint and the city is the Cortijo de Campogaz with cereal plantations around it, and somewhat to the right, the poor quarters of Triana with the brand new iron bridge after its recent inauguration in 1852 through which the activities of the harbour can be seen next to the Torre del Oro.
The anecdote of the railway passing by parallel to the river at this moment also makes reference to the recently opened railway line Córdoba-Seville (1859), with few carriages. These details give the impression of a city that still lacks an industrial belt on the outskirts but where Pickman settled his tile factory on the lands of the Monastery of La Cartuja (1839-1841), represented as well behind the aforementioned Cortijo.
To sum up, this is the image of a city that is still dependent on its farming self-sufficiency, but already touched by symbolic elements of the industrial revolution. On the other hand, an ambitious landscape which was probably commissioned by someone, and made with realist signs but still with features of the Seville romantic school though pretending without doubt to overcome those more stereotype views made by Barrón or Cortés, in this case, by fulfilling details in relation to the natural from a high spot precisely located at the same place where Guichot made drawings for some of his lithographs dedicated to the city's panorama.



[P. 249] Mariano FORTUNY
The Old Town Hall, Granada. 1873.
Oil painting on board. 35 x 48,4 cm.
Fine Arts Museum of Granada.
This work is by Fortuny, who made it during his stay in the legendary city of Granada- a city praised by all travellers. It is dedicated to a corner near the Royal Chapel. It shows the old Town Hall with its movement and coloured baroque style façade from the XVIII Century which is a consequence of reforms on the Moslem Madraza created initially as a school for Koranic learning.
The scene reveals the working method employed by Fortuny in this urban scenery with artistic interest trying to concentrate on the effect of the light. He finished this work later on his way back to Rome. The scene is conceived as a theatre stage where he places a group of people with the impression of the main characters of La Vicaría. The production of both the buildings themselves and the attitudes of the characters are fulfilled with a spirit of picturesque reconstruction in what was known as «composition landscape» throughout the whole period of romanticism. This technique consisted of using the real information taken from studies of the natural combined in an artistic way as if it were a real stage using simulations of light in a truthful manner.
As a consequence he used the whimsical combination of Granada buildings with an almost feature writer's interest. He re-composed them on this stage in a fortunate and symbolic way, finally illuminated with so much credibility as if it were taken from the natural. In fact, Fortuny worked intensely in the open air taking elements of reality and paying special attention to the composition of characters. Further on, in his workshop he would complete the final composition, adjusting light and colour. The final result is a set that combines, in almost equal parts, the painting of landscapes with the picture.
On the other hand, the composition is made with an incredible and beautiful technique and at the same time it is similar to many other compositions of Martín Rico, his other colleague in Granada in the years 1870 and 1872. However, this composition, which is intentionally picturesque, suggests scenes of pure Spanish customs in those days. These types of paintings became valuable thanks to Spanish artists who, like Fortuny and others, supplied the European Market and especially, from 1870, the American market as well. This market used to be centred in Rome demanding this kind of traditional images, which were full of information and historical styles as revealed by this Granada scene. These images had already been diffused before just like romantic travellers had seen them.
The stays of Fortuny in Granada and in Seville had an impact on Andalusian artists renewing realist paintings in those days. He was copied throughout his career and in his aesthetic views. Regarding the landscape developed in Granada he set many experimental foundations of the future of plein air cultivated in Spain. We could talk about a before and an after of



Fortuny in Andalusia.
[P. 251] Gustave DORÉ
Marching through Despeñaperros.
Engraving; ***L'Espagne*** / Davillier. 1874.
34 x 24 cm.
Institute of Jaén Studies, Jaén.
The reason for Dore's journey to Spain was based on the idea of gathering real information in order to illustrate El Quijote, a symbolic publication in the work of this illustrator that would finally see the light in 1863. He accompanied the great Hispanics expert in the period of the restoration of the monarchy of Louis Philipe of France, Baron Davillier, travelling to several Spanish cities and most of Andalusia.
Davillier accepted the journey and convinced the publishing company Hachette, which was in those days the publishing company of the famous travelling magazine Le tour du Monde, to publish his experiences in Spain. As travelling reporters Doré and Davillier crossed the border at La Junquera in 1862 and began their exhausting adventure through Spain. Their editorial and graphic work was published from 1862 to 1873 in different issues of the French travelling magazine, and thanks to the valuable information gathered by these two Frenchmen, Hachette decided to make a book from these issues publishing it in 1874 with the title L'Espagne. It was illustrated with 309 xylographs by Gustave Doré. The illustration we are commenting on now seems to belong to the English version. These illustrations confirmed Doré as the creator of modern illustration, owing to the dimension of his work.
As a result of Dore's journey there are several illustrations such as this one of the journey across Despeñaperros, the symbolic gateway to the Andalusian landscape, which would without doubt contribute to confirm Andalusia as a rugged territory, unsafe and semi-wild in the face of European readers.
Specifically, in the setting chosen by Doré of Despeñaperros in Sierra Morena the geographic enclave is understood as »monumental scenery» just like a gothic cathedral in any Spanish city. Summarising, it is the way to register a «natural monument» doubtless significant in Andalusian landscapes. In this particular case there seem to be many coincidences with the engraving included before by Laborde in the first decade of the century.



[P. 253] Rafael ROMERO BARROS
The Santo Domingo Trail, Córdoba.
1868. 79,5 x 122 cm.
El Moral Garden, Córdoba. c. 1875.
Oil painting on canvas. 78 x 61,5 cm.
Fine Arts Museum of Córdoba.
Rafael Romero Barros develops in these two landscapes a realist vision with assimilation of information from nature as a higher degree of the evolution of landscapes in Andalusia. We believe it is a consequence originated by the approach to works from artists such as Carlos de Haes, seen through the national exhibitions in Madrid where the Belgian artist participated in the middle of the century. These exhibitions contributed enormously to the spreading and development of landscape painting as an independent genre in Spain with its own artistic value. Otherwise it is the result of the advice given by Mariano Belmonte Vacas during his teaching years in Córdoba. Another possibility, though less likely due to the degree of realism, would be the permanent contact with the circle of artists such as Barrón in Seville or Gomez Moreno in Granada, who were already oriented towards realism in those days
In these two views of the Córdoba mountains, one around Santo Domingo

and the other an acute realist view made years later of a rural house among flowers, the artist projects his capacity to be alert to global pictorial values and close to details and elements of reference of the landscape. These elements reveal a minute look at vegetation species with realist attention, an adjusted drawing and concrete art but also contemplating light values.
However, he keeps to former manners of structuring the landscape through contrasted light in areas of light and darkness, as was the case in romantic tradition of «landscapes composition».
Somewhat far away in these works, where realism dominates there are two anonymous farmers with a donkey and a dog. This was also shown in the views of Díez. These figures are perfectly integrated in the composition inviting the look of spectators to go from the foreground to the surface of the faraway landscapes.
To sum up, these are two settings of the purest realist landscape paintings in Andalusia with certain awareness for light remembering the works by Fortuny and Rico. At the same time they show an attraction to photography, a modern invention that became a new challenge for painters. This new tendency in many artists who were open to artistic debate and especially landscape painters meant a new degree of assimilation of new settings and observation of new keys, which in this case was the naturalist order of realism. These keys can be seen in the landscape of La huerta del Moral where there is an approach to elements and matter eliminating any other picturesque temptation or the presence of characters in a setting that is not centred nor rigid and less scenographic.



[P. 255] Emilio OCÓN Y RIVAS
Twilight at the Harbour of Málaga. 1878.
Oil painting on canvas. 128 x 198 cm.
Málaga Town Hall.
This landscape of the harbour of Málaga belongs to Málaga artist Emilio Ocón made before the reforms carried out in the last years of the century. It presents clear romantic connotations though it is covered with realist intentions. The attention of this setting is concentrated on the presence of the sea as a decisive element seen in the foreground facing spectators renouncing the monumental, historical and invoking nature the city could offer, though there is an atmosphere of twilight, of romantic ambience that could reveal a certain suggestion of younger works of Haes in his Málaga stage.
The tower of the cathedral, which is the city's most characteristic monument, is hidden by the customs building against the light opening the composition to the left where there are ships and sailing boats in the harbour in the sunset. This landscape shows an intimate time and even a nostalgic one in an atmosphere of romantic tradition. On the left of the composition there are sailing boats anchored in the harbour with calm water and reflections also showing a steam boat departing while a boat with the only two human characters contrast their silhouette with the light of dusk. They are rowing towards land providing rhythm and calmness of inner meditation. This combines without doubt with somewhat barbizonian views of the realist period.
On the other hand, the realist and descriptive attention seems to avoid the scenographic and theatrical nature heading towards an approach to real information concentrated on elements perceived directly from the natural. This is an exercise, which Ocón practised just like other seascape painters from Málaga, mainly after experiences of European landscapes. The cosmopolitan atmosphere of the industrial and commercial society of Málaga with its active harbour in contact with the world facilitated the exchange of artistic influences, especially with Belgium and Holland with respect to landscapes. In these two countries some Málaga artists finished their education.
Therefore, it is not strange to contemplate artistic solutions before in Dutch landscape paintings from the XVII Century and from the School of The Hague, assimilated somehow by Málaga seascape painters. These are keys that will develop in Andalusian paintings of the XIX Century and will continue throughout the development of a local school of seascape painters, with Ocón and Gartner themselves at the head.
This composition of the harbour is doubtless an unpublished new setting in local painting and it would become successful afterwards as it was the prototype which other artists adopted, and adding as their contribution a point of view of their times. This prototype included local elements in this kind of views, the profile of the Málaga coast and the world of ships and boats that were seen as an invitation to travel and maritime romanticism, but already with realist characteristics.



[P. 257] Genaro GIMÉNEZ DE LA LINDE
Jaén Castle. 1879.
Oil painting on canvas. 28 x 38,5 cm.
Museum of Jaén.
Until now this artist has been
Totally unknown. We know he was a photographer living in the city of Jaén, whose link to landscapes is established from his only known work on this topic.
It is a view of Jaén with the castle and hamlet and some popular characters in the foreground included in the composition called Puerta de Granada, dated back to 1879.
Although this work is in a reduced format it represents a high level of guidelines of realist landscapes of decades before. It seems linked to inevitable artists of landscape paintings in both conception and execution, such as Haes or Barrón himself in his late realist stage, or also most likely related to some Granada realists such as painter Gomez Moreno, whom he seems to be related to directly. All of this is understood as the result of the trail left in Granada by the presence of Fortuny and the Andalsuian artists in general.
The fact that it is a view of real events, neither monumental nor invoking of a view of the city surroundings still with the presence of popular characters, it pays special attention to textures, light and shades. These elements make reference to the place but not in a frontal manner to the monuments. Actually, the castle appears in the background at the top as if it were a simple element of location and almost picturesque. All of this makes this composition a unique and significant example of Jaén realist landscape painting.



[P. 259] Emilio SÁNCHEZ PERRIER
Vegetable Garden in Barbizon. Working in the Garden, Barbizon, France). 1880.
Oil painting on board. 36 x 49 cm.
Private collection, Seville.
This small work was made in the French town of Barbizón in 1880. It is an exceptional document that witnesses the connection of a painter educated in Andalusian romantic landscape painting with the world of French landscapes of the XIX Century. It is symbolically represented with the phenomenon of the concentration of artists interested in nature and their representation of the forest of Fontainebleau since the first decades of the century. There is an active presence in this place of artists such as Corot, Rousseau, Troyon, Millet, or more recently Daubigny, with whom Emilio Sánchez Perrier coincides frequently in artistic aesthetics.
The setting shows a vegetable garden behind the houses with typical roofs and chimney pots in the town of Barbizon on his first journey to France. He went to this town accompanied by other Andalusian painters such as Seville painter Tirado and Córdoba painter Del Pino with the famous Auberge Ganne. In the surroundings our artist used his eye as an artist, a close look at things, the qualities and the vegetable species- all of it in detail with an exact drawing and a

very characteristic light reminding us of works by Fortuny and Rico.
In those days Emilio Sánchez Perrier began a series of visits to France, which he repeated periodically when he participated in the city's exhibition. These visits continued throughout his short life searching for a market and public for his landscape paintings with the creative intensity Emilio Sanchez Perrier used although he did experience a minor development in the Andalusian context: Even less during the dates we are referring to so that most of these landscapes were allocated to the market of European collectors and the great American travellers in Europe.
On the other hand this work of art connects the guidelines of observation carried out in exercises of the natural provided by Haes with the world of art of Fortuny now assimilated in international paintings of the decade of the seventies. In the case of Emilio Sanchez Perrier it is projected on a sharp realism with romantic features, almost of a pantheistic poet combined in a virtuoso realism, which would later evolve in the painter towards naturalist guidelines. There is a connection with the positivist world of the proto-impressionist perception and related to photography.



[P. 261] Manuel GÓMEZ MORENO
The Alcazaba and Torres Bermejas. 885.
Oil painting on canvas. 35,5 x 89,5 cm.
Casa de los Tiros Museum, Granada.
This panoramic setting by Gómez Moreno, who was an important artist in Granada, shows the fortresses of the Alhambra with the symbolic Torre de la Vela and the Torres Bermejas seen from a low perspective. It is a landscape setting taken on a bright day at the end of winter in the early afternoon where the broken profile of the architecture with solid volumes sets a dialogue with the blue sky, the clouds and some popular houses from the Realejo quarters located on the right of the composition. In this landscape the elements and the monuments have pictorial conversations with each other without any other human presence.

On the other hand this landscape is taken directly from the natural with realist codes and under the influences left by Fortuny in Granada. In fact, it is a study of light on a monument, which reaches an almost realist quality here just like some of the works of the Catalan painter. In this case it is a panoramic view that goes without the most invoking and sumptuary nature of the city concentrating on the clear atmosphere of the light that time of day, but with the moving and picturesque profile of Arabic walls. This is doubtlessly a realist view that does not avoid some of the monumental and invoking aspects of the local history as an unavoidable presence, but containing an objective approach with detailed description with no intention other than to represent the elements and matter in their true magnitude. Precisely this type of descriptive work of artistic quality such as this characteristic profile of the Granada landscape, with Sierra Nevada in the background, was allocated to the market of quality souvenirs, demanded frequently by visitors in the city of Granada- the city of romantic landscapes par excellence in Spain.



[P. 263] José GARTNER DE LA PEÑA
Wharf in the Harbour in Málaga). 1887.
Oil painting. 146 x 108 cm.
Fine Arts Museum, Málaga.
Especially in landscape paintings developed in the XIX Century, seascapes constitute a «speciality» during romanticism. The sea becomes a topic to be explored and at the same time participate with its presence in images. The sea's suggestion catches artists and writers' attention that see a dramatic means and a stage for searching other geographies and adventures beyond the transformed and coded life of the industrial revolution. Thus, the sea as a means and a stage becomes a «psychological place» with an enormous artistic potential to be explored.
The topic of water, calm or rough seas, of lonely boats or boats anchored on isolated beaches, coasts and harbours, the effects of dusk and storms over the sea would become favourite topics and the pretext to project desires or psychological states.
The representative of the school of seascape painters of Málaga José Gartner was born in Gibraltar and educated as a painter in the former city where he was a student of Emilio Ocón at the Fine Arts School and where he would later become a teacher himself. He was influenced by the landscapes of Carlos de Haes and became a magnificent interpreter of landscapes and seascapes painting them in a dazzling manner with such technical dominance and delicacy that even in his youth he received awards at home and abroad, for example in Boston and in Washington.
This seascape with an elegant composition where he uses an sharp perspective of the docks in the nearly empty harbour of Málaga corresponds to the dyke of Levante, the jetty and the baroque style chapel that still exists. It also presents a wet atmosphere and a little melancholic as if it were a boat aground transmitting a lonely and enigmatic condition and at the same time questions the spectator. Reality and dreams blend together in this composition, which does not lack certain monumental nature in the perception of the sailing boat that acquires a symbolic and even metaphoric assessment, carried out with a technique only comparable in quality to that of painter Sánchez Perrier. This painting shows the relation regarding, in particular, the pictorial technique and the way of setting the compositions with Dutch landscapes, especially with the school of The Hague.



[P. 265] Tomás MARTÍN REBOLLO
Bay of Calahonda. Granada. c. 1890.
Oil painting on canvas. 42 x 64 cm.
Calahonda Square. Granada. c. 1890.
Oil painting on canvas. 42 x 64 cm.
Private collection, Granada.
In the circle of the followers of Fortuny in Granada, together with other artists such as Gómez Moreno, Rebollo studied in Rome sponsored by the Provincial government and was an author dedicated to a cultivated landscape of the natural. This fact is witnessed by these two works of art of the Granada coast where the setting follows a realist view with elements that refer to naturalism of the end of the century. Regarding their interest and the way of reflecting the light these works of art are linked to paintings by Fortuny and Rico, but also to some Italian authors who cultivated realist landscapes of Ottocento Italian painting. On the other hand, these paintings are the result of pictorial work sessions in the months of summer at a time when this type of views of the coast were very scarce and at a time of awareness for health that demanded bathing in the sea. In any case, these two scenes in which some characters are included concentrate more on direct aspects of reality, with naturalist settings carried out a plein air. There is predominance of a view close to elements and circumstances with a type of visual empirics interested in the shades of materials and the effects of the light as well as a concrete and composition sense of the setting itself.



[P. 267] Emilio SÁNCHEZ PERRIER
Landscape of the Guadaíra riverbank with a boat, Alcalá. c. 1890-1895
Oil painting on board. 55 x 65 cm.
Private collection, Seville.
The continuous journeys of Emilio Sánchez Perrier to France and his participation in several exhibitions of the capital made the painter gain contact with international landscape painting in those days. These landscapes would evolve from realist positions and in the case of Sanchez Perrier with a melancholic and pantheistic intonation, of a spiritual tone in his landscapes towards other more realist and objective positions that connected with environmental positivism and the world of the first photographs.

This view of the Guadaira River with woods and tall trees has an adjusted execution of reality. This view certainly has to do with the concept of photographic exhibition developed by pioneering photography.
In this sense there is the possibility that the painter used some type of dark camera or a device related to photographic optics for making these paintings. They certainly have naturalist aesthetics of the end of the century with which the painter identified when he participated in the Paris exhibitions.
More specifically, this painting of the Guadaira river that snakes along sandy meanders of Andalusian lands and the inclusion of a boat with characters belongs to a series of similar scenes where the light also plays a decisive role, like the one belonging to the Carmen Thyssen collection in Madrid where common elements are integrated. These landscapes of the last years of the century had the presence of some characters that contribute to humanising the scene though not in an essential way, when setting the type of naturalist perception deposited in the landscapes of Sanchez Perrier.



[P. 269] Manuel GARCÍA Y RODRÍGUEZ
View of the Alcalá Castle with a Train in el Adufe), Alcalá de Guadaíra, Seville. 1898-1899.
Oil painting on canvas. 125 x 200 cm.
Private collection, Seville.
Manuel García Rodríguez, together with Emilio Sánchez Perrier and José Pinelo Yanes, may be considered the three Seville painters who organised and promoted the phenomenon of landscape painting of the School of Alcala. This phenomenon produced the concentration of landscape painters around the river Guadaira who arrived there to carry out studies of the natural of the picturesque sceneries, the elements of the landscapes and the monuments. An important contribution to this was the inauguration of the Seville-Alcala railway in 1873.

Very close to the paintings of Sánchez Perrier in the decade of the eighties Manuel García Rodríguez cultivated a nearly coincidental type of painting with this artist, both in topics and in settings of Alcala landscapes. Perhaps in the case of Manuel García Rodríguez in a more descriptive and realist manner, making works of art of the natural and composition landscapes as did Fortuny taking the information from the natural and later recomposing it in the studio in a scenographic manner.
This is the case of the view of the Castle of Alcala, which includes the train and part of the river in the area of El Adufe in the town.
The castle emerges with its monumental profile cut around a neutral but illuminated cloudscape after a rainy day at the end of winter showing bare poplars in the foreground. The viewpoint is taken from the path entering the town at the inn in Zacatin where the limestone path draws an arch that coincides with the route of the train parallel to the river. The locomotive advances steaming towards the station located at the bottom of the castle, near the mill of Realejo. This place was painted by some Seville romantic artists around mid-century, specifically by Barrón and Cortés, not to mention the invoking and romantic view of the landscape of the Algarrobo Mill located on the opposite side of the castle, painted by Scottish painter David Roberts in 1833.
The climate of the landscape offered here by García Rodríguez is full of authentic information with special weather after a rainy day that has left puddles with reflections of the path in the foreground where horse riders are descending. The cadence of the poplar branches with the steam of the train transmits a moment of intimacy and meditation while describing specific information of the landscape.
To sum up, this landscape combines monuments as witnesses of the past, the specific reality of the locomotive that travels along the iron rails through Andalusian fields and the type of customs that provide a picturesque anecdote, filling up the landscape in this complex scene. This general tone, between melancholic and realist substitutes the theatrical nature of romanticism for the approach to sensations that provide the elements that integrate the landscape.



[P. 271] Enrique NÁGEL DISDIER
On the Beach. c. 1890
Oil painting on canvas. 26 x 45 cm.
Fine Arts Museum of Málaga.
This landscape by Nagel, a disciple of Ocón, contains a local customs style close to landscapes of luminescence interests in an approach to work on the Mediterranean coast that had already been elaborated decades before referring to Málaga landscapes with some views of pioneer artists of landscapes such as Haes.
In the middle of the composition there is a fishing smack next to fishermen buildings with their rigs on a beach near Málaga. Some characters are repairing them or adjusting their work around a colourful boat that completes the scene. This is a main element seen almost in a monumental way due to the scale of the figures surrounding it and the figure in the foreground.
This coastal landscape with luminescence interests reveals the level reached by realist landscapes in Málaga after assimilating the way to interpret light by the Andalusian followers of Fortuny, since this work is reminiscent of some topics of beaches of the latter stage of the Catalan painter in Italy. Though this aspect still contains plein air features it approaches precocity cultivated along tableau tines, but also claims in an almost picturesque manner a way of life related to Mediterranean culture.



[P. 273] José ARPA PEREA
Trail in the Countryside, Seville. 1893.
Oil painting on board. 35 x 67,5 cm.
El Monte Foundation, Seville.
This Camino by Arpa is of early luminescence perhaps as we have commented on the former registers and inspired in some landscape painters of the Ottocento during his stay in Italy. It perfectly refers to the light and warmth in the lonely fields of the Seville countryside. A landscape that reveals a clear identification with a typical landscape of specific Andalusian and geographic nature.
José Arpa was an artist who was trained in realism by E. Cano within the Seville late romanticism period, and later in Italy, Mexico and the United States changing from realist type landscapes based on the natural and the encouragement of plein air from which he would become a true specialist, to positions close to impressionism.
As we can see in this magnificent work of art only some scarce elements narrate the scene, the sky, unrelated fields, an inn on the horizon and a path seen from the foreground with the traces of a cart that is being driven in a tired manner along the trail, suffering the summer heat among dried out thistles, which project their shadows over the ditch in the Andalusian afternoon.
The cloudless sky with very subtle blue shades and the path in the middle of the suffocating heat are the elements that articulate the composition. It is a synthetic almost photographic landscape because the central point of view from which this scene is seen is innovating related already to the type of style registered in settings of naturalist nature.
The landscape would have doubtless been a novelty in the context of Seville painting of the last decade when this phenomenon was already seen in the School of Alcala at its most important moment, with the presence of many of the landscape artists there. Specifically some Seville artists of his generation such as José Lafita or José Rico Cejudo, who were colleagues and friends of Arpa's in artistic tasks, but he emigrated to México and North America.
On the other hand, this landscape is directly related to a pasty and substantial art but with subtle shades with works done by Gonzalo Bilbao, such as la Siega en Andalusia, and of course with paintings in the same decade by Emilio Sánchez Perrier.
The latter was a true promoter of landscapes in an exemplary and modern way in the Seville School.



[P. 275] Santiago RUSIÑOL
Deserted Garden at the Viznar Palace. Granada. 1898.
Oil painting on canvas. 100 x 75 cm.
Casa de los Tiros, Granada.

Rusiñol discovered the topics of gardens on a journey to Italy in 1894. From then on gardens became the author's favourite topic and with this pretension he went to Granada, the city of landscapes and melancholic and romantic gardens.
Indeed, this work of art belongs to a cycle of five paintings that in 1898 the painter dedicated to the Granada baroque palace of Viznar when he discovered these corners during his first visit to the city.
The painting centres the setting in the crossing of an ancient garden presided by a fountain between box flowerbeds with trees, which indicate the arrival of spring by the flowers they have. The painting represents a morning light day after a rainfall with puddles in the foreground. In the background the arcades of the old palace are made out with wall paintings providing warm shades that contrast with the cold loneliness of the scene.
This setting completely responds to the aspirations of the psychological feelings that Rusiñol expected to find in the legendary Granada. Thus, this traditional romantic landscape, heroic or invoking shows a past that responds to the soul of the ancient garden together with a realist and modern view due to the great pictorial qualities resolved by the proper study of light and demonstrating the direct contemplation of the motif. This remains confirmed with the intensity of the shading and the approach to the materials, the diversity of the local colour as well as a well studied setting, where the meeting of several sensations has been chosen.
On the other hand, the invoking and dreamy atmosphere, though it is a sunny day in the south after a day of spring rain, provides a special atmosphere with certain renovation and rebirth. It shows an atmosphere with a poetic soul of symbolist nature just like the narrations of the same author and other artists who coincide with his aesthetics, such as Valle-Inclan with arguments typical from literary modernism. The aesthetics fill up the setting with modernist contents, with a fountain protected by the flowery branches of the trees that crown the composition. All of it with modern, effective and specific art, as the kind used by the painter during his naturalist stage in Paris.
To sum up, this is a view of Catalan modernism projected in Andalusia similar to other views from 98 with certain links to the paintings made by Zuloaga or Casas, with whom the artist was in close contact.



[P. 277] Jorge BONSOR
Dolmens in the Twilight with the Guadalquivir Valley in the background. c. 1890-1900. 45 x 61 cm.
Profile of Carmona seen from the Necropolis). c. 1890-1900. 24 x 35 cm.
Archaeological works at El Almendral. Carmona Necropolis. c. 1890-1900. 31 x 61 cm.
View of the Necropolis from the Excavation site, Carmona. c. 1890-1900. 30 x 40 cm.
Oil painting on canvas.
Archaeological site of the Carmona Necropolis.

Jorge Bonsor, of European training, came to the town of Carmona at the end of the XIX Century dazzled by its monumental past; according to his own confessions he was attracted to the monumental Puerta de Sevilla, which was still being used by the people. This was a journey to the Spain praised in the past by the Romantics and an itinerary that included Andalusia together with the north of Morocco as a western extension of the Grand Tour.
Little afterwards he settled in Carmona and then he became a painter who was interested in traditions and monuments, according to what we know from some of his works with drawings that reveal, just like another engineer called Luis Siret settled in Almeria, a type of education of illustrated roots trained in representation of landscapes. These two foreigners, who from their origin evolve towards archaeology, suspect that in Andalusian landscapes there is a remote past shown in sites and remains they try to reconstruct with their resources. In the case of Bonsor, his artistic education allowed him to leave some interesting examples of this scrutinising look that still follows the romantic tradition of invoking and of somewhat dreamy places, as is the case of the Carmona tumulus facing the Guadalquivir valley with a sunset light effect. This could be understood as a rural version of a past hidden to some English travellers though it is a setting that is deep in thought taken from the natural in the years of the archaeological works in the Necropolis.
It is a small format piece elaborated from a high position in the necropolis and the composition of the city profile with its towers. This view is directly taken from the natural allowing us to verify Bonsor's talent for landscape painting. The scene is structured in parallel bands with superimposed elements and witnesses with the large gap in the foreground left by the remains of the Roman amphitheatre on which several stages of local history seem to be superimposed, culminating at the movable profile of the city's convents and bell towers. Everything is under a bright cloudless sky, which is inserted in a balanced way in this lonely realist composition- a common practice in the last decades of the XIX Century.
This type of look that analyses and represents is projected to other corners of El Almendral, the farm purchased by Bonsor and his Carmona colleague Juan Fernández López, who were the founders of the Archaeology Society in charge of spreading and publishing the findings.
The final result was to organise a museum where these paintings could be exhibited showing the excavation process that took place.
Regarding these small landscapes dedicated to the Tumb of the Elefant and the excavations, they show the change of appearance of the old farm, with pita boundaries and scattered trees where large holes and piles of soil can be seen next to a lonely wheel barrow which refers to a whole process of labour. In the background of the picture of the excavations once again there is a detail of some city bell towers far away, as well as pita boundaries and a narrow pass with characters that, together with their animals contribute to transform a landscape into history.
Summarising, it has a series of realist elements of a process; landscapes close to the author where the invoking nature has become an instant (beyond the picturesque nature) and in a document considering the hidden past of a land



[P. 281] Isidoro MARÍN GARÉS
Landscape of Granada taken from La Vega). c. 1900.
Oil painting on canvas. 87 x 199 cm.
Casa de los Tiros Museum, Granada.

As with the view by Gomez Moreno we commented on before, this panoramic view of the city with the mountains in the background taken from the meadows becomes a symbolic work of art of the kind of landscapes carried out by Granada artists during the transition years of the century. It is an evolved consequence of the traces left behind in the city by Fortuny during his stay in 1872.
It is an ambitious landscape in content including a panoramic view of the Mountains with the city profile at the bottom, with a setting taken from the natural on a sunny day. The anecdote of a group of characters is added. They are having fun on a trail close to the city. The time of leisure is dramatically interrupted by the presence of a bull and two of the characters are running away in fear. An amusing anecdote is that one of these characters is crippled and uses crutches. This story is inserted without doubt as a relative value of humour within the splendid landscape located behind the scene.
Indeed, it shows the whole mountain range as a unique spectacular show

with incomparable pictorial elements, which brings this author closer to certain paintings of a ***précieuse*** nature in the tableautine paintings.
However, the composition gives preference to the landscape over the anecdote, which is seen with realist elements and adds a fixed study of light approaching luminescence positions, which was already developing in Spanish paintings in those days. These intentions that superimpose anecdotes of traditional scenes are also followed by other Andalusian cities, as an Andalusian way to conceive certain topics.



[P. 283] Joaquín LUQUE ROSELLÓ
Seascape. Málaga. c. 1900.
Oil painting on canvas. 19 x 28 cm.
Fine Arts Museum of Málaga.
In his birthplace Málaga he was a disciple of Ocón and Ferrándiz. In Italy he was linked to the studio of Seville artist José Villegas,in Rome, and finally he returned to Málaga where he painted this delicate piece in the surroundings of the harbour of Málaga.
This piece is in line with the practice of the natural carried out on the Mediterranean coast, just like the paintings by Martín Rebollo of the Granada coast. It is the result of exercises taken directly from the natural near Málaga. This confirms the presence of the famous Farola (lighthouse) in the Málaga harbour, which can be seen behind a group of boats on the shore confirming the viewpoint next to the seashore.
The setting reveals the naturalist conception on the author´s part at a very special time of light in this lonely scene that transmits special sensibility. It is also the result of the knowledge acquired in Italy of some landscapes of the regions that encouraged landscapes in the final decades of the Ottocento, specifically in Venice and Naples.
On the other hand, this scene is somewhat close to the seascape views of the first decades of the new century becoming more interested in coastal areas and avoiding the scenes of sea-going ships in favour of more illuminated values. This is the case of Verdugo Landi, a specialist painter of seascapes.



[P. 285] Manuel GARCÍA Y RODRÍGUEZ
Trail in Oromana, Alcalá de Guadaíra, Seville. 1902.
Oil painting on canvas. 65 x 100 cm.
Private collection, Seville.
In the School of Alcala Manuel García Rodríguez achieved a definite role with his continuous presence on the riverbanks.
This setting of the path that crosses the rocks at the level of «La Comba» in Alcalá, a place where the river made a curve between the pine trees of Oromana, shows an extensive foreground in the shade with rocks that trace a diagonal from a top angle, where the path goes in the foreground. The presence of horseback riders humanise the composition leaving behind in the background the illuminated pine trees and the city of Alcala with vegetable gardens and trees with a golden late afternoon sun that contrast in colour with the areas in the shade of the foreground.
A landscape that visually continues in these days of the new century with the direct execution in the open air and luminescence interests by this author in a logical evolution of paintings of the transition period into the new century. This is a stage in which Manuel García Rodríguez stops going to Alcalá and in turn starts visiting the surroundings of Seville and the countryside of La Jara in Sanlúcar de Barrameda.
It is a position close to Spanish luminescence already encouraged by important artists that in the case of Manuel García Rodríguez were left behind to return to a picturesque nature with new contributions of modernist nature to paintings of scenographic conditions.



[P. 287] José María RODRÍGUEZ ACOSTA
Walls of the Alhambra . Granada. 1903.
Oil painting on canvas. 134 x 94 cm.
Rodríguez Acosta Foundation, Granada.
This painting gives us an idea of the degree of evolution of Granada painting in the first years of the new century, with painters educated in Madrid with European experiences and in contact with the most important painters of Spanish painting in those days, as is the case of López Mezquita and Rodríguez Acosta. These two artists enjoyed an exceptional degree of modernisation regarding both their art and the artistic concept of their landscapes of Granada.
This lonely view with late afternoon light of the Walls of the Alhambra and the winding trail of the hill of the Chinos taken at a sidelong angle towards the land from the Torre de la Cautiva next to this other that presides the composition, refers to the degree of pictorial modernisation the art of Rodriguez aspired to in 1903 when the piece is dated. He learned this art previously from his Granada master Jose Larrocha following Fortuny's tradition in Granada.
On the other hand, the light at the top of the painting that show a sunset in Sierra Nevada contrast clearly with the shade of the rest of the painting, giving the piece a sense of meditation and intimacy, which in modernist codes and symbolist sensations can invoke a certain atmosphere of Rusiñol's paintings.
The setting also reminds us of positions of naturalism with luminic magnetisation not seen in Granada before. Here they are two concepts that are well assembled in a painting expressing the spirit of the end of the century in Granada landscapes.
However, this setting is far from any historical evocation without rejecting the objective presence of a secondary place that belongs to an important monument such as the Alhambra, but not picturesque, but in another category, which could be defined as modernist with the winding lines of the hills and at the top where green contrasts with the mauve and violet of the light of the setting sun on the snow.



[P. 289] José María RODRÍGUEZ ACOSTA
Patio de los Arrayanes, Granada. 1903.
Oil painting on canvas. 89 x 100 cm.
Rodríguez Acosta Foundation, Granada.
The composition shows an angle with a special view of the pond of the Patio de los Arrayanes in the symbolic monument of the Alhambra, which is an extraordinary value for romantic travellers in Granada. The setting invites us to appreciate the elements integrated in it without any human presence that may trivialise the scene or give it a meaning other than the strict elements that integrate it, such as the water, the architecture and the vegetation. It is a well-studied lonely scene of an angle in the shade in the late afternoon. The neutral blue sky is the only point of light seen in the reflections of the water in the foreground.
It is a studied composition by Rodríguez Acosta that avoids luminescence displays and it is more centred on capturing the silent and melancholic soul of the garden, which is absorbed in self-contemplation of its own reflections. It invokes the symbolic melancholy discovered by Rusiñol in the ancient gardens of Granada and contrasts with the exercise of light of another more modernist composition at the same place, made in 1904 in full day light by

López Mezquita, who was his painting colleague in those years in Granada and perhaps more influenced by the glare practised by Sorolla.



[P. 291] Javier WINTHUYSEN LOSADA
Guadaíra Mills, Alcalá. 1906.
Oil painting on canvas. 91 x 74,5 cm.
Private collection, Seville.
Winthuysen is the most important vocational Seville painter after Sánchez Perrier and his immediate followers García Rodríguez and Gil Gallango, with an assessment of natural elements.
This self-taught painter spent some time in the studio of Bilbao and Arpa, and with the latter he used to go on outings to paint.
The result of the sessions in the open air in the first decades of the XX Century, especially those dedicated to the landscapes of Alcala de Guadaira, was a series of paintings with corners of the riverbanks in a clearly modernist style, in which nature was mainly taken into account. This nature was simple and not rhetoric or invoking, without justification or cover-ups. Winthuysen's first intentions were to search for the expression of essential elements such as light and colour in a nature that was constantly in a state of happiness and flux.
This landscape of Oromana shows a golden light late afternoon over the mills of the Guadaira River, seen as a poetic setting of strong modernist nature, which had never been seen in the Alcala landscapes. The view is set among the moving profiles of vegetation, shadowy woods and against the light in the foreground.



[P. 293] Joaquín SOROLLA
Sierra Nevada, Granada. 1909.
Oil painting on canvas. 61 x 95 cm.
Private collection, Granada.
The impression of Granada of the view of Sierra Nevada had a profound impact on the eyes of Sorolla on the painter's first visit to the legendary city in 1902. But it was five years later when the painter started a painting campaign in 1909. This campaign would repeat years later completing a series of Granada paintings in 1917.
Indeed, in the winter of 1909 Sorolla stayed in the Alhambra to produce a series of settings dedicated to Granada corners and landscapes.
In the months of intense work he developed a series of paintings of courtyards of the Nazari palace with the dominance of an intimate and meditation aspect, and an art of the natural which defines, in an adjusted and at the same time loose manner, atmospheres and sensations as well as some luminescence landscapes, concentrating on corners of the Alhambra and Sierra Nevada.
In the series of settings dedicated to Sierra Nevada Sorolla displays a reiterative look, which is almost obsessive towards the motif trying to discover the magic and the substance. The distance of this look displays proximity to the matter and sensations which the sunrays transmit on to the snow.
There is a changing and moving nature in its magnitude and pantheism shown in most of his approaches to this motif, and which the artist sees in Granada as something beyond its monumental nature, like a pure strict practice of landscape painting. Indeed this coincides with the landscapes of his colleague Berruete dedicated to Guadarrama and to some Castilian landscapes some years before, as a complete impressionist painter.
In Sorolla's series dedicated to Sierra Nevada there are plenty of settings without reference in an exercise of pure modern painting where the look of Sorolla reveals itself as more empirical studying the effects of colour and matter. However, in others like this one with the presence of one of the Alhambra's towers in the foreground the setting is more totalising and scenographic counteracted by outlined sensations and synthetic spaces. Cold and warm shades abound in a subtle coexistence of certain winter *tempo*, an intimate and almost melancholic time, of a certain symbolic nature that reminds us of the other scenes that Rusiñol found in Granada years before.



[P. 295] José DENIS BELGRANO
A View of Málaga from the Hills. 1913.
Oil painting on canvas. 143 x 98 cm.
Provincial Council of Málaga.
The view of the outskirts of Málaga offered by painter Denis Belgrano, who concentrated on genre scenes more than on landscapes, reveals the amount of interest for landscapes even in places of the artistic outskirts of Málaga.
Here the painter displays a view of la Hoya de Málaga taken from the altitude of the mountains showing the area of the Guadalorce River's estuary. This is a traditional place of vineyards and almond trees but where some leisure resorts were built from which the setting is supposedly taken. In fact, this scene is complementary to other settings of the same author that show elements of the town.
The landscape contains realist vegetation in the foreground contrasting with the far away light nuances, a code which was used in landscapes of romantic tradition but in this case with realist intentions.
The lack of characters that could provide a scale reveals the emancipation of the landscape, giving itself value at the time when it was made.
The view may have very well been aken from the natural although as it was common in Denis with a study of academic language and where the artist had to improvise certain resolutions to which he was not used to. This is the reason for the paltry study of light that ignores that of other landscape painters oriented towards luminism. On the other hand, the type of setting approaches clear naturalist positions where some seascape painters of the School of Málaga can be placed.



[P. 297] Antonio MUÑOZ DEGRAIN
El Chorro, Málaga. 1913.
Oil painting on canvas. 216 x 151,5 cm.
Fine Arts Museum of Valencia.
The aspect of Muñoz Degrain in this composition dedicated to El Chorro in the mountains of Málaga is a close look at the landscape, close to the qualities of the material, in short a look at the geological nature that had already been present in paintings and pioneering studies of the natural by his master Carlos de Haes dedicated among others to the regions of Aragon decades before.
Therefore, it is no wonder that the artist, during his long relationship with the city of Málaga, felt attracted by this type of moving landscape of the inland province.
This was the time when the Guadalhorce Dam was being built in order to take advantage of electrical energy.
Some local artists before had already encouraged this landscape, seen in an epic and romantic way within the tradition of romantic landscape painting.
The setting by Muñoz Degrain contains whole rocky closed scenery conceiving the surface as almost a rock-picture using mostly colours close to limy matter of geological formation. It achieves a wide range of shades that the painter scrutinises with the assessment of lighs and qualities.
The scenographic result provides certain

confusion in the vision of spaces and the scales. The artist solves this problem by monumentalising the vision and placing at the bottom, next to the riverbank, a herd of mountain goats, which also increases the remote and wild sense of the scene.
This type of work, which is a little eloquent and even epic when referring to the landscape, was promoted by this painter in those days, and it connects with other series dedicated to the Sierra de Guadarrama, Sierra Nevada, or Roncesvalles as well as some «inventive landscapes» with legendary touches, such as the one dedicated to *Las Valkirias* in the Museum of Málaga where the artist deposits his updated artistic capacity in adapting the languages of European modernism, but always from information taken from reality and that the painter displays in views that could be identified with the Wagnerian aesthetics of the first decades of the century. On the other hand it is far from modern but objective works of art of impressionist conception such as the landscape paintings encouraged in the new century by Berruete, but is in consonance with certain international symbolism and especially with some scenes by Böcklin.



[P. 299] Félix LACÁRCEL APARICI
El Chorro, Málaga. 1913.
Oil painting on canvas. 149 x 116 cm.
Private collection. Seville.
This painter is originally from Valencia where he was also educated. After going to Madrid and linking to open air landscape paintings, which were then encouraged by the Circle of Fine Arts of the capital city, and having been under the influence of Sorolla and Benedito, Lacarcel arrived in Seville to take up a teaching position in 1914. The landscape painting *El Chorro* in the province of Málaga is from this period.

As we have already seen, it is a place where Muñoz Degrain made emphatic and colourist paintings. This artist was linked to the city of Málaga from years before and left these traces in some of his disciples with interest towards these types of settings with great geological features-landscapes of somewhat invoking nature with certain Wagnerian aesthetics and we could even say deistic in the conception and justification of the landscapes.
In this work by Lacárcel the composition presents a setting with a scale of monumental magnitudes reminding us of mountain paintings of former reference, such as the *Canal de Mancorbo* painted by Carlos de Haes in the Picos de Europa. Here the space is also structured into illuminated scenes, in this case with some organic shapes of the type of limy erosion typical from the region. It is without doubt a special and dehumanised landscape in its own grandeur invoking geological and legendary episodes. As we mentioned in the case of Muñoz Degrain, this landscape identifies with the view that Symbolism had towards nature as in some of the works of Swiss artist Böcklin.
The high summits under cotton clouds are illuminated by a golden late afternoon light projecting mauve shadows and leaving other sections in the shade, from which on the left of the setting a cascade splashes the surroundings with tumultuous eloquence; on the right a primitive mountain trail gets lost among the heights. This is the only humanised presence of this almost legendary view of the landscape of the mountains of Málaga, which indeed is an invitation to dreams and legend.



[P. 301] José PINELO YANES
Generalife Balcony, Granada. 1916.
Oil painting on canvas. 90 x 79 cm.
Private collection, Seville.
The point of view of this corner of a monumental landscape is a real *hortus conclusum* and a delicate garden of the Hispanic-Arabic world. It keeps a distant viewpoint seen from an intimate spot placing the mullioned window before the setting of the view of a corner of the Generalife illuminated by a late afternoon golden light where the dense colour searches the local shade with accuracy and sensuality.
José Pinelo Yanes was, just like his father José Pinelo Llul, a painter educated in realist painting in the practice of *plein air* introduced in the first stage of the School of Alcala. Family links kept him alert as a painter to the new perspectives, which were opening to landscapes in the years of the change of century.
The artist died young and in his short but intense work there is a starting point in the naturalist settings and further on interested in including the study of light in his landscapes of luminescence nature. This is something we are able to confirm in works such as this one, which was made in the first decade in Granada. These works offer suggestions of Rusiñol and Sorolla although they could also be identified with certain paintings of other Seville artists, such as Javier de Winthuysen, who is also present in landscapes of Alcalá.
In this work there are traces of Rusiñol and Sorolla who were both present years before in the city, as well as other colourist painters who unavoidably also had Granada as a motif of their works, specifically Regoyos and Zuloaga.
The work of Pinelo Yanes in any case advances positions of modern painting executed previously by Andalusian painters, and also compared to other positions of regionalist painters, who regarding this decade are particularly active when making landscapes and especially sensitive to both national and international tendencies.



[P. 303] José ARPA PEREA
View of the Guadalquivir with the Convent of Los Remedios, Seville). 1916.
Oil painting on canvas. 70 x 100 cm.
Private collection, Seville.
The evolution of painter José Arpa, who as we mentioned before emigrated to America in the nineties after having travelled to North America and Europe, is shown in this exceptional painting of the Guadalquivir River with the convent of Los Remedios. He was educated in romantic realism in Seville after living in Italy where he came in contact with works of Fortuny. He travelled to America where he encountered the paintings of Whistler and American impressionism, and finally he returned to Spain in the first decade of the new century.
In this setting of the Guadalquivir taken from the opposite bank, which was frequently used for *plein air* sessions by Arpa, there is a scene that has nothing to do with monumentality. In fact, the convent is located among trees and is pushed away in relation to a group of ships and boats anchored on the right bank. With the painter's preference this group focuses behind the convent in a point of view that uncovers the low tide at this spot of the river with primitive boats allowing us to see the rest of the woods in the surroundings.
The water in the foreground is set in a realist manner reminding us of some Venetian compositions by Rico and some foregrounds of the landscapes of Sánchez Perrier made in Alcalá, which was a place visited frequently by Arpa throughout his years as a painter.
This landscape by Arpa synthesizes a pictorial language very close to impressionist codes seen in America and in some artists of national art such as Berruete. Although Arpa here keeps some intentions of reference and representation but through an absolutely modern language practised in his many sessions in the open air in his life as a *plein air* painter.



[P. 305] Cecilio PLA
Beach of la Malagueta. c. 1910-1920.
Oil on canvas. 32,4 x 44,5 cm.
Provincial Council of Málaga.
From 1910 he was a teacher and he substituted his master Emilio Sala in the lessons of the School of San Fernando in

Madrid. He taught many important artists of Spanish painting.
His link to Málaga must have been circumstantial, perhaps during a summer stay in the first decades of the XX Century, most likely in relation to Muñoz Degrain. During these years his paintings of modernist suggestion transmute into paintings with impressionist features full of luminescence aspects that could correspond to a way of seeing this type of illuminist exercises of Spanish eastern coast nature with Sorolla and other international masters as models and suggestions.
This small painting with precise touches and dynamic atmosphere is a consequence of one of his stays at the Málaga beaches, taken from the natural at a crowded time on the beach, probably at a place close to Baños del Carmen on the Mediterranean coast. Here the painting adjusts to vibrating tones and becomes a set of sensations where the references to landscapes dissolve in the interest of the impression of these sensations and the bright light.



[P. 307] Ricardo VERDUGO LANDI
8 seascape sketches. c. 1910-1920.
Oil painting on canvas. (several sizes).
Fine Arts Museum of Málaga.
This disciple of Emilio Ocón is one of the best seascape painters of the School of Málaga. He was influenced by Fortuny's work and in his youth he painted seascapes and scenes of open-air coasts with accuracy and studying the light, the sharp colours and a good touch. When he lived in Madrid he became famous as an illustrator concerning family property magazines such as ***La Esfera*** and ***Nuevo Mundo***.
His view of the landscape is a renewed view and updated in tendencies originating from international impressionism, which can be seen in the seascapes of his first years of the new century when he offers a high level of assimilation of Spanish eastern coast luminescence and in connection with Basque landscapes. He took these guidelines to the ambient of the Málaga coast.
These eight studies, whose only themes are atmosphere and light, confirm this artist as a painter of great qualities focused on the study of seascape atmospheres with very subtle and varied settings. They display not only the practice of direct painting in the open air, but references to both modes and concepts of French impressionism as well as authors of full Hispanic impressionism, with an artist such as Berruete in the lead. This landscape painter at the beginning of the new century becomes exclusively devoted to direct painting of impressions of the natural with very emancipated art.



[P. 311] Enrique MACKAY
Iruela Castle. c. 1910-1920
Cattle Farm, Cazorla.
Sierra de Cazorla, Nava de Cazorla: Farm and Mountains.
Iruela Castle. c. 1910-1920. Photographs Centre of Image Technology.
University of Málaga.
Enrique Mackay was a forestal engineer who was active in the mountains of Cazorla and Segura in the first decades of the XX Century. He took photographic images with his camera that were the first of monumental and rural settings regarding his movements in the mountains as well as photographs with ethnographic interest of places, buildings, characters and landscapes.
These first class testimonies give preference to monumental and landscape values as well as his functional, analysing and observing look projected on the land regarding the performance of the extraction of wood in the Jaén mountains. He is also the author of these publications where the conception of forest operations goes beyond producing wood. In this way he adapts to the reality of Mediterranean forests. With Mackay a stage began in which middle and low mountains were important and the concept of mountains reserved for their indirect benefits was introduced.



[P. 315] Lucien ROISIN
Chipiona seen from the Lighthouse. c. 1910 - 1920.
Viaduct with a Train of Mine Load, Almería. c. 1910 - 1920.
Harbour of Málaga with Gibralfaro. c. 1910 - 1920.
Reina Victoria Working district, Huelva. c. 1910 - 1920.
Lucien Roisin Besnard was a French photographer living in Barcelona after the First World War with a photography studio that produced postcards. His first Spanish postcards seem to date back to the years 1917 or 1918.
He would soon start to make long trips throughout Spain in order to take new shots and settings of monuments and landscapes for illustrating his famous post cards. Roisin takes photographs of practically every corner in Spain stopping in each province to take shots of towns, architecture heritage, landscapes, people, etc.



[P. 319] Cristóbal RUIZ PULIDO
FarmingFields, Jaén. 1920.
Oil painting on canvas. 140 x 170 cm.
Property of the National Museum Centro de Arte Reina Sofía. Museum of Jaén.
After a period of training in Córdoba with Romero Barros and in Madrid with Ferrant he travelled to Paris in 1902 where he takes in the avant-garde arts and makes them his own with a personal language, which he put into practice when he returned to Spain in 1914.
In the twenties Cristóbal Ruiz became famous for being the author of a series of desolate landscapes taken from his birthplace in Villacarrillo. These landscapes display some human traces in their deserted loneliness, such as working fields or composed mountain settings and suggested by successive horizontal sections that transmit the effect of lightness and distance.
The landscape is a combination of realism, expression and almost mystic stylisation. It is a view full of the descriptions and the feeling of some of the looks at Castilian landscapes by members of the 98 Generation.
This innovating view of Cristóbal Ruiz did not continue in Andalusia, and so it can be considered a personal and exclusive view that was interrupted by the Civil War and exile.



[P. 321] José NOGUÉ MASSÓ
The Horse Saddle, Jaén. c. 1925.
Oil painting on canvas. 70 x 100 cm.
Museum of Jaén.
The artistic nature of Catalan painter José Nogué, who came to Jaén as a teacher of the city's school of arts, stands out in the context of Jaén paintings in the first half of the XX Century. He was educated in Catalan painting of the change of the century between the contents of symbolist painting of Rusiñol and ***noucentisme*** of the first decades of the century. When he arrived in Jaén he strongly dedicated the landscapes surrounding the city with a look that could at least be influenced by symbolist sensitivity and the mentality of the end of the century, applied to settings of great sensitivity and intimacy.
Nogué's ***plein air*** Jaén landscapes transmit moments of light, mainly golden light of late afternoons or moments that favour certain dream of nature, landscapes full of

nostalgic aspects with rhythmic and musical tempos that configure velvet atmospheres of certain intimicy. All this in an approach to the diversity of values of the natural, strongly fixed on his qualities as a painter, which sometimes allows him other types of works that are more in accordance with Mediterranean codes and at the same time constructive and sensitive to the landscapes of Jaén.



[P. 323] Cristóbal RUIZ PULIDO
Landscape of Santiesteban del Puerto, Jaén. C. 1920-1925.
Oil painting on canvas. 144 x 168 cm.
Provincial Council of Jaén.
On returning to Spain from Paris in 1914, Cristóbal Ruiz worked as a drawing teacher at the Ubeda Institute, which was the Machado place ***par excellence.*** The viewpoint the artist projected in his landscapes as from that moment was to a great degree down to the aesthetics of the Generation of 98 then confirmed with new elements from the avant garde synthesised in the Andalusian landscape. In fact, reductionism, chromatic synthesis and lonely atmospheres would be the keys with which Cristóbal Ruiz would define the landscapes of his native land- in the most Azorin meaning of the expression. Simple, inexpressible and humanly desolate landscapes, but inhabited by work and by the remains of human geometry or rather by the fallow land; thus affirming the same human absence in a poetry somewhere between the mystical and the shattering. Landscapes that at times are populated by little figures that contribute to a feeling of protest, introduced into a realism of regionalist character be it with a more evolved art which would subsequently hint at surreal atmospheres.



[P. 325] Felipe ABARZUZA
Cliffs in Roche, Cádiz. c. 1920-1925.
Oil canvas on painting.
75,5 x 87 cm.
Barrosa Beach, Cádiz. c. 1925.
Oil on painting.
82 x 105,5 cm.
Museum of Cádiz.
Felipe Abarzuza y Rodríguez de Arias came from a middle class family of trading tradition. He is another important painter of Cádiz landscapes beyond pictorial regionalism.
His landscape paintings are directly related to illuminist tendencies of the end of the century. They show an artist with capacity to transcribe the light and boosting sensations and defining atmospheres.
In Madrid he was linked to the Circle of Fine Arts and close to Sorolla, of whom he considered himself a disciple. He was very active in Cádiz cultural life. His work may be considered important for the development of the arts in the city in the first decades of the XX Century.
His art and view was modern: He created the Cádiz Circle of Arts in the twenties. During these years he painted pictures directly of some places near the Bay of Cádiz as well as some settings on the coast with fresh and direct painting skills. This series was elaborated with decisive and robust art that inevitably reminds us of Sorolla, to whom these settings must belong and which are dedicated to Roche and La Barrosa in Chiclana; they are to be found in the Museum of Cádiz. This is the case of a work of art undiscovered until now with the title ***Pinos y tierras rojas (Pine Trees and Red Lands),*** from 1928, which documents and dates this type of work in the same decade of the twenties.



[P. 327] Sierra Nevada: the discovery of high mountain landscapes and the dervelopment of trekking and leisure sports.
Torres Molina: ***Sierra tramway.*** c. 1925.
Hauser & Menet. ***View of Sierra Nevada.*** 1910-1920. Photograph. Casa de los Tiros (Granada) Museum.
Torres Molina: ***Trekkers in S. Nevada.*** c. 1920.
Torres Molina: ***Trekkers in S. Nevada.*** c. 1920.
Anonymous: ***Hotel del Duque.*** c.1925.
The interest in Sierra Nevada and winter sports aspects dates back to 1898 when the association ***«Diez Amigos Limited»*** was created. These were the first years of outings and snow sports. This association became the Sierra Nevada Association in 1912, which was a pioneering club in Andalusia that took part in the tourist and sports development of the Granada mountains. They built the first shelter at la Hoya de la Mora.
The first road from Granada to Sierra Nevada was built in the twenties, together with an electric railway whose route went through beautiful landscapes and this is when the interest for snow began.
The promoter of this important project was Julio Quesada Cañaveral y Piédrola, duke of San Pedro de Galatino, a well-learned and multifaceted man who made several investments in order to achieve the economic growth of the province of Granada following the example of the best Swiss hotels in those days. He was a visionary of the tourist potential of Granada and created the Hotel Alhambra Palace, which was first opened in 1910, in connection with the Hotel del Duque, located at 1,500 metres high and was finally opened in 1925. The road and a railway were laid down from the capital city to the mountain hotel itself.
The train to Sierra Nevada was one of the first Spanish mountain railway systems with a mainly tourist function aimed at displaying the beauty of the Penibetico landscapes through a collective means of transport, as well as producing wealth owing to the increasing interest in leisure activities related to the mountain.



[P. 331] Juan RODRÍGUEZ JALDÓN
Gloria Hill in Carmona, Seville. 1929.
Oil painting on canvas. 81,5 x 61 cm.
Town Hall of Carmona.
Juan Rodríguez Jaldón was a disciple of Gonzalo de Bilbao. He developed his Seville-based work in the first decades of the XX Century. Regarding the cultural life of Seville he saw the assimilation of certain codes of illuminist and impressionist paintings of the years of the change of the century, more specifically on scenes of customs with formulations of regionalism. He was born in Osuna and lived in Carmona in the twenties when he treated local scenes with updated plastic arts. However, he aspired to official consideration. His work appears influenced by a certain chromatic Sorolla nature translated in formulas that referred to his master Bilbao.
As for his landscapes he also follows the art of Bilbao but with more local and personal interpretations showing more sensitivity and a great capacity to manifest different sensations, paying attention not only to Andalusian landscapes of farms, but also on their work and types, which he got to know so well.
The landscape has connotations since it is an area outside of the town, reminding us of some views of the literature of 98. It is an anonymous landscape of a Carmona corner with a delicate light. This view could no way be considered picturesque; it is painted directly from the natural with very subtle and direct art. It is a discreet scene and slightly hidden in thought presenting a somewhat melancholic atmosphere, though it is real and not dreamy, with tempo that could remind us of works by Rusiñol or Regoyos. There are no evident comparisons with Seville paintings unless it is with some works touched by symbolism of other

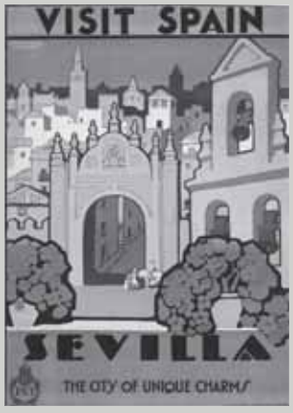
Seville painters such as Santiago Martinez y Grosso, who were precisely interested in this kind of atmosphere in some of their landscapes. They heartily encouraged this genre in the first decades of the century.



[P. 333] Daniel VÁZQUEZ DÍAZ
My Window at La Rábida. c. 1929.
Oil painting on canvas. 58,5 x 55,5 cm.
Private collection, Madrid.

Vazquez Diaz, who was educated in Seville and Madrid, travelled to Paris to learn about the tendencies of cubism by international reference. When he returned to Spain he started painting following tradition and adopted a language derived from cubism and organising a style, which the painter handles easily in all the genres. In subsequent years on he would reach a synthesis between modernity and classicism. My window at La Rábida belongs to this stage. It is dated from 1929. The composition starts from an inside point of view, more specifically from one of the windows of the lookout of the Columbus monastery over the Estuary of the Tinto, from which a watch tower and the Domingo Rubio streams can be seen. Nearby there used to be the canning factory of Tejero, which is here perfectly synthesised in simple volumes as well as some boats and sailing boats anchored on the shore. These elements are seen from far away from the window that frames the composition but where there is an articulate, constructive and close look. This is a novelty regarding the point of view of the landscape, which had certainly been encouraged until then. All this is inserted in a space that tends to have a plane look inviting us to have a slow look while the elements mentally come into order in a constructed and tectonic scenograph. These circumstances, together with elements of the landscape, remind us of scenes of metaphysical paintings or the Florence ***quattrocento,*** or perhaps paintings from the past by cubism that, just like this symbolic painting, they tried to describe the essence of the world of Andalusian and Mediterranean culture.

Daniel Vázquez Díaz was one of the most relevant artists of Spanish painting with more influence in the artistic renovation in the first half of the XX Century in Spain. For the young artists of the avant-garde of the twenties and thirties he was a direct master and an unavoidable reference. His style derived from cubism evolved in a personal way and he was identified with certain realism between wars. Although his art is renewed with many registers his work is a compact alliance between modernity and tradition.



[P. 335] Posters and the phenomenon of tourism. 1929.
Juan Miguel Sánchez. Patronato Nacional del Turismo, Seville. 1929. Lithograph in colour on paper. 106.1 x 69.5 cm.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
Ricardo Verdugo Landi
Patronato Nacional del Turismo. Málaga. 1929. Lithograph in colour on paper. 106.1 x 69.5 cm. Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
Hermenegildo Lanz
Patronato Nacional del Turismo. Granada. 1930. ***Lithograph in colour on paper.*** 106.1 x 69.5 cm. Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
Joaquín and Rafael Díaz Jara.
Patronato Nacional del Turismo. 1929. Lithograph in colour on paper. 106.1 x 69.5 cm. Centro de Documentación Turística de España, Madrid.

The first gesture towards the phenomenon of tourism on the State's part is from the Royal Decree of 7 October 1905. This decree provided the creation of a «National Committee in charge of promoting in Spain artistic and leisure excursions» offered by the then Minister of Public Works, Álvaro Figueroa. According to this official decree the balance of trade showed the economic and development value of tourism, because «*the increasing interest in travelling, which is a sport for foreigners of all social classes and especially those wealthier ones [...] This function should be taken over by private initiatives as it has been in other countries by promoting and developing tourism, but since there is a lack of this social action the State is obliged to set an example and stimulate all in the task of promoting the visits by foreigners to our country*».

In 1911 the royal committee of tourism was created whose tasks were more extensive than those of the National Committee created in 1905. The new organisation would have to encourage the arrival of foreign travellers and the task to effectively preserve the artistic, monumental and picturesque wealth of Spain. Leading the new Committee was the Marquis de la Vega Inclán, royal commissioner and cultured person who was the real motivator of artistic and heritage causes related to tourism. Under this premise the National Board of Tourism was subsequently created in 1928 for the fairs of Barcelona and Seville. Their mission was to coordinate the sectors related to tourism. The new organisation was structured into three general delegations, Art, Advertising and Travelling, and the country was divided into five regional groups with a delegate leading each one.

This is the period when the posters dedicated to the provinces were made by important artists of illustration and scenography as well as painting in Spain, Juan Miguel Sánchez, Joaquín and Rafael Díaz Jara, Hermenegildo Lanz and Ricardo Verdugo Landi.



[P. 339] José MORENO VILLA
Landscape. c. 1929.
Oil painting on canvas. 46 x 55 cm.
Fine Arts Museum of Málaga.

Moreno Villa, who was initially educated as a painter, was an intellectual. As well as a painter he was a well-known columnist and essayist, apart from a poet, a translator and promoter of culture during the period of the Republic and in exile.

His artistic work starts from the knowledge of European avant-garde of the first decades of the century from peripheral knowledge. Most of his paintings are of a coinciding language in style, especially when referring to the twenties with others of his generation such as the very same Cossio, Palencia or Bores as some symbolic examples of this who participated in the Fair of the Association of Iberian Artists in 1925. This meant a reference in Spanish art for the new generations who were then taking an avant-garde attitude.

Moreno Villa, after the acceptance of cubism in the twenties became interested in evaluating ***pure painting,*** which was then developed in a personal manner in symbolic art as an expression of the type of artistic creation of the Generation of 27, called «lyrical imagining».

This synthetic and plain landscape is almost primary and childish, but there are metaphysical references regarding European avant-garde of the twenties, when concrete and even primitive art achieves new value of avant-garde language. This was a creative act regarding the landscape which, in a way, rescues populist images that are contemporary with certain poetry also claiming popular aspects like the registers of songbooks.

This succinct landscape needs to respond to the tendency within the generation of 27. It also commonly asserts seascapes and plain theatrical scenographs, like this one of essential nature with a lonely house illuminated by the Mediterranean light. On the other hand, it is a scene that seems to emerge from the collection of unconscious images of the author, interviews on the Andalusian coast and assumed as his own in his birthplace Málaga.



[P. 341] Santiago MARTÍNEZ
Village of El Rocio. Huelva. c. 1932.
Oil painting on canvas. 80 x 96 cm.
Private collection, Seville.

In the context of Seville artists of the first decades of the XX Century,

Santiago Martínez is one of the artists with the most evolved art and more representative of the phenomenon of regionalism. He collaborated with the magazine *Bética* in his youth; he followed closely the pictorial work of Sorolla in Andalusia and accompanied this painter on some campaigns. He travelled throughout the country making landscapes with naturalist settings and illuminist conceptions in the Sorolla style , though integrating aesthetics of the 98 and others more related to the aesthetics of regeneration.
This landscape of the thirties of his production was possibly commissioned by the Baron of La Palma, who was a collector of the work of this painter. It is centred on a setting of Las Carretas Street in the Village of El Rocio, long before the boom of the pilgrimage and the uncontrolled urban development of this place.
It is a somewhat anonymous setting that overcomes a picturesque and anecdote view. The artist concentrates on the series of sensations transmitted by the elements in their pictorial translation, white washed walls, blue sky and blue nuances over the sand. The couple of trees in front of the house give mauve transparencies that together with the shade in the foreground contribute with variety to the composition. This scene is wrapped up with two rural characters, sitting on the wall in the shade next to a dog on the right. This detail humanises the lonely scene.
A vigorous atmosphere of the blue light presides over the whole piece together with a sunny calmness, which fills up the whole village on a winter or end of autumn day. These circumstances the painter approaches with a treatment that focuses with great care and simplicity describe the sensations and qualities of the marshland light.
In short, it is a fortuitous elemental setting, with no real protagonist of characters or trees slightly moving in the composition, not even the volume of the roof of the church from which we can discretely see part of the façade with its belfry. Indeed it is a piece that concentrates on an exercise of luminism integrating other registers of psychological tempos in the landscape. It is a clear example of the prototype landscape of regionalist luminism.



[P. 343] Francisco PRIETO SANTOS
Arcos de la Frontera Bullring, Cádiz. 1933.
Oil painting on canvas. 143 x 150 cm.
Museum of Cádiz.
Painter Francisco Prieto was educated in Madrid in illuminist painting with scenes of the customs of the changing years of the new century. He was linked to the School of Cádiz from 1917. From this city he toured the rest of the Andalusian provinces gathering scenes and landscapes.
In a more private manner he was interested in reflecting local life and the countryside of the Cádiz mountain range, giving preference to Arcos de la Frontera, a town to which he dedicated many compositions and landscapes.
He worked intensely in these places in an almost monographic way since the twenties onwards.
His landscapes are in general of flowing technique and rich in tones of colour that connect him with some views of the Hispanic 98, perhaps in a more festive and colourist way closer to the world of Regoyos. In any case, this painting lacks rhetoric and evocation and illuminist aspects which coincide with other Cádiz painters of his context with a popular view of Andalusian customs inserted within tradition, in the festive world and in landscapes. These guidelines make him a dignified representative of cultural and pictorial regionalism.



[P. 345] Antonio RODRÍGUEZ LUNA
Landscape with a Nest. 1933.
Oil painting on canvas. 76 x 57 cm.
Provincial Council of Córdoba.
Córdoba artist Rodríguez Luna studied painting in 1923 in Seville and between 1928 and 1934 in Madrid where he was in contact with movements and collective groups such as Ultraism, the group of «Iberian Artists» or the «Group of Constructive Art». During this period his work was immersed in surrealistic parameters and the Vallecas aesthetics around Alberto Sánchez and Benjamín Palencia. During the years of the Republic in 1933 he had his first individual exhibition in the Museum of Modern Art of Madrid. The museum purchased his piece ***Birds in a Melon plot,*** at a time when the politicalisation of Rodríguez Luna was unstoppable in a way that his activism in the Civil War was not surprising, culminating in the album ***Sixteen Drawings of the war*** in 1937 and several magazines from the time. In 1939 he went to Paris and then to Mexico as an exile.
The painting we are commenting on is from the Madrid period. It is a symbolic piece of Vallecas aesthetics where the fision of a whole generation of painters took place with Spanish tradition in relation to avant-garde. This included artists such as Alberto Sánchez, Francisco Lasso Morales, Maruja Mallo, Juan Manuel Díaz Caneja, José Moreno Villa, Nicolás de Lekuona, Enrique Climent, Francisco Mateos and Luis Castellanos. These painters shaped the beginning of the so called School of Vallecas, including Antonio Rodríguez Luna.
On the other hand it is a piece where a view of Castilian landscape converges, as had happened years before with Jaén painter Cristóbal Ruiz translated by an Andalusia artist, and is now seen from a renewed perspective. Proof of that is this landscape of foreground composition with aesthetics close to surrealism where the expressive force of the shapes shows a passion for a basic and primitive nature, as happened with other contemporary pieces by Palencia or Sánchez in what was to be called «telluric surrealism».
In any case, this primary and even popular composition by Rodríguez Luna is a landscape of expressive invention and at the same time an argument to subjectivist artistic values.



[P. 347] David BOMBERG
View of the Ronda Tajo. 1935.
Oil painting on canvas. 50 x 60 cm.
Private collection, London.
This artist was of Jewish descent and educated in London. He belonged to a generation of emerging artists of the British avant-garde before the First World War. After an active avant-garde period as a member of the *vorticist* movement he travelled to Palestine and cities of the Mediterranean. He felt a special attraction to these countries throughout his life.
In 1929 he made his first journey to Spain stopping in Toledo where he develops a dense and expressive painting regarding landscapes, projecting an intense pictorial communion between author and landscape, the most ardent emotions in his settings of Castilian landscapes.
In the year 1934 he returned to Spain visiting Cuenca and Ronda, where he stayed until 1935. This latter city is full of sharp rocks and deep gorges. Here he found a particular expressive

force through its geologic location and its architecture. It is an emotional stage for Bomberg who acts as if he were almost possessed by the expressionist force of his paintings. He translated this force into colours and material sensations put into order by visual strokes and spatial emotions synthesised in a new explosive view in the Cézanne tradition.
This expressionist and exciting force was displayed in the landscapes and drawings carried out by Bomberg in Ronda, where the artist demonstrates the warm latitudes and Mediterranean culture, identified as geological organic shapes that communicate or assemble in an architectural way with the shapes of the landscape. The artist repeated these views of the city during another of his stays years later in 1954.



[P. 349] Pierre VERGER
Coast of Dalias, Almería. 1935.
Alcalá de Guadaíra, Seville. 1935.
Sorbas, Almería. 1935.
Photographs on paper
Pierre Verger Foundation, Salvador de Bahía, Brazil.
Pierre Verger studied anthropology, obtaining his degree in African studies at the *Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de París*. He was the research director of the *Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS)* in Paris. He was a visiting professor at the University of Ifé, Nigeria, and the Federal University of Bahía.
In 1932 he started travelling around the world for 15 years doing research on extinct civilisations. He travelled through Andalusia on a bicycle in 1935 and from this journey arose an important register of attitudes, circumstances, characters and also landscapes.
He lived in Salvador de Bahía, Brazil from 1946 until his death in 1996 studying the population of African origin.



[P. 353] José ORTIZ ECHAGÜE
Vejer Windmill, Cádiz. c. 1930 - 1940. 62 x 72 cm.
Vélez Blanco, Almería. c. 1930 - 1940. 62 x 72 cm.
Jaén. c. 1930 - 1940. 62 x 72 cm.
Puebla de Guzmán. Huelva. c. 1930 - 1940. 62 x 72 cm.
Purullena, Guadix. c. 1930 - 1940. 62 x 72 cm.
Photographic Fund of the University of Navarra.
José Ortiz Echagüe was a military engineer and a pilot as well as a photographer. As such he could be considered the best Spanish representative of *photographic pictorialism*. From the artistic point of view, by his education and the topics followed throughout his life, he could be considered a representative of the Generation of 98 in photography, in search of the essence of history and landscape.
In his facet of a photographer he was dedicated to capturing images throughout the whole Spanish geography developing four great thematic series he himself classified into four books: *España, tipos y trajes* (1930) (Spain, personages and dress), whose publication was a great editorial success; *España, pueblos y paisajes* (1939) (Spain, towns and landscapes), a title that recalls so many Azorin memories and where he displayed the geographical diversity of Spain, from the rough landscapes of the North of the country to Andalusian villages as well as the main urban enclaves. Also *España mística* (1943) (Mystical Spain) and *España, castillos y alcázares* (1956) (Spain, castles and fortesses). These collections include the series dedicated to the North of Africa and his series of portraits.
Most of his photographs are taken through the direct carbon procedure on strawberry paper, giving his work an aspect of lithographic and artistic nature. His photographs travelled and were displayed in galleries and museums all over the world making him the most international Spanish photographer during the first half of the XX Century.
His Andalusian pictures are a result of an approach to a realist look and the search for theatrical settings generally based on landscape grandeur in connection with some views of landscapes of painters such as Zuloaga or Maeztu.



[P. 357] Eugenio GÓMEZ MIR
Alpujarra Landscape. Granada, c. 1935.
Oil painting on canvas. 117,5 x 135 cm.
Fine Arts Museum of Granada.
Gomez Mir was a disciple of Sorolla and Muñoz Degrain in Madrid. He lived in Paris between 1902 and 1904. As with Bacarisas he was influenced by powerful chromatics of warm and dense ranges that the artist projected on to a series of landscapes dedicated to Sierra Nevada and las Alpujarras. He inherited this feeling from compositions of symbolist nature within the peculiar modernist style of his teacher Degrain.
His landscapes consist of the synthesis of a look focused especially on the effect of light that approach decorativism and electric tones, inspired without doubt by the solar effects of the sunset light over the mountains and valleys of Granada. These effects regarding colour and poetic magnitude fascinated symbolic artists such as Sorolla.
This essentially pictorial view with reference to the landscape of Gomez Mir has a new sense of synthetic, constructive and decorative colour frequently used by international painters and connecting with modernist tradition and even *decó*, which in Spain was represented years before by Anglada in colour and by Zuloaga in formality. These painters made an impact in Granada in one way or another.



[P. 359] Gustavo BACARISAS
Bay of the Catalans in Gibraltar. 1937.
Oil painting on canvas. 85 x 115 cm.
Private collection, Seville.
Originally from Gibraltar, Bacarisas was educated in Rome and Paris in the first decade of the XX Century attending to European avant-garde and international art. He was also in contact with English and Spanish art, works on scenographs, illustrations and posters. He stood out in these tasks with a personal and synthetic language, with reductionist images with colour, originating from modernist European avant garde, specifically from the postimpressionist world, the *fauve* world of Anglada Camarasa and the decorative tendencies included in the *cloissonisme* of great international incidence.
Once he was in Seville he lived the cultural take off of artistic regionalism in the first decades and the preparations of the Ibero American Fair of 1929 for which he made some wall paintings and posters. In Seville he was the exponent of the new modernisation of local painting whose codes are projected on a series of disciples and followers.
Bacarisa's paintings are essentially of synthetic and robust shapes full of colour. They are well defined by Ortega y Gasset on the occasion of an exhibition in 1921 which displayed among other paintings, landscapes and Granada settings: «*the atmospheric splendour of lyrical emotion, intimate of rare clearness that beats like a hurt heart. Especially the purples and the predilect dense sea blues, we seem to hear a rumour of never ending and irremissible melancholy, a radical sadness in the same festival of fire which is the life of his paintings…*».
The view was more melancholic and full of modernist elements similar to Rusiñol, but with plenty of colour still projected on this other view of the *Bay of the Catalans in Gibraltar*,

where the synthetic aspects are taken to a decorative kaleidoscope where the natural still exists, as well as the warmth of human actions and of nature itself. The landscape goes beyond the picturesque nature in an essentially pictorial exercise with extensive ranges of colours in shadows and light related to decoration, but at the same time with a symbolic almost monumental nature owing to the sturdiness of the shapes. This also happens in the paintings of Vazquez Diaz, another Spanish artist who, like Bacarisas, is interested in the creation of a versatile and personal style within modernity

In cases like this Bacarisas takes up the archetype settings again already coded in Andalusia by the Romantics. He takes them up to another category of pure «painting-colour». This work must have been carried out during his short stay in Gibraltar during the Spanish Civil War. In these years he made some decorative wall paintings for the Hotel Cecil in this town before going to the island of Madeira.



[P. 361] Santiago MARTÍNEZ
Dredgers in the Guadalquivir, Seville. c. 1940.
Oil painting on canvas. 120 x 136 cm.
Harbour Authority, Seville.

The connection between Seville society and the cultural forces that promoted aesthetics of local and regional nature in the city soon made Santiago Martinez become well known as an artist, owing to his tasks in the magazine ***Bética*** and in the City Hall of Seville, in the first decades of the XX Century. In addition, he and his paintings were closely related to Sorolla, who was at that time a highly considered national painter. These contacts were produced in the many stays in Andalusia and more specifically in Seville, where Sorolla was accompanied by Santiago Martinez as his assistant.

The attention for light- coded in a type of art that Santiago Martinez had already assumed as impressionist languages- is displayed in this interesting piece, which does not forget the visual effect under the light of a dredger in the harbour of Seville. This topic was indeed unsuspecting years before, especially owing to the technological topic adopted as the central theme.

On the other hand, this scene is clearly illuminist in which a whole series of chromatic qualities have been extracted based on a mechanical element that is neither poetic nor invoking of classicist tradition or in the assessment of picturesque settings. This painting is justified in the series carried out by the author regarding the Guadalquivir and the new cuttings and channelling promoted by the engineers of the successive boards of the harbour, which was very active during the works previous to the Ibero American Fair of 1929.



[P. 363] Rafael ZABALETA
Landscape with animals in Cazorla. Jaén. 1954. Oil painting on canvas. 103 x 233 cm.
Private collection, Valladolid.

The first orientation of the young artist Zalabeta, apart from his interest in portraits, was clearly an inclination towards landscapes. He practised landscape painting intensely in the open air from 1925. In 1935 he went to Paris where he came in contact with the current artistic panorama being impressed by Cezanne and Van Gogh. He visited Paris several times.

His take off and recognition came just after the war through Eugenio D'Ors.

At that time the artist was positioned at surreal configurations displayed in his series of drawings known as the ***Dreams of Quesada***, which was his birthplace.

Afterwards a very personal style surfaced in which the artists identify with rural and popular features, farmers and characters strictly related to the physical and cultural landscape of Quesada and its region. This style is based on a language of evolved cubist inheritance where the scenes are articulated by a lineal nature that surrounds the characters linking them together where figures and landscapes melt together.

Regarding landscapes, Zabaleta took the Iberian tradition of Castilian landscapes seen years before the war at the School of Vallecas. He renewed it from his own point of view in connection with the way of understanding landscapes by his colleagues, Ortega Muñoz and Benjamín Palencia.

Regarding the work ***Landscape with Animals*** from 1954, which recalls a geographic and wildlife landscape, it confirms the knowledge of species and the composition of places as proved in the natural scenery chosen by Zabaleta, a local character and expert hunter. It is a large format painting, seen as a tableau or more as a panoramic wall painting where the images of the animals are grouped with the presence of totems of several faces represented in dull but strong colours, with a primitive and robust framework.

The scene is presented to spectators in a code of a ***cartoon forest*** where animals are shown with an almost human aspect, as if it were a tableau of characters. They even look at the spectators with their own psychology, which expresses the condition of Cazorla as a wild inhabited paradise in the mountains of Andalusia with a coded pictorial language full of rural and Mediterranean essence.



[P. 365] Miles RICHMOND / David BOMBERG
Ronda from the Virgen de la Cabeza. 1955
Oil painting on canvas
85 x 125 cm.
Private Collection, Ronda, Málaga.

Following his first stay in Spain, including a visit to Ronda, David Bomberg would return to this Andalusian town in 1954 where he would remain until 1956, with the idea of creating an international landscape school. And on his disciple Miles Richmond's part the latter would receive him as his assistant.

It was during this second stay in 1955 when both artists within a very close collaboration produced this joint piece of work with its wide brush strokes and attacks of colour of abstract expressionist flavour. It is based on a landscape with a profile of the city as seen from the Virgen de la Cabeza sanctuary. A work that follows along the lines of some of Bomberg's texts as illustrated by his sentence, ***«We conceive art as the density of cosmic forces compressed within a reduced space»***.

The following year, in 1957, Bomberg fell ill and Richmond evacuated him to England via Gibraltar where he died a few days after his arrival.

In the following decade, Richmond continued working temporarily as an art teacher between Ronda, where he already had two sons, and England. In the sixties Miles would be teaching at the The International School in Spain together with Harry and Elma Thubron and Alastair Boyd.



[P. 367] Miguel PÉREZ AGUILERA
Harbour of Seville. 1949.
Oil painting on canvas. 64 x 73 cm.
La Chanca, Almería. 1958.
Oil painting on canvas. 74 x 92 cm.
Collection of the artist's heirs, Seville.

Jaén painter Miguel Pérez Aguilera was important in Andalusian contemporary art both as a painter and a master of artists. In 1948 he was granted a scholarship in Paris by the Ministry of Foreign Affaires of France and between 1954 and 1956 he was awarded the second and third medals in Fine Arts in Madrid National Competition. In Paris he was surprised by the technique of the impressionists, who adapted an artistic language based on pointillism with gradual touches of vibrant colour that define spaces, atmospheres and shapes.

The scene of the ***Seville Harbour*** belongs to his first Seville period, a few

years after his arrival. It has a vibrant atmosphere and an unusual topic in Andalusia- industrial landscapes. Pictorial nature prevails over referential nature, avoiding any invoking or monumental aspect. He practically turned the pictorial features into sensations and experience. With regard to the end of the fifties, between 1957 and 1958 he was especially dedicated to landscapes in Andalusia in the provinces of Granada and Almería. In concrete those dedicated to Almeria, such as this of ***La Chanca***, the popular quarters of the city at the Alcazaba,; the artist concentrates on a setting where the general light divides into two tones the colours of the composition. In this painting colour achieves a great role with vibrant touches executing dull but dense colours. The colour is deposited with certain constructive generosity from the pictorial point of view on colour surfaces of the façades of popular houses. In this way he organises a setting of what could then be considered a marginal and common district, which contains positions of Spanish landscape paintings of those days with suggestions of the works of Ortega Muñoz, but always in codes of Andalusian and Mediterranean culture.



[P. 369] Santiago DEL CAMPO
View of Seville from S. Juan de Aznalfarache. 1960.
Oil painting on canvas. 81 x 132 cm.
Francisco Morales Padrón collection, Seville.
This artist was educated in the Seville School after his stay in Rome and Paris in the sixties. He basically dedicated his work to portraits and still life. He tampered with landscapes in this period and was in contact with the movement of painters of artistic renovation in the Pérez Aguilera and the Club La Rábida circle. Among his work in the 50s and 60s there are several theatrical scenographs and many wall paintings. He carried out the decoration of several new temples in Seville. He updated the artistic languages in the context of Seville in the sixties. In this landscape of the surroundings of the city of Seville seen from the hills of San Juan de Aznalfarache, in a reference setting and coded in former iconographies of the city, especially of the romantic travellers of the XIX Century, the artist displays a distant and cold look offering the city seen almost as a realist model not free from an excessive theatricality and descriptive rigour, like a metaphysical and mechanical panorama.



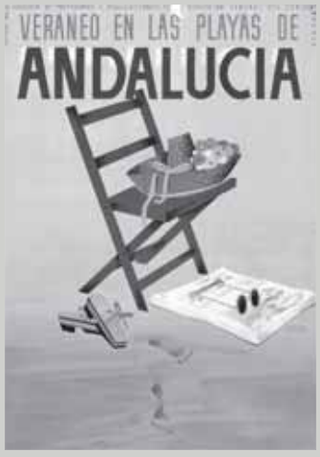
[P. 371] Julio RUBIO DUFORT
Plan Sevilla Bonanza. 1961.
Water painting on paper.
67,5 x 91,5 cm.
Harbour Board of Construction, Seville.
The harbour of Seville is located 80 kilometres from the Guadalquivir estuary. The natural course of the river has changed throughout history eliminating some meanders in order to facilitate navigation. On the other hand, the adjoining marshlands had already suffered a strong anthropisation in the first decades of the XX Century as many of them were turned into rice fields and farmland.
Between 1953 and 1973 the Seville people watched expectantly the adventure of the Seville-Bonanza Navigation Channel project. This project of important magnitude transformed the landscape of the lower Guadalquivir in order to achieve a rebirth of the harbour and consequently of the city.
The project of the navigation channel went from Seville to Bonanza in Sanlúcar de Barrameda. It flowed along 68 kilometres on the river's left bank and only one phase could be fulfilled due to several complex reasons.
This bird's eye view is a documental sample of this project of the channel flowing through the marshlands of the provinces of Seville and Cádiz to the estuary in the Atlantic Ocean.



[P. 373] Manuel Ángeles ORTIZ
*View of the Albaicín.*1960.
Oil painting on canvas. 83 x 102.5 cm.
View of the Albaicín. 1964.
Oil painting on canvas. 83.5 x 102 cm.
Museum of Fine Arts of Granada.
Disciple of José Larrocha and Cecilio Pla, after studying art in Granada and Madrid in the twenties, he travelled to France where he participated in the neocubist tendencies of the Paris school.
In spite of the diversity of his artistic registers cubism was always for him a permanent reference from which he experimented with graphic and formal languages. He was, on the other hand, an author who could artistically be considered a significant representative of the contemporary artistic generation of the literary Generation of 27.
The city of Granada would be a continual reference in his work and a frequent motif of his inspiration as seen in his last period where the Albaicín landscapes are outstanding; These would be cultivated on his return to Granada between 1959 and 1965. These two examples from the Granada Museum date from that period where the artist interprets the maze-like white geometry and architectural assemblies with a highly expressive lyrical and formal primitiveness that alludes to a formal and abstract interpretation of the urban network of that popular Granada district. All these creations proceed from the sensitive knowledge and experience of the place which stylistically has something to do with movements such as the French Lyrical Abstraction and, in particular, related to the work of artists such as Vieira Da Silva. In this case, the inspiration is based on the real where the artist, in relation to the actual landscape, expresses himself by way of a pictorial ***collage***, consistent in rhythm, surfaces and correlations and at the same time being a poetic and formal metaphor for a peculiar urban landscape.



[P. 375] Jesús DE PERCEVAL
Andarax Valley, Almería. 1965.
Caustic on board. 84 x 120 cm.
City Hall of Almería.
Jesús de Perceval led the artistic adventure of the Indaliano movement in the years after the war and exhibited in Madrid by the hand of Eugenio D'Ors with great success. A year later, Jesús de Perceval and other painters were invited to participate in the IV Salón de los Once. In the fifties he lived in Madrid and exhibited his work in Munich, Rome, Chile, Paris, Argentina and Bolivia. In 1951 he participated in the I Bienal Hispanoamericana with his work ***The Slanghter of the Innocents,*** creating great expectation.
The Indalianos looked towards the land and the past of their roots from a global perspective proclaiming the importance of Almeria as the origin of prehistoric cultures and Mediterranean enclaves.
In the sixties there was already an interest in specific Almeria landscapes such as this valley of the Andarax where the artist sets with an almost bird's eye perspective a landscape of tectonic and constructive shapes, where colour is of basic importance influenced by the ***Iberian fauvists*** as they were called by Gaya Nuño. This landscape has to do with the configuration of the landscapes of authors such as Benjamín Palencia, Ortega Muñoz and Zabaleta himself. These artists belonged to the circle in which Perceval moved.
In short, it is a composition centred on more Mediterranean codes through a telluric and even monumental scenograph perhaps magnified with the intention of being a symbolic composition of the Almeria landscapes.



[P. 377] Posters and the tourist boom
Teodoro Delgado
Summer vacations on Andalusian beaches, Cádiz
Dirección General del Turismo. 1940.
Coloured ink lithographs on paper. Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
Anonymous
Cádiz: «La tacita de plata» (the small silver cup).
Dirección General del Turismo.
Coloured ink lithographs on paper.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
F. Catalá-Roca
Arcos de la Frontera. 1962.
Dirección General del Turismo.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
Photo: M. Pajares / Design: J. García Ochoa. Ronda, Málaga. 1982.
Ministry of Transport, Tourism and Communications.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.
Photo: Muller and Ugarte / Design: J. García Ochoa. Spain. 1987
Ministry of Transport, Tourism and Communications.
Centro de Documentación Turística de España, Madrid.

The Ministry of Information and Tou rism was created in 1951 substituting the General Board of Tourism, which was created during the war. This confirms the constant concern of the different Spanish governments for the tourist phenomenon which years later would become a social phenomenon of masses. In this sense the new Ministry would use posters for promotional and political means. In any case, it was necessary to organise the image of our country abroad and at the same time to use it as tourist promotion.

The series of tourist posters dedicated to Andalusia had a special image, perhaps redundant in the iconography identified with cultural elements which refer to traditional culture interested in the contemporary Development Plans: ***First Plan (1964-1967),*** concentrated on the maximum trapping of tourism; ***Second Plan (1968-1971),*** with the purpose of attracting 22 million foreign tourists; ***Third Plan (1972-1975),*** concentrated on achieving a higher quality qualified tourist demand which would produce more expenditure.

In the series of tourist posters there is an image of a monumental, picturesque and sunny country with a friendly and hospitable culture. This image should live with the image of a country that lacks democratic rights but on the other hand enjoys political stability and guarantees citizens' safety.

In addition, according to the rest of the civilised world, Spain, with Andalusia as its cultural symbol, had an enormous cultural and natural wealth with an excellent quality-price ratio and a hospitable disposition to tourists by the population.



[P. 381] Joaquín SÁENZ
Beach in Conil /Morning Fog. 1990.
Oil painting on canvas. 82 x 112 cm.
Museum of Contemporary Art of Puebla de Cazalla, Seville.

Seville painter Joaquín Sáenz is perhaps the Andalusian artist of the second half of the XX Century whose dedication to Andalusian landscapes has enjoyed more continuity and decision. We know of his several series in different periods dedicated to the landscapes of the provinces of Seville, Huelva and Cádiz. He dedicated splendid settings to these areas, which reveal the witnessing of living some experience in the landscape and searching for different registers with the predominance of closeness and familiarity. This is the case of the series of landscapes of the coasts between Conil and Trafalgar. The artist painted this topic continuously for over twenty years with views of the beaches, vegetable gardens and the houses of the towns of Conil or Vejer, which were frequent motifs of inspiration in his paintings. These places were largely experienced, watched and lived in, and from which Saenz then achieved landscape evocation.

All this managed through a technique of observation adapted pictorially to each situation by searching structures or atmospheres in the landscape itself and always adjusting them to the composition of each painting.

These compositions were generally synthetic and manifestly modern like this foggy ***Beach of Conil*** that invites the eye to look through the space between physical sensations and the dream of reality. In this sense Sáenz recovers the long tradition of naturalism always showing the painting itself and the pictorial process occasionally with illuminist temptations, without ostentation and with calmness.



[P. 383] Guillermo PÉREZ VILLALTA
Extasis between la Herradura and Nerja. 1982.
Oil painting on canvas. 76 x 54,4 cm.
Artist's collection.

The paintings of Guillermo Pérez Villalta are of a totally narrative nature. Religion and mythology, biography, the universal nature, the present, art history... are some of the topics the artist takes on to blend them into intense paintings with communicative capacity. The artist builds a universe where the ideas and concepts are approached in the pictorial territory, a purely mental work, an exercise, and an effort of reflection.

In this sense the paintings of Pérez Villalta are pure art. They are images with a symbolic or mystical strength in which he uses an extensive vocabulary of varied shapes and open contents projected on the spectators and pursuing a type of intellectual emotion.

In the case of ***Extasis between La Herradura and Nerja***, which are two towns on the coast bordering the provinces of Málaga and Granada where the artist seemed to go in summer in the eighties, the painter has placed in front of a landscape of gullies and sheer cliffs over the sea with a watch tower as a characteristic element of any spot of this coast, two shapes of baroque balusters with anthropomorphic profiles supported by an equally baroque parapet like an almost human reference of the psychological forms that connect with the same landscape. It is a theatrical and scenic form, which is pictorially represented in this image that refers to an «illuminated perception». That is the reason for the title «extasis», as an alienation or elation regarding the grandeur of certain natural landscapes of unique beauty.



[P. 385] Guillermo PÉREZ VILLALTA
Landscape of Almería with industrial architecture. 1986.
Oil painting on canvas. 81 x 132 cm.
Artist's collection.

The paintings of Guillermo Pérez Villalta use an extensive vocabulary of varied shapes and open contents projected on the spectators, pursuing a type of intellectual emotion. In addition there are certain places, architecture, atmospheres and landscapes that the artist uses for his proposals and as a starting point for his pictorial orchestrations.

This is the case of the Almeria type of landscape, which is geologically naked

and deserted like this *Landscape of Almería with Industrial Architecture*, a landscape of eroded mountains in frequent rills produced by erosion. It is an uninhabited landscape but formally suggestive that attracts the painter in this case to make a dialogue with other shapes equally found and staged in this same painting. It is a theatralised image, which in its own scenographic disposition wants to send a hidden message to topics and views of Italian metaphysical paintings. At the same time it tries to rescue an anonymous memory of the industrial architecture of the XIX Century already in ruins. This topic is barely dealt with in Andalusian landscapes.In short, they are temptations of post-modern taste that in the case of Guillermo Pérez Villalta found a rich and varied register of architecture forms permanently in dialogue with the landscape, which are understood as a means of relation between humanity and nature.



[P. 387] Carlos PÉREZ SIQUIER
Cabo de Gata, Almería. 1991.
Colour photograph. 120 x 120 cm.
Artist's collection.

He was a pioneer in photographic avant-garde in Spain. In 1956 he founded, together with other photographers, the Afal group (Almeria Photography Association) as well as the magazine with the same name, which was active until the year 1962. It included many prestigious photographers who divulged Spanish photography abroad.
Throughout his career as a photographer he maintained a constant ambition of renewal searching for new photographic languages.
As a creator he played an important role in contemporary Spanish photography. His work has made a great impact on younger generations of photographers, since he proved that at a time when Spain was locked in from other countries, he could also make a creative and innovating photographic work.
In the year 2003 Carlos Pérez Siquier obtained the National Award of Photography. His work affects us in the sense that it is the history of what we are. From the dark and sordid years after the war, passing through the stage of development of the sixties to the Spain of today, the work of Pérez Siquier is a real catalogue of the tour he made of our country in the last fifty years.
In this sense the two photographs concluding this exhibition, The Itinerary through Andalusian landscapes, and in two views of strong synthetic load of the Almeria landscape, the desert and the salt mines, two almost conceptual points of view, but at the same time with strong contents. Two categorical images inherited from pop and essential landscapes and where several creative, aesthetic and conceptual itineraries conclude regarding landscapes.
These elements are also a reflection for the future. In any case, they are a new panoramic view open to the contemporary world of new constructions of landscapes.



[P. 389] Registers of Andalusian landscapes in film documents

As a complement to the pictorial, poster and photographic pieces included in this exhibition an audiovisual presentation was made which was projected in adjoining rooms during the exhibition.
This visual document contains a selection of sequences and shots showing landscapes of several places in Andalusia included in a series of films that belong to different dates between 1928 and 2000.
We believe this selection constitutes an interesting series of registers of landscapes and conceptual points of view with various interests of historical value, which allows us to check the time and the way it affects the visual nature of these images.
This catalogue gathers together a repertoire of photograms that witness the presence of these Andalusian landscapes making reference to each one of the films and documentaries they come from, to which we have had access from the Film Library of Andalusia.

Este libro se terminó de imprimir
el seis de diciembre de dos mil siete,
Día de la Constitución