



Universidad de Oviedo
Departamento de H^a. del Arte y Musicología.

La representación del mar
en la cornisa cantábrica.
1940- 2005

**Tesis Doctoral presentada por
Jose Luis Cerra Wollstein**

Bajo la dirección de la Doctora Julia M^a. Barroso Villar

Oviedo, junio de 2007



Universidad
de Oviedo

Reservados todos los derechos
© El autor

Edita: Universidad de Oviedo
Biblioteca Universitaria, 2008
Colección Tesis Doctoral-TDR nº 32

ISBN 978-84-691-6699-4
D.L.: AS.05351-2008





Universidad de Oviedo
Departamento de H^a. del Arte y Musicología.

La representación del mar
en la cornisa cantábrica.
1940- 2005

Volumen I: *Introducción, aproximación
al problema y análisis (I).*

**Tesis Doctoral presentada por
Jose Luis Cerra Wollstein**

Bajo la dirección de la Doctora Julia M^a. Barroso Villar

Oviedo, junio de 2007

Quiero expresar mi agradecimiento a la Doctora Dña. Julia Barroso Villar por sus sugerencias, sus correcciones y su siempre paciente apoyo, a los artistas entrevistados por su colaboración y el tiempo que me han dedicado, así como a los familiares de otros de ellos; a D. Luis Feás Costilla por sus aleccionadores consejos y su permanente disponibilidad; a D. Iñaki Moreno Ruiz de Eguino, D. Rubén Suárez y D. Salvador Carretero por sus sugerencias; a Dña. Carmen Sáez, de la Biblioteca de Logroño, por su interés por suministrarme gran parte de la bibliografía.

Y por supuesto a Helena, por estar cada día a mi lado, a mi familia por su permanente ayuda y disponibilidad y a mi querido amigo Marcos.

“Cada vez que me sorprendo poniendo un gesto triste, cada vez que en mi alma hay un noviembre húmedo y lloviznoso, entiendo que es más que hora de hacerme a la mar tan pronto como pueda”

Herman Melville- *Moby Dick*



Dedicado a mis padres, que lucharon por que llegara a donde estoy, y a D. Andrés y Dña. Mari, que no lo han llegado ver.

Índice general

Volumen I: *Introducción, aproximación al problema y fichas biográficas.*

	Pag.
<i>Introducción</i>	
Motivaciones.....	13
Objetivos.....	21
Metodología.....	23
1. - <i>Aproximación al problema</i>	
1.1.- Objeto de la representación.....	29
1.2.- Estado de la cuestión.....	31
1.3.- La importancia del mar en la planificación de la vida diaria en la costa cantábrica.....	38
1.4.- Breve repaso a la concepción occidental del paisaje y evolución.....	47
1.5.- Origen y precedentes de la representación pictórica del mar.....	51
2.- <i>Análisis histórico-contextual.</i>	
2.1.- La formación de los artistas. Consideraciones generales.....	87
2.2.- Situación del paisaje de Posguerra y asociacionismo.....	91
2.3.- Aspectos técnicos del marinismo.....	111
3.- <i>Análisis documental.</i>	
3.1.- Fichas biográficas	
<i>Galicia</i>	
Francisco Lloréns Díaz.....	122
Antonio Fernández Gómez.....	124
Felipe Bello Piñeiro.....	126
Manuel Abelenda Zapata.....	128
Imeldo Corral.....	130
Carlos Maside García.....	132

Luis Pintos Fonseca.....	135
Urbano Lugrís González.....	137
Rafael Alonso.....	139
Gerardo Porto.....	142
Nelson Zumel.....	145
José Telmo Lodeiro.....	147
Arturo Cifuentes Pérez.....	150
Urbano Lugrís Vadillo.....	153
Manuel Vidal.....	156
Roberto González Fernández.....	158
Ramón Lastra.....	161
Antón Sobral.....	162
Javier Correa Corredoira.....	164

Asturias

Luis Fernández.....	168
Joaquín Vaquero Palacios.....	175
Fernando Magdaleno.....	177
Magín Berenguer.....	179
César González-Pola.....	182
Humberto Alonso.....	185
Armando Suárez.....	187
Carlos Roces Felgueroso.....	189
Roberto Crespo Joglar.....	192
Ramón Prendes.....	194
María Antonieta Laviada.....	197
José Arias.....	199
Amado González Hevia, “Favila”.....	201
Melquíades Álvarez.....	203
José Miguel García Galán, “Galano”.....	205
Pelayo Ortega.....	209
Luis Gutiérrez Tudela.....	211

Cantabria

Gerardo de Alvear.....	214
Pancho Cossío.....	218
Manuel Gutiérrez de la Concha.....	222

Fernando Calderón.....	224
Eduardo Sanz.....	227
Ramón Calderón.....	230
Agustín de Celis.....	233
Gloria Torner.....	237
Salvador Gutiérrez de la Concha.....	240
Fernando Bermejo.....	242
Joaquín Martínez Cano.....	245
Emilio González Sainz.....	248
José Luis Mazarío.....	250

País Vasco

Fernando de Amárica.....	252
Julián de Tellaeche Aldasoro.....	255
Jesús Apellániz López.....	258
Bernardino Bienabe Artía.....	260
Antonio Santafé Largacha.....	263
Menchu Gal.....	266
Ramón Barreiro Bengoa.....	269
José Luis Sanz Magallón.....	271
Gonzalo Chillida.....	273
José Gracenea.....	276
Andrés Apellániz Sáez de Ibarra.....	279
Fernando Ripalda.....	281
Rafael Basterra Lombardero.....	282
Clara Gangutia Elícegui.....	284
José Ibarrola.....	286

Adyacentes

Carlos Landi Sorondo.....	289
Antonio Molíns Ristori.....	290
Jose Manuel Fonfría.....	292
Juan Carlos Arbex.....	294

Volumen II: Fichas artísticas, conclusiones, cuadro cronológico y bibliografías.

Pag.

3.2.- Muestra de obras

Galicia

Francisco Lloréns Díaz.....	8
Antonio Fernández Gómez.....	15
Felipe Bello Piñeiro.....	20
Manuel Abelenda Zapata.....	24
Imeldo Corral.....	29
Carlos Maside García.....	33
Luis Pintos Fonseca.....	39
Urbano Lugrís González.....	44
Rafael Alonso.....	48
Gerardo Porto.....	55
Nelson Zumel.....	60
José Telmo Lodeiro.....	63
Arturo Cifuentes Pérez.....	69
Urbano Lugrís Vadillo.....	74
Manuel Vidal.....	79
Roberto González Fernández.....	84
Ramón Lastra.....	90
Antón Sobral.....	95
Javier Correa Corredoira.....	101

Asturias

Luis Fernández.....	108
Joaquín Vaquero Palacios.....	114
Fernando Magdaleno.....	119
Magín Berenguer.....	122
César González-Pola.....	127
Humberto Alonso.....	133
Armando Suárez.....	139
Carlos Rocas Felgueroso.....	144

Roberto Crespo Joglar.....	149
Ramón Prendes.....	152
María Antonieta Laviada.....	156
José Arias.....	162
Amado González Hevia, “Favila”.....	168
Melquíades Álvarez.....	172
José Miguel García Galán, “Galano”.....	179
Pelayo Ortega.....	184
Luis Gutiérrez Tudela.....	188

Cantabria

Gerardo de Alvear.....	193
Pancho Cossío.....	199
Manuel Gutiérrez de la Concha.....	205
Fernando Calderón.....	211
Eduardo Sanz.....	215
Ramón Calderón.....	220
Agustín de Celis.....	222
Gloria Torner.....	228
Salvador Gutiérrez de la Concha.....	233
Fernando Bermejo.....	239
Joaquín Martínez Cano.....	244
Emilio González Sainz.....	249
José Luis Mazarío.....	255

Vascos

Fernando de Amárica.....	263
Julián de Tellaache Aldasoro.....	269
Jesús Apellániz López.....	274
Bernardino Bienabe Artúa.....	281
Antonio Santafé Largacha.....	287
Menchu Gal.....	292
Ramón Barreiro Bengoa.....	298
José Luis Sanz Magallón.....	302
Gonzalo Chillida.....	308
José Gracenea.....	314
Andrés Apellániz Sáez de Ibarra.....	320

Julio García Sanz.....	326
Fernando Ripalda.....	331
Rafael Basterra Lombardero.....	335
Clara Gangutia Elícegui.....	341
José Ibarrola.....	347
<i>Autores adyacentes</i>	
Carlos Landi Sorondo.....	353
Antonio Molins Ristori.....	357
Jose Manuel Fonfría.....	362
Juan Carlos Arbex.....	367
3.3.- Listado de otras obras.....	372
3.4.- Obras comentadas	
Francisco Lloréns: <i>Atardecer tormentoso</i>	394
Maria Antonieta Laviada: <i>Oleaje. (Salinas)</i>	396
Eduardo Sanz: <i>Nona III</i>	399
Julián de Tellaeche: <i>Barcos de velas</i>	402
José Manuel Fonfría: <i>Estay</i>	405
<i>Conclusiones</i>	
El paisajismo en España. El desprestigio de marina.....	407
<i>Histogramas de la relación de marinistas nacidos según región y década</i>.....	421
<i>Bibliografía de las pinturas</i>.....	423
<i>Bibliografía general</i>.....	462
<i>Cuadro cronológico</i>.....	483

Introducción

Motivaciones

Marino, na.

(Del lat. *marīnus*). 9. f. Cuadro o pintura que representa el mar.

La razón de que haya escogido este tema como objeto de mi Tesis es una vinculación personal a la mar y a la pintura. Pasar de vivir de una ciudad como Madrid a un pueblo de apenas 2000 habitantes de la costa asturiana es algo que, aunque se haya hecho todos los veranos de tu vida, modifica tu visión de las cosas. La percepción de las mismas, incluso del tiempo, es muy diferente, y la escala de valores es fácil que cambie si ese cambio de residencia se produce a punto de entrar en la adolescencia. Cuando el tiempo sobra y la mar es lo primero que vemos al levantarnos, entonces es fácil que comience la llamada.

Surf, navegación, pesca de altura y de bajura, natación...tras hacer todo esto durante años, ¿es extraño que pinte la mar?...

Cuando al terminar C.O.U. y decidí estudiar Bellas Artes, estaba tomando otra decisión que no sabía a donde me llevaba. Pero tras las primeras “piezas” de estudio de color, lo vislumbre, aunque sólo fuera brevemente. El primer cuadro que pinté teniendo unos conocimientos bien asentados fue una marina. Pequeña, excesivamente empastada, pobre...pero una marina. Realmente el gusto del salitre es un sabor que crea adicción.

Es la mar el elemento más seductor de la naturaleza. Su naturaleza mutable, su carácter romántico, su presencia en nuestros recuerdos de infancia, la convierten en ese elemento entrañable en multitud de ocasiones muy dispares. Sus mil y una caras permiten que haya una para cada persona, y cada una de ellas es un desafío para un pintor. En mi caso son la fuerza, la rudeza y la soledad los aspectos que me impulsan a pintarlo una y otra vez, buscando acercarme a la realidad lo más posible, pero centrándome en los aspectos que más me atraen.

Este aprendizaje, este acercamiento, se basa también en la consulta de fuentes bibliográficas, buscando reproducciones de obras que se acerquen a mi estilo y mi interés. Sin embargo la mayoría de estos intentos chocan con un muro invisible, pero igualmente efectivo: la falta de bibliografía específica, ya sea con ilustraciones o sin ella.

A diferencia de lo que ocurre en los países anglosajones, en Holanda, Bélgica o Alemania, en los que no solo hay bibliografía genérica, sino también específica por autores épocas o escuelas, en el caso de nuestro país la realidad es muy diferente. La bibliografía

genérica es escasa, generalmente referida a las escuelas mediterráneas y como elementos complementarios de exposiciones. En cuanto a la específica, la mejor sólo se da en casos de maestros absolutamente consagrados, o, paradójicamente, de aficionados –de un nivel muy alto, eso sí-, generalmente marinos.

Por ello, ya desde antes de acabar la carrera, había decidido que mi Tesis trataría sobre este tema. No es que quiera convertir mi Tesis en una obra de referencia, pero sí hacer una aportación para lo que más adelante pueda ser una “magna opera” del marinismo nacional.

Llegado el momento de plantear el trabajo de investigación o Tesina, pensé en plantear éste como la antesala o preparación de la presente Tesis, lo que así hice, dando lugar a un primer escalón, llamado “La pintura marina en la cornisa cantábrica (1850-1950)”. En dicho trabajo, las fechas eran meramente representativas, pues aunque quería abarcar un siglo, más o menos, quería empezar desde el inicio del marinismo. Finalmente, en realidad, el trabajo empieza con autores anteriores a esa fecha, concretamente con Genaro Pérez Villaamil, -iniciador, de la mano del inglés David Roberts, del paisajismo en nuestro país- y constituía una recopilación de biografías de marinistas y costumbristas de ámbito marino, con muestras de las obras más representativas y una conclusión. Es decir, un trabajo similar a éste pero de menor envergadura.

En la presente Tesis he seguido el mismo esquema en la estructuración, pero presentando una introducción más profunda, además de algunos apartados suplementarios, como el antropológico o el análisis de la bibliografía. En cuanto a la conclusión, busco – sin pretender desmerecer los de mi tesina- unos resultados más determinantes y de un mayor calado.

Por lo que respecta a mi propia obra, en lo que se refiere a la marina, los aspectos que me preocupan, sobre los que trabajo, y que, lógicamente, me interesan en las obras de los demás, son , principalmente, los 6 siguientes:

- La luz, la atmósfera y sus efectos en la superficie. En el marinismo hay una regla: el color del mar es el color del cielo. Luego entran en consideración otros aspectos como fondos, tipo de agua o de mar, movimiento, etc. Pero el premier factor determinante es la luz del cielo.
- El fragmento. Dentro de la mar como unidad geofísica, cada fragmento visible puede ser susceptible de estudio independiente. Esos fragmentos pueden ser divididos en infinitos fragmentos a su vez. Cada uno de ellos, dependiendo del tratamiento que se les aplique, pueden resultar absolutamente interesantes estéticamente. No es algo novedoso: lo empezó haciendo Rodin en escultura, y en pintura se hace continuamente. Pero lo importante es por qué: la recreación en la visión cotidiana, en el hecho repetido, en la magia de lo que pasa desapercibido, pues como dijo Orwell, <<Ver lo que tenemos delante de nuestras narices requiere una lucha constante>>.

- La profundidad. Uno de los aspectos más fáciles de perder al pintar la superficie del agua es la profundidad del mismo mar, el efecto del agua según penetra en él, algo sobre lo que trabajo bastante Anglada Camarasa. Yo lo hago desde la posición cenital a base de veladuras, controlándolas dependiendo del planteamiento de la imagen. Me interesa que se puedan discernir la profundidad a través del color.
- La atomización del agua. En relación con lo anterior, cómo se distribuye el agua dependiendo de su nivel de descomposición tras el impacto, y que variaciones de color se desprenden de este cambio de estado.
- La simplificación cromática. Ya sea en la capa de fondo o en la pincelada superficial, o como capas simultaneas, hasta qué punto se puede simplificar una imagen en cuanto a colores. Esto requiere una labor muy clara de dibujo, distribuyendo primero las capas por colores, separados previamente a través de un programa informático. Una vez traspasado este dibujo al lienzo, aplicar cada color predeterminado a su área o áreas. De momento yo lo he hecho con 5 azules diferentes y blanco casi puro.
- El punto de vista experimental. Intentando plantear las marinas de manera diferente, y basándome en mi afición al surf y a la natación, intento no plantear todas las marinas desde el mismo punto de vista. Especialmente atractivo me resulta el que implica tener los ojos a nivel del agua, viendo en el lienzo cada detalle de la superficie como si estuviera dentro del agua.

Incontables horas delante de un lienzo y en busca de inexistentes libros, buscando el color adecuado, intentando aprender de los que me precedieron, luchando por encontrar la pincelada perfecta, deseando sentir que mirar un cuadro es mirar el mar... la lucha del hombre contra el mar no sólo se libra entre las olas.



“Mar brava” - 2004



“Marejada en cubierta” - 2006



“La voz del mar”- 2006



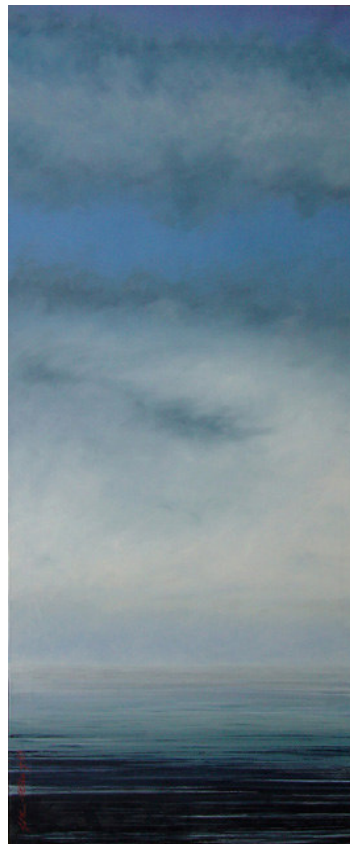
“Contraola 1637 p.m.- Vs2” - 2006



“Mare infinita” - 2006



"Mar fragmentaria-1b" - 2007



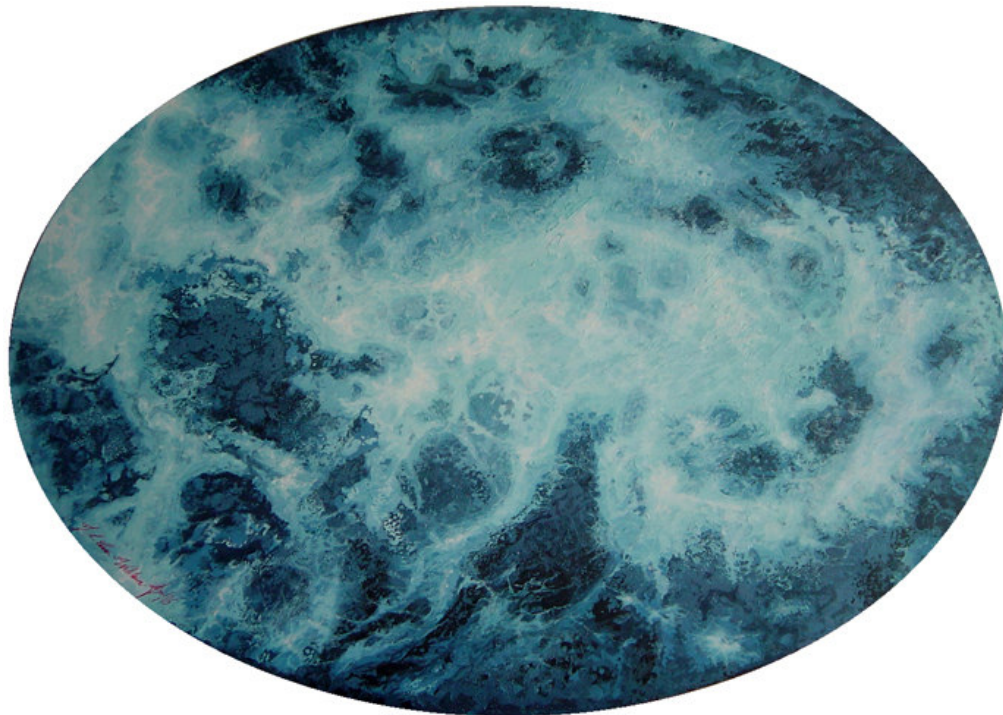
"Æternitas"



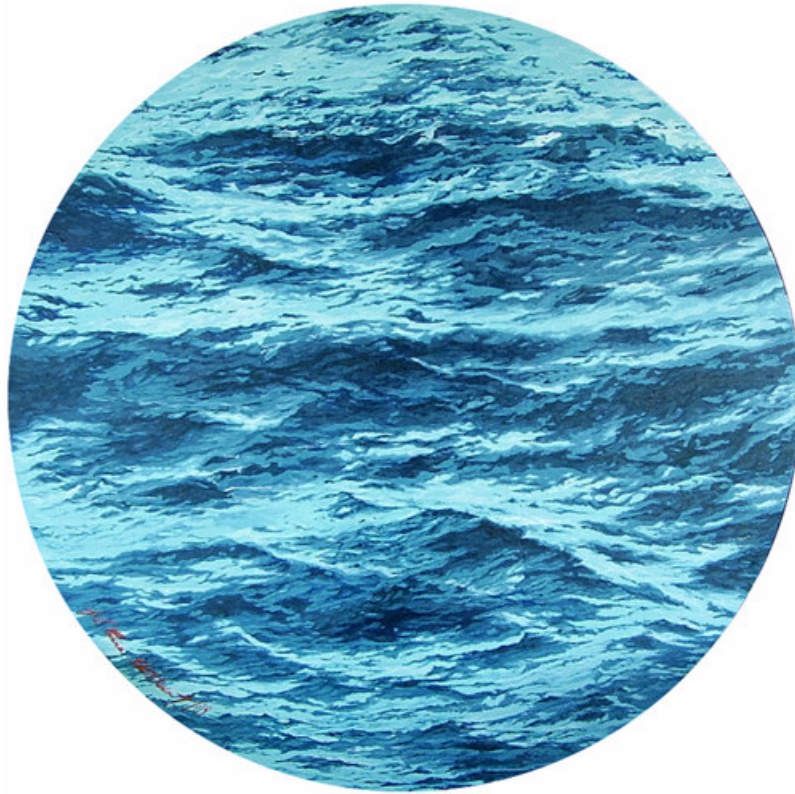
"Oceânia"



“Tríptico Mar fragmentaria”- 2004



“Inmersion” - 2005



“La carta esférica” - 2004



Allegro en azul - 2005

Objetivos

El objetivo de esta Tesis Doctoral es, haciendo una recopilación de pintores que hayan abordado el tema de la marina, de forma directa y en la pintura figurativa -bien procediendo los mismos de las provincias cantábricas, bien habiendo trabajado con cierta asiduidad en dicha zona-, hacer un análisis de la obra general, y ubicarla en su contexto histórico para poder establecer la dinámica de la creación pictórica en este tema y en esta área. Para ello hemos de hallar la –si la hay- relación entre los artistas y establecer posibles influencias, así como averiguar si existe algún grupo al que se le puede denominar escuela, ya sea por la mentada relación o afinidades intelectuales, conceptuales y creativas.

El siguiente paso es dilucidar las causas por las que en el norte de España, a diferencia del levante y el sur, no se dio la creación de escuelas de marinistas o con tradición marinista.

En primer lugar hay que señalar que esto es, en parte, una herencia del pasado. Como señalaba en el trabajo de investigación previo, desde el momento en que la sociedad española empieza a convertirse en una sociedad comercial y burguesa, y como consecuencia de ello, a apreciar el arte como un bien de consumo, como objeto de disfrute personal, hay una clara preponderancia del Levante en cuanto a la formación de escuelas artísticas. Málaga, Valencia y Sitges son los lugares donde se originan y desarrollan las únicas escuelas propiamente marinistas, aquellas de las que saldrán la mayoría de los valores más importantes de España en este campo, amén de la multitud de artistas mediterráneos que salieron independientemente de ellas. Sólo Madrid puede hacerle sombra como núcleo artístico, debido a la Escuela de San Fernando.

Por supuesto que hay magníficos valores del marinismo en la cornisa, algunos de ellos auténticos puntales del marinismo español, como Martínez Abades, Salís, o Lloréns. Pero son talentos aislados, independientes, tras los que no hay conformada una escuela o tradición marinista. Pero, si hay figuras, grandes pintores, y pintores que también son docentes, ¿Por qué no se configuran grupos de trabajo, discursos comunes? ¿Qué hecho común se da para que no suceda como en Levante u otros países? Si el norte de España ha dado importantes colectivos en otros campos, ¿Por qué no en el género de la marina?

Espero que dentro de unos centenares de folios sea capaz de aportar algo de luz a este respecto

En cuanto al título y a las fechas, debo hacer un par de puntualizaciones: efectivamente, el protagonista de esta tesis es el mar. Sin embargo, como menciono al principio de este apartado, no es algo indefinido, muy al contrario las razones son claras: la referencia es el mar como elemento visible y protagonista. Esto se debe a dos razones claras y comprensibles:

- Soy un pintor figurativo que, aunque siente interés por el Arte abstracto, no lo entiende excesivamente. Por eso, tratándose de una investigación estrictamente personal, me he inclinado por lo que considero más afín a mí. Con esto no estoy diciendo que tenga más valor lo figurativo, -de la misma manera que, porque investigue el ámbito pictórico, tenga menos importancia la escultura o las nuevas tecnologías-, sino que me muevo mejor y con más interés en este ámbito.

- El título hace una especificación temporal muy clara “1940 – 2006”, que también tiene una explicación concreta. El inicio es el año posterior al final de la última contienda nacional, una especie de “año cero” del Arte contemporáneo español, una fecha en que todo lo hecho anteriormente dejó de tener importancia, básicamente porque los regimenes autoritarios acaban imponiendo una tendencia oficial y marginan o persiguen al resto. En cuanto al final, el año 2006, es simbólico. Es la forma de decir que abarco a los autores que han realizado obra de importancia más recientemente, a finales de los 90 y principios de 2000 y que incluyo en sus fichas las exposiciones realizadas en 2006 y 2007.

Metodología

El presente trabajo consiste en un estudio sistemático de la importancia del mar en la pintura del norte de España de los últimos 70 años. No se trata de un estudio genérico, sino que busca la concreción, no contemplando las obras y autores en los que el mar es un mero acompañamiento, como podría serlo cualquier otro elemento, o en los que el tratamiento de este género ha sido ocasional o puntual. Es decir: el mar debe ser el protagonista, aunque en ocasiones sea paralelo -o incluso secundario- a otro posible protagonista, de la misma manera que en un cuadro de paisaje consiste en una representación de la naturaleza con otros elementos posibles, incluso con preeminencia. Podemos observar más elementos, que aunque ocupen menos espacio, tengan más importancia inicial. Pero el protagonista seguirá siendo la naturaleza. Cuando Friedrich pinta *Cruz y catedral en las montañas* (1813), está claro que el elemento protagonista es la cruz, pero genéricamente es el paisaje. Como dice Robert Rosenblum, lo que Friedrich hace es <<la búsqueda de nuevos símbolos con que expresar la vivencia de lo trascendental>>¹. Y en este mismo pintor encontramos el caso equivalente en la marina: en *Monje junto al mar* (1809), Friedrich, en un acto de enorme valentía, fue eliminando los barcos que había pintado en un entorno gélido y sombrío, hasta dejar al monje al borde del mar. ¿Quién es el protagonista primero, aparente? El monje. ¿Quién es el protagonista real, genérico? La mar infinita e insondable. Pero aunque hubiera dejado los citados barcos, o quizá con más motivo, la obra seguiría siendo una marina.

Tras esta breve consideración, la finalidad primera de este trabajo es ver como, dentro de la corriente paisajista y en el norte de España, el marinismo fue realmente poco seguido y trabajado a pesar de las excelentes condiciones con las que se contaba, y que, a diferencia de levante o del sur, no dio lugar a ninguna escuela. Aunque para darse cuenta de esto tampoco es necesario hacer una compilación de datos como esta: suenan los nombres de Sorolla, Meifrén, o Monleón mucho más que Martínez Abades, Salís o Campuzano.

Puesto que se trata de un trabajo exhaustivo, he tratado de abarcar el tema con una cierta amplitud, sin discriminar ni estilos ni formación. Y aunque busco un cierto nivel de objetividad, como pintor debo hacer algunos juicios de valor.

La base del trabajo es una recopilación de biografías de los autores del norte de España que se han dedicado total o esporádicamente- pero de forma exitosa o, al menos, referencial- a la pintura de marinas en cualquiera de sus vertientes. No he tenido en cuenta a los autores que han realizado un número de marinas poco significativo dentro del conjunto de su obra, aunque sean

¹ Rosenblum, Robert: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*. Madrid. Alianza Editorial, 1993. Pag.38

importantes o muy populares (como a Nicanor Piñole o Ramón de Zubiaurre con su “*El marino vasco Shanti Andía, el temerario*”). Completo dichas biografías con algunas aclaraciones estilísticas y apreciaciones personales desde mi punto de vista técnico y profesional. En ocasiones incluyo citas y comentarios críticos que ayudan a entender la obra y dimensión del artista.

Para la elaboración de las fichas biográficas, he recurrido no sólo a bibliografía específica – que no es en absoluto abundante- sino a bibliografía genérica, destacando las obras editadas con motivo de exposiciones sobre el género o motivos cercanamente relacionados, las enciclopedias de carácter regional, y obras de carácter fundacional (Cajastur, , Marcelino Botín, Caixanova, BBK...). También hay que incluir libros extranjeros que tratan específicamente el tema, aunque en estos casos el panorama nacional está infravalorado, sea poco sistemático, inexacto o, directamente, ignorado.

Cuando las circunstancias me lo han permitido he recurrido a la entrevista personal, especialmente para recabar información acerca de influencias o grupos de trabajo. Dichas entrevistas no se incluyen con su transcripción porque en todas las ocasiones discurren sobre más temas ajenos a este trabajo, por cuya razón específico en las fichas personales cuando algún dato es de boca del propio biografiado.

Las entrevistas personales se han dado en los siguientes casos:

- Alonso, Humberto
- Arbex, Juan Carlos
- Cifuentes, Arturo
- Correa Corredoira, Javier
- Crespo, Roberto
- De Celis, Agustín
- Gangutia, Clara
- González Fernández, Roberto
- Gutiérrez de la Concha, Salvador
- Fonfría, José Manuel
- Galano, Miguel
- González Hevia, Amado (*Favila*)
- Gutiérrez Tudela, Luis
- Ibarrola, José
- Laviada, M^a Antonieta
- Lugrís Vadillo, Urbano
- Roces Felgueroso, Carlos
- Sanz, Eduardo.

La elaboración de las fichas ha sido quizá el aspecto más tedioso, puesto que en muchas ocasiones, al encontrar información complementaria, e tenido que reformarla, incluso a veces reconsiderar ciertas apreciaciones de carácter formal o estilístico. Además también me ha llevado a la inclusión de nuevas figuras dentro de la selección. Evidentemente, esto enriquece el conjunto del trabajo, pero no oculta la pérdida de la labor ya hecha debido a la reconsideración de la estructura. También se da el caso inverso, en el que tras haber investigado sobre un autor y hecho la ficha, resulta que su interés en la marina y el motivo del mar dentro de su obra es meramente testimonial. Es decir que he podido trabajar sobre un autor por haber encontrado una decena de marinas en su obra, pero que éstas sean todas las que tiene, por lo que no es significativo dentro del total, por lo que no se ajusta a las directrices del trabajo. Es claro que este aspecto aumenta la exactitud de la Tesis, pero implica cierta frustración y cansancio hasta cierto punto inútil.

Además de los autores que se ajustan a los requisitos propuestos, he decido incluir a algunos autores que he creído suscitaban cierto interés, por ser únicos en su campo o suponer un colectivo significativo. De esta manera figuran las fichas biográficas de:

- Juan Carlos Arbex, prolífico y solicitadísimo autor de ilustraciones de barcos y artes de pesca, que trabaja frecuentemente en Galicia y Vascongadas.
- Jose Manuel Fonfría, pintor burgalés afincado en Madrid, pero que trabaja con mucha asiduidad en Galicia, y uno de los mejores pintores del mar Cantábrico y escenas de alta mar en situaciones de marejada.
- Algunos de los más miembros de la Armada más destacados en la afición a la pintura marina, como Antonio Molíns Ristori
- Carlos Landi Sorondo, por ser de Navarra, provincia sin costa, pero del norte y marinista.

A la hora de organizar a los artistas me he limitado a hacerlo de forma geográfica y cronológica. Ya que antes de la conclusión no puedo verificar, ni siquiera suponer, la existencia de una escuela, y que adscribir a determinados autores a un estilo concreto es imposible, considero que la distribución por año de nacimiento y provincias es más aséptica y más correcta.

Cuando un artista no es de ninguna de las provincias costeras pero esta vinculado a ellas, procedo de la siguiente manera: si se ha trasladado antes de la madurez, le incluyo entre los oriundos de la provincia, y si esa vinculación es posterior, periódica o únicamente laboral le incluyo en el apartado “Adyacentes”.

En cuanto a la investigación en Internet, no se puede obviar la importancia de la información disponible, no tanto por su calidad – en gran numero de ocasiones inexacta o errónea, por lo que siempre se debe cotejar en obras impresas - sino por el acceso al conocimiento de autores muchas veces ignorados u obviados. En esto juega un papel muy

importante el interés de aficionados con un interés específico en un determinado autor. También la información ofrecida sobre la denominada “Obra social” o los fondos artísticos de las entidades bancarias es útil para acceder a datos biográficos básicos u obras en formato digital. Este último tipo de información sí ha sido, en ocasiones, posible de obtener únicamente gracias a la Red.

Las imágenes ha sido uno de los temas más complicados. La idea inicial era incluir todas las marinas de cada autor, pero esa idea se reveló en poco tiempo como algo quimérico. Esta imposibilidad se debía básicamente a tres razones:

- Muchos autores no las tienen catalogadas, por lo que ni siquiera ellos mismos, en la mayoría de los casos, saben cuántas han pintado.
- Muchas de las catalogadas figuran en colecciones privadas u organismos que se han negado a colaborar, proporcionar fotografías o permitir el acceso a ellas para fotografiarlas (esto se ha dado especialmente en los casos de ministerios y organismos de la Comunidad Europea).
- En muchos casos el volumen es absolutamente ingente, con lo que su reproducción de forma apreciable requeriría, más de un centenar de hojas adicionales. Este hecho resulta más absurdo cuando hay autores de los que no es posible proporcionar un número de imágenes siquiera aproximado.

A la hora de presentarlas se hace en un apartado distinto de las biografías, aunque siguiendo el mismo orden a razón de 2 obras por folio, dependiendo de la definición de la imagen. Encabezando el primer folio correspondiente a cada autor figuran el nombre (en negrita, cursiva y subrayado), la procedencia y las fechas de nacimiento y deceso (debajo y entre paréntesis). Las obras están ordenadas cronológicamente, figurando las últimas las de fecha desconocida, y al pie de cada una los datos conocidos.

Posterior a este apartado es el denominado como “Otras obras”, en el que figuran otras obras de cada artista, en el mismo orden que en el anterior, con sus datos disponibles. No significa esto que estén todas las obras, sino que es una continuación de la muestra. Como ya he dicho, en todos los casos hay obras que ni se saben su ubicación, ni medidas o ni siquiera tienen nombre.

A continuación presento un apartado con el análisis de 5 obras, una por apartado de los pintores, y para cuya elección me he basado o en la importancia del autor dentro de esa región (Sanz, Tellaeche) o por pureza en el tratamiento del tema (Laviada, Sanz, Fonfría)

Para la ubicación de los artistas en relación con los hechos históricos nacionales más relevantes, con sus propios datos biográficos y con los del resto de artistas he preparado un cuadro cronológico extensible, en el que los nacimientos figuran en azul y las muertes en rojo y

en cursiva. Este cuadro cronológico esta dividido en filas, correspondiendo una para cada autor, y columnas, correspondiendo una por lustro. El cuadro comienza con el lustro de nacimiento del artista nacido en primer lugar. El hecho de que sea extensible es para que se puedan contrastar los primeros artistas con los últimos.

Asimismo he incluido una serie de histogramas en los que se muestran el número de nacimientos de artistas por años y provincias. Estos histogramas se organizan y comprenden las décadas entre 1860 y 1960, fechas de nacimiento tope (más antigua y más moderna) de los autores incluidos en el presente trabajo.

Por último quiero aclarar que el termino “caligrafía” que aparece en repetidas ocasiones, lo utilizo de forma aproximada a la segunda acepción del diccionario de la R.A.E., que la define como “Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, de un documento, etc...”.Es decir, se refiere a la forma que un determinado autor tiene a la hora de pintar determinados efectos marinos, especialmente las marcas de espuma sobre la superficie o en las crestas de las olas.

Aproximación al problema

Objeto de la representación

Okeanos, hijo de Urano, figura en la teogonía de las antiguas divinidades. Se le representa generalmente como un viejo barbudo, sentado entre las olas del mar, al lado de un monstruo marino. Tiene la frente armada de cuerno y cubierta de hierbas marinas, y lleva en la mano dos redes y el cuerno de la abundancia. Es dios bienhechor; durante la lucha entre Zeus y los titanes, recogió y alimentó a Hera. De su esposa, Tetis, tuvo mil hijos: los ríos resonantes, y cientos de hijas, las oceánidas, que presiden las fuentes y cuyos nombres expresan cualidades del agua: Lanta, Electra y Xanta que traducen sus colores, Hippo, Thoe, y Okore, su movilidad, Pleito, y Calrroe, su seducción, Plexaura y Galaxaura, la fresca brisa del mar, Doris, madre de las nereidas.

Lo primero a la hora de abordar el trabajo en sí, es limitar la investigación, establecer una fecha aproximada para los elementos que se van a investigar. En el caso de esta tesis, es, como explicaba previamente, el inicio de la 4ª década del siglo XX.

Tras la (3ª) Guerra Civil se inicia una dictadura militar, que, aquí como en todo el país, traerá una coartación de la libertad creativa, la imposición de un gusto oficial y la lucha independiente de muchos pintores por llevar el Arte por el cauce del progreso natural. Por otro lado, el marinismo español, pocos años antes, había entrado en un claro declive, por causa de las nuevas -ya viejas- corrientes artísticas, por las que será atropellada, dándose de bruces con otras que le serán claramente perjudiciales, y cuando sus innovaciones pasaron a ser inexistentes.

En cuanto al final de la investigación, lo establezco más de medio siglo después, a finales del siglo pasado. Personalmente, y a tenor de mis visitas a exposiciones, creo que el subgénero que nos ocupa está recibiendo la atención de las nuevas generaciones –entre las que por supuesto me incluyo- y un impulso en forma de exposiciones monográficas (2 en los últimos 12 años “El mar en la pintura española”, con alguna muy relacionada con el tema principal “A la playa. El mar como tema de modernidad”) y la renovación de la que fue objeto a manos de Eduardo Sanz, pintor de importancia absolutamente fundamental en este trabajo. Aunque a día de hoy se ha restablecido sólo parte de su importancia, y en la mayoría de las galerías de arte siguen cerrándose las puertas si lo que presentas son marinas.

Por ello, a pesar de esto último y en vista de la escasez de trabajos sobre el tema, creo que mis razones están sobradamente fundamentadas.

No puedo desvincular mi decisión del hecho de que mis preferencias estéticas son claramente figurativas, y de que entiendo que así debe ser si lo que se pretende es buscar la esencia verdadera de la mar. Puede que mi criterio no sea correcto, pero pienso que, aunque se

pueda permitir una cierta abstracción, ésta solo será válida si está supeditada a un nivel de figuración que nos permita percibir la atmósfera del líquido territorio, que es lo que nos seduce. A pesar de todo he intentado ampliar lo más posible el espectro, hasta llegar a un nivel de abstracción como el que muestran Agustín de Celis o Gloria Torner.

El género

Cuando, en referencia al mundo de la pintura, pensamos en una “marina”, ¿cuál es realmente el significado que le adjudicamos? ¿Es un cuadro, dibujo o grabado donde aparece la mar? ¿Lo es si la mar es sólo un personaje secundario, un acompañamiento a los personajes que aparecen? ¿Lo es si mar y tierra se reparten el protagonismo? ¿O lo es sólo si es el único protagonista? ¿Qué ocurre entonces con aquellas imágenes cuyo imagen central es una embarcación en medio del mar abierto o, incluso, a buen resguardo en puerto? Si atendemos a lo expuesto en la mayor parte de la bibliografía disponible, no sólo tendremos que aceptar que la mar no sea la única protagonista, sino que en ocasiones aparezca sólo de refilón. Incluso deberíamos incluir todas aquellas en las que la acción o aparición de la mar sea determinante para entender el contexto general, aunque su importancia en sí sea nula. Sin embargo hay que diferenciar entre “marinas” y “pintura de tema marino o náutico”, porque de no hacerlo así se produciría la paradoja de tener que incluir cuadros en los que la mar no tiene absolutamente ninguna importancia (cuadros de navíos de línea) o en los que ni siquiera a parece el mar (“Llegada de Elcano” de Elías Salaverría Inchaurreandieta). Para poder determinar los parámetros necesarios para la aclaración es necesario repasar la Historia y el contexto del nacimiento y desarrollo de este subgénero, empezando por el “hermano mayor”, el Paisaje.

Estado de la cuestión

La literatura española en torno al marinismo se define con un solo término: escasa. A diferencia de los países anglosajones, donde la actividad pictórica en torno al mar y la actividad naval son más que abundante, donde el interés es bastante generalizado y donde la bibliografía llega a ser exhaustiva incluso por autores concretos clásicos o contemporáneos (John Stobart, John M. Barber...), en España la crítica centrada en el arte de la pintura marina o marítima es verdaderamente mínima. No hay críticos especializados en el tema que nos ocupa, al menos no a nivel global, a nivel nacional. Desde luego que los hay en autores que han trabajado el tema, pero lo han hecho a un nivel regional, sin que haya un solo libro que abarque el tema de manera monográfica.

Hay, de todas formas, 4 libros básicos para tener una visión general y bastante correcta del panorama. El primero de ellos es *La mar, los buques y el arte*, escrito por D. José María Martínez-Hidalgo. Habiendo llegado a capitán de fragata, fue director del Museo Marítimo de Barcelona durante 25 años y dejó una inmensa obra publicada en temas relacionados con la mar y la navegación antes de su muerte en febrero de 2005. De toda ella es el citado libro, editado en 1986, el que más nos interesa tras un recorrido por la evolución de las naves y las conquistas y actividades derivadas de sus transformaciones, da un breve repaso a la historia del marinismo a lo largo de 35 páginas. El principal problema es cierta superabundancia de nombres extranjeros, con una explicación general de sus actividades y formación, lo cual no es malo si a la hora de tratar la vertiente nacional se hace de manera similar. Pero no es así: la proporción de nombres españoles es muy baja, muchas veces solo citándolos, y, como de costumbre, la de pintores del Levante es aplastante con respecto a las del Cantábrico, obviando nombres tan importantes – imprescindibles- como Fierros, Martínez Abades o Salís, minimizando aún más la importancia de este tema en la pintura del norte español. A pesar de estos evidentes y visibles defectos, ésta es, desde luego, una obra capital para tener un conocimiento somero pero equilibrado de esta materia.

El segundo de los libros a los que me refería es el editado por el Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística en 1993 con motivo de la segunda exposición del mar como protagonista en el arte español, *Imágenes de un coloso : el mar en la pintura española*. Este es el libro sin duda imprescindible para tener una visión bien documentada del progreso del marinismo en la pintura española. Estructurado en 5 apartados más la selección de obras, se el Dr. Arias Anglés proporciona unos ligeros conocimientos del marinismo en los siglos XVIII y XIX, quedándose en De Haes y Martí y Alsina, que es a partir de cuando podemos hablar

verdaderamente de este subgénero. A partir de ahí, los siguientes apartados van en función del área regional: Andalucía, Valencia, Cataluña, País Vasco y Galicia-Asturias-Cantabria. En los dos últimos casos la división es muy correcta, puesto que tanto Valencia como Cataluña tienen su propia escuela o escuelas, Andalucía sólo tiene una –Málaga- pero también tiene una serie de pintores gaditanos de importancia –especialmente Justo Ruiz Luna-. Otra cosa es el norte. En esta zona no solo no hay escuelas, sino que ni quiera hay centros específicos de formación de nivel profesional, por lo que la formación de sus artistas se produce en otras zonas, generalmente Madrid.

La evolución de la pintura marinista andaluza se ve claramente por la presencia de la gran cantidad de pintores gaditanos –que no forman, sin embargo, escuela -, el nacimiento de la escuela onubense, la existencia de autores de gran importancia, pero independientes, como Gonzalo Bilbao, y la importancia de la escuela malagueña, que el profesor Luis Quesada deja claro que es la única verdaderamente importante en Andalucía, y comparable – aunque en inferioridad - con la valenciana.

En el apartado dedicado a Valencia, la Dra. Carmen Gracia dedica buena parte del espacio para aclarar la situación nacional y la europea que propician el nacimiento de esta escuela y dedicando especial atención a la figura de Rafael Monleón, a pesar de que siendo un pionero en la retratística de barcos su influencia en la pintura marinista valenciana no es tan elevada. No así la de Eliseo Meifren y la de Sorolla, las dos figuras preponderantes de la escuela regional, y que ocupan el resto del estudio. Quizá esa sea la única pega, la de desarrollar las figuras de otros autores que menciona.

El estudio del Dr. Francesc Fontbona es muy esclarecedor, haciendo hincapié en los vínculos económicos con la evolución del arte catalán señalando la distinta importancia de la Escuela de Sitges y del *Noucentisme* y la Vanguardia a partir del arranque del marinismo regional desde Barcelona. Sin embargo su artículo se ve ensombrecido por el habitual nacionalismo militante, que hace que en ocasiones maximice la importancia de determinados autores y, sobre todo, la catalanización de los nombres de muchos autores – Modesto Urgell, Jaime Morera-, lo que “estorba” un poco la lectura.

El tema del marinismo vasco queda muy bien aclarado en el capítulo del crítico de Arte Juan María Álvarez Emparanza. En primer lugar hace una introducción muy iluminadora de la situación previa, desde el origen de la pintura vasca en medio de una crisis general a nivel nacional, hasta el hecho de que en las comunidades vascas más que un interés por el mar lo hay por el ambiente marino, ambiente tratado por algunos de los cuadros mas importantes de la pintura vasca. Trata con acierto las principales figuras de la pintura vasca vinculada al mar, pero con el defecto de que otras figuras importantes para entender este tema se quedan en el tintero, simplemente mencionadas (Guiard, Tellahe...).

Por último, el estudio del Dr. Barón sobre la pintura del mar en Galicia, Asturias y Cantabria, tiene, en su aspecto más positivo, una profusión de nombres de autores que han tratado el tema con – eso sí- referencias breves hacia la labor realizada, lo que sirve para realizar una discriminación entre autores profesionales, habituales, exitosos, etc...Aporta datos concretos sobre las aportaciones de determinados autores (la figura de espaldas de Modesto Brocos), la vertiente del interés en la rías gallegas, las primeras marinas en Asturias hechas por el valenciano Rafael Monleón, etc... Quizá, desde el punto de vista del lego, se echa un poco de menos una visión general amplia de la situación social y artística de las zonas estudiadas, lo cual es explicable dado el poco espacio disponible.

La conjunción de estos estudios sirve al lector para poder entender con largura el proceso que siguió la marina en España hasta mediados del siglo XX, porque este es precisamente el gran defecto de la exposición: el dejar fuera al marinismo de la 2ª mitad de siglo.

El 3er. importante es el editado con motivo de la 3ª y última exposición sobre la temática que nos ocupa *El mar en la pintura española: Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Escrito mayormente por el Doctor Barón, cuenta con una introducción –con bastantes citas literarias – sobre el la vinculación de la ciudad de Valencia –lugar donde se hizo la exposición con el mar es sus aspectos artísticos. En la parte correspondiente, el mencionado catedrático hace un bastante detallado repaso a las obras de temática marina de la colección privada, por orden cronológico. En este estudio volvemos a echar de menos una visión general de la situación, aunque lo cierto es que, como en el caso de *Imágenes de un coloso*, el espacio disponible es muy reducido (10 páginas) y las obras glosadas –casi 70- van desde 1854 hasta 1968.

Por último otro de los libros imprescindibles para esta Tesis es *La marina*, escrito por María Escribano, Juan Pérez de Ayala Jiménez y Oscar Alonso Molina. La principal virtud de esta obra es que hace un recorrido completo por la historia de la pintura marina a nivel Mundial, lo que da una idea muy completa en sentido general, e incluso bastante detallada en algunos aspectos del tema.

El libro esta dividido en tres partes, una por autor y época. La primera corresponde a María Escribano, que abarca desde los primeros frescos mediterráneos de la isla de Thera hasta la heroica y docta visión de Winslow Homer. A lo largo de 50 páginas hace un repaso deteniéndose especialmente en la pintura noreuropea, la *vedutta* veneciana y, por supuesto, el romanticismo inglés y alemán. Tiene la virtud de que explica muy bien y de manera interesante la situación social y artística de los lugares de estudio, y que, si bien se centra en las figuras de primer orden – Lorena, Canaletto, Turner – no deja de lado a autores de menos importancia general, como Porcellis, Van Post o Copley -, aunque sin dar más información que la biográfica

o formativa. Y por supuesto se obvian las referencias a los autores españoles de las épocas abarcadas...

La 2ª parte es la correspondiente a Juan Pérez de Ayala Jiménez y al marinismo desde el preimpresionismo hasta <<Los Furiosos>>. Tras una introducción somera pero adecuada en la Europa continental de mediados del XIX, comienza con una revisión de lo que serán los movimientos artísticos que convulsionarán el mundo en los últimos años del periodo. Lo mismo que la autora anterior, se detiene en las principales autores, aunque aporta más información sobre los secundarios. Es de destacar el necesario y equilibrado repaso al arte nórdico y al <<Círculo de los XX>> y la consiguiente revolución estética belga. La información sobre los autores correspondientes es de la más completas del libro en comparación con su peso artístico. Quizá se echa de menos una ligera ampliación de los pintores estadounidenses, aunque la información que da es ilustrativa. Finalmente, y por fin, comienza el repaso al marinismo español, muy extenso y detallado, partiendo, claro de De Haes y Martí y Alsina, y aunque sólo menciona a algunos de los más importantes marinistas, los textos correspondientes a los principales son una conjunción de datos biográficos y estudio de estilo, siendo esto lo más extenso, y en mi opinión personal, lo más interesante de este estudio de Oscar Alonso Molina. Y el claro defecto es la nula atención a los autores del norte. Ni Regoyos, ni Lloréns, ni Martínez Abades.

Oscar Alonso Molina se ocupa de la parte más complicada, pues se corresponde con la marina en el siglo XX, un tema escaso en la pintura europea y en la vanguardista mundial. Más como fondo o acompañamiento que protagonista, no es fácil encontrar obras de artistas de primera fila con este tema. Porque “haberlos, haylos”: Nolde, Beckmann, Picasso, Balthus, Kandinski, Tanguy, Kiefer, Hockney, Pollock...., pero no son sus obras más populares. Este es el texto más personal y literario, el más imaginativo y el más acompañado de citas. Está claro que el conocimiento de Alonso Molina sobre el siglo XX es muy profundo, así como la mayor experiencia de éste con respecto a sus colegas. Aunque –y esto es casi norma- ni siquiera menciona a los españoles, con excepción del omnipresente maestro malagueño. Ni Eduardo Sanz, ni Luis Fernández, ni Carlos Peñalver Gisbert.

El libro “La marina” es el más completo para tener una idea a nivel mundial – que no nacional – del tema, con la ventaja de estar profusamente acompañado de ilustraciones de máxima calidad de –y esto es importante- obras representativas, pero no populares.

Es de rigor citar la Tesis Doctoral de de Dña. Pilar Magro Martín, dirigida por El Doctor Enrique Arias Anglés, y que lleva por título *El mar en la pintura del siglo XIX en España*. La obra, de 2001, es un muy meritorio trabajo de investigación, dividido en dos volúmenes. En el primero nos encontramos con dos de las partes más interesantes del trabajo, el capítulo I, la

introducción, *El mar en el Arte: análisis y definición del tema*, y el capítulo IV, *El mar en la pintura del siglo XIX en España: evolución y Geografía*. Está muy elaborada la distribución de autores por escuelas o zonas geográficas, incluyendo cuadros estadísticos sobre esto, lo mismo que la recopilación y ordenación de obras de temática marina premiadas o destacadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. E incluye un anexo con, además de los autores nacionales, un listado de autores extranjeros, con su fecha de nacimiento y deceso y su país de procedencia. Hasta tal punto hay que valorar este trabajo que dentro de cada provincia o escuela, los autores cuyas fechas de nacimiento son desconocidas cuentan con su propio apartado. El segundo volumen consiste en referencias de todos los pintores conocidos hasta la fecha de elaboración, por orden alfabético. Por supuesto que las “fichas biográficas” no son extensas – casi una página en el caso más extenso, el de Sorolla -, pero incluyen una compilación de la mayoría de las obras conocidas, y aunque en algunos casos solo se recogen de forma testimonial, lo cierto es que la tesis es del 2001, y de entonces a esta fecha, la bibliografía ha aumentado considerablemente.

Continuando con las monografías, *El arte de la ilustración náutica: un tributo visual a los éxitos de los ilustradores de marinas clásicas*, de Michael E. Leek, es en primer lugar una falacia y en segundo lugar pretencioso. La obra es un interesante y bien documentado recorrido sobre los pintores de marinas anglosajones, con mucha información biográfica formativa y abundantes y correctas apreciaciones estilísticas sobre los artistas y con su ubicación dentro de cada escuela. Pero como he dicho, el título es falaz y pretencioso, ¿Por qué? Pues por lo que también he dicho, porque sólo trata sobre los pintores anglosajones. El primer capítulo, el que engloba el tema hasta el 1500 lo ventila en una docena de páginas. A continuación, a la influencia de los holandeses en el marinismo le dedica otras tantas, aunque por lo menos analiza la vida y estilo de los principales autores con gran acierto. Cuando habla de la “Evoluciones europeas durante los siglos XVII y XVIII”, Europa no aparece, solo el Reino Unido. Igualmente cuando trata de “La era romántica en Europa”: empieza con un autor de Filadelfia, menciona a cuatro autores franceses (uno se traslada a Londres con 30 años, de otros dos – padre e hijo – el segundo trabaja profusamente en Estados Unidos, y el cuarto es Gericault, al que dedica un párrafo), y a Friedrich le dedica una decena de líneas. “El siglo XIX en Europa y EE.UU.” debería cambiar *Europa* por *Inglaterra* y *Francia*, pero es, desde, luego el capítulo donde Leeks más se expone y muestra sus conocimientos profundos sobre el marinismo anglosajón. El capítulo dedicado al siglo XX es quizá el más equilibrado, con referencias y juicios – generalmente muy acertados- a pintores estadounidenses, británicos, franceses y del norte de Europa. Por supuesto no menciona ni a los italianos ni a los españoles, y la referencia que hace de Dawson, una importante figura es casi insignificante.

Aun así, a pesar de los defectos, es un libro necesario para conocer el marinismo anglosajón, interesante, de fácil lectura, y con abundancia de obras cuidadosamente escogidas.

La obra española pionera en esta temática es *El mar en la pintura*, de Octavio Aparicio López. Ofrece una visión bastante somera del marinismo europeo hasta el siglo XVIII, aportando algunos antecedentes egipcios y griegos. Realmente, y paradójicamente, no ahonda demasiado en la cuestión artística aunque, eso sí, recorre la historia europea naval paralelamente a la artística y a la evolución técnica de las naves, lo cual sirve de ayuda para comprender determinados usos y costumbres. No es un libro de referencia, como lo es el de Martínez-Hidalgo, pero quizá sea el más apropiado para empezar la senda de toda la bibliografía comentada y por comentar, amén de tener unas magníficas reproducciones (en A-3 o A-2) de obras bien seleccionadas.

El libro sobre la exposición *A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española*, no aporta ningún artículo de interés al tema del marinismo cantábrico. Si aporta, por el contrario, información sociológica de interés acerca de las costumbres lúdicas del norte de España, tanto de los oriundos, como de los visitantes. La selección de los cuadros que componen la exposición está dominada e primer lugar por Sorolla, después por Pinazo y, posteriormente, por Regoyos. Se repiten muchas obras de la exposición *Imágenes de un coloso*, que son las que hacen más referencia al mar como protagonista. Muchas obras del resto lo tienen como acompañamiento, y en otras, casi ni se percibe. Y las obras de autores de Levante tienen preponderancia sobre las obras de los del norte, lo cual entra dentro de lo lógico si tenemos en cuenta la primera parte del título de la exposición, *A la playa*, pero que implicaría un replanteamiento de la 2ª parte, *el mar como tema de la modernidad en la pintura española*.

Ya he aludido a la 2ª y a la 3ª exposición sobre el mar en la pintura española. Pues bien, en septiembre de 1972, con motivo del 450 aniversario de la 1ª vuelta al mundo, por Juan Sebastián Elcano, se organizó en el Museo De San Telmo, en San Sebastián, una antológica con el mar como protagonista, la 1ª. En esta exposición se incluían obras de los pintores españoles más importantes de finales del XIX y primera mitad del XX, aunque el protagonista no era sólo el mar, sino las acciones y hombres a él ligados. Se editó un catalogo, pero éste era tan solo una recopilación de reproducciones de las pinturas, junto a breves fichas biográficas, pero sin ningún tipo de texto introductorio. Sin embargo, este catálogo junto a los dos libros mencionados anteriormente, tienen una importancia capital para complementar el bagaje visual del tema. Si le añadimos tres obras más, como *Las olas en la pintura: de la calma a la tempestad*, *España en la mar. Una historia milenaria* y *Pintores frente al mar*, de carácter netamente visual, tendremos un buen número de muestras de obras del tema.

Al consultar el diccionario de pintores marinistas (*Dictionary of marine artists of Europe and América*), de E.H.H.Archibald, nos encontramos ante una obra voluntariosa, bienintencionada, pero con el peor vicio de las obras anglosajonas: dar preponderancia a los Norteamericanos sobre los europeos, a los Británicos sobre los continentales, a los centro y noreuropeos sobre los sureuropeos, hasta eliminar casi las referencias a los autores españoles. De entre los cientos de autores que el diccionario incluye – muchos de ellos nada más que mencionados y otros de escaso interés – tan solo incluye a 27 españoles (S. Abril, F. de Amariça, E. Arriaga, A. Brugada, J. J. Cervero, J de la Corte, M. Fernandez Sanahuja G. Gonzalez de Aledo, G. Gomez Gil, R. Gordon, C. de Haes, F. Lloréns, J. Martinez Abades, E. Meifren, J. Morera, A. Muñoz Dregraín, J. Nuñez, M. Ramón Sánchez, Segura, J. Salís, E. Sanz, J. Soria, J. Sorolla, J. de Toledo, M. Urgell, P. de Valencia, R. Verdugo Landi), obviando muchos personajes importantes (Pinazo, A. Fernández Gómez), dando relevancia a otros que no los son tanto (Arriaga) y nombrando mal a muchos de ellos (Del Corte) u ordenándolos según el segundo apellido (a Salís en Castro, a Morera en Galicia). A pesar de ello, como algo orientativo, es una obra recomendable.

Para entender la realidad de la visión que se nos quiere presentar muchas veces a través de marinas o de cuadros costumbristas de temática marina, voy a proceder a una explicación de los aspectos cotidianos del mundo de la pesca, centrándome en las primeras décadas del siglo XX, pues este mundo será el que conozcan la mayor parte de los pintores que nos ocupan

La importancia del mar en la planificación de la vida diaria en la costa cantábrica.

A pesar de sus populares tradiciones, de sus renombrados productos o del imaginario popular, lo cierto es que la pesca nunca ha sido una actividad mayoritaria en la cornisa cantábrica, ni siquiera en los tradicionales puertos pesqueros. Por supuesto la emigración y la industrialización redujeron considerablemente la población dedicada a la agricultura y a la pesca.

Pero para hacerse una idea, baste fijarse en que hacia 1910, -fecha intermedia entre la citada industrialización y la modernización de la flota, y que afecta al inicio de fecha de este estudio-, el porcentaje de pescadores con respecto a población total no era precisamente significativo:

- en Guipúzcoa, del 0,91% (con 500 en San Sebastián), en lo cual también tiene que ver el hecho de que gran parte de sus puertos sean de barra.
- en Vizcaya, del 1,11%
- en Santander, del 1,3%
- en Asturias, del 0,52%
- en Lugo, 0,27%
- en La Coruña y Pontevedra, del 2,87% (aunque en estas provincias era donde mayor eventualidad había).²

Evidentemente, muchos de estos pescadores o no lo son a tiempo completo - puesto que o solo trabajaba en verano en la mar (situación que se da especialmente en Asturias y Cantabria) - o porque eran asalariados temporales (como en Galicia).

Siendo la pesca una actividad artesanal, con un importante factor de incertidumbre, y que requería una inversión inicial importante, además de gastos fijos regulares (cebo, aparejos), a principios de siglo la pesca de bajura no era un oficio que asegurara sueldos fijos ni holgados. Incluso en el caso de la de altura, salvo en el caso del patrón, las pagas no eran especialmente atractivas. Por ello no era una actividad que fuera demasiado cotizada y ambicionada. Será a partir de los años 70, momento en que determinados productos pesqueros empiecen a ser más apreciados o bien a escasear, cuando se puedan obtener más beneficios y un nivel de vida

² Rodríguez Santamaría, Benigno: *Los pescadores del norte y noroeste de España*. Imprenta Alemana, Madrid, 1916. PP. 7,78,159,235,272 y 292.

siquiera medio. Y a partir de los 60, y especialmente de los 70, tras nuevas inversiones de capital, se empezará a modernizar la flota pesquera con la intención de entrar en la dinámica productiva. Esto aumentará las ganancias maximizando su tiempo, conocimientos y recursos, aunque sea a costa de la pérdida del control de la pesca por las leyes de los circuitos capitalistas. Esto se dará especialmente en las grandes embarcaciones, junto a la desaparición de modelos de trabajo tradicionales, como la formación de tripulaciones con elementos ajenas al círculo de los patrones, aunque la familia de este suele continuar colaborando en la “unidad de producción”, y que se tenderá a una especialización de la pesca, perdiendo importancia la cantidad. Mientras, en las pequeñas, sí que se mantienen dichos modelos tradicionales, aunque se tengan marineros asalariados, pero generalmente cercanos al patrón. Esta pequeña producción de mercado será la demostración real de que las teorías marxistas erraban cuando preconizaban el fin de los sistemas que estuvieran fuera de la producción capitalista³.

El carácter de los marineros

En una población dedicada a labores diferentes a la pesca (ganadería, agricultura, artesanía...) los pescadores aparecen como un colectivo con un carácter, instituciones y modos propios y diferenciados. Una de las características es su habitual mutismo, especialmente en cuanto lugar de faena, trucos propios, cantidades de las capturas, ventas, aunque no resulta tan extraño si entendemos esta actitud como medidas para preservar la propia capacidad de pesca y evitar la competitividad.

Su dieta consistía en un café o un licor por la mañana, un caldo de legumbres consistente y graso al mediodía y pescado con patatas por la noche (arenque sardina o bacalao). Esto, por supuesto, es a grandes rasgos. Pero lo cierto es que hasta los años 60 fue más o menos así variando la cantidad y calidad, momento en que los productos lácteos comienzan a aumentar y abaratare sensiblemente, -lo que incidirá directamente en la mejora de la condición física-, y a partir de los 80 respecto a los productos cárnicos, aunque las costumbres que tendían al equilibrio alimenticio últimamente van en regresión. Resulta triste que ni siquiera en Cantabria o Asturias, donde se tenía fácil acceso a la leche y a los huevos, se utilizaran estos productos, haciendo el gasto en la sidra o el vino.

Tradicionalmente los marineros habían sido firmes observantes de la fe católica. Rezaban al salir y al entrar en puerto, y si no se hacían a la mar acudían a misa. Pero la llegada de las fábricas y el crecimiento de minería -de la mano de las teorías marxistas- fue contagiando al sector de la pesca de su descreimiento y pérdida de fe, con lo que el carácter de los marineros fue cambiando. Uno de los ejemplos más claros al respecto fueron los puertos de Santurce y Avilés,

³ Breton, Y. « *La Revue économique internationale (1904-1940) - une grande revue européenne* » en *Les Revues d'économie en France (1751-1994)* L'Harmattan, Paris, 1996, pp.128-129.

y los que más respetaron y protegieron sus antiguas creencias fueron por lo general los guipuzcoanos, cosa lógica dado que fue la provincia donde más caló el pseudo-catolicismo radical nacionalista, y detrás los vizcaínos.

Otra característica que se atribuye a los marineros es la de la valentía, lo cual es cierto y lógico, pues muchas veces tienen que despreciar los peligros inherentes a su trabajo si quieren poner pan en la mesa de sus familias. Asimismo, tradicionalmente, esta fama recae especialmente sobre los balleneros (por razones obvias) y los vizcaínos y guipuzcoanos, pues grandes marinos dio su tierra. También al hecho de que hasta los años 30 o 40 sus embarcaciones eran las más resistentes, lo que les permitía adentrarse con más seguridad.

Aunque la imagen tradicional nos presenta a marineros barbudos y recios, nada más lejos de la realidad del siglo XX, especialmente en las artes de bajura. En las vascongadas dejó de usarse barba y bigote desde finales del XIX, y solo en Asturias y Cantabria había costumbre de usar bigote o perilla, lo cual deriva de la imagen del emigrante exitoso que regresa a su tierra, con fino y cuidado bigote. La razón de la ausencia de pelo en la cara no es ni más ni menos que la higiene, la comodidad y la posibilidad de afeitarse a diario, con maquinillas manuales y fácil acceso al jabón y a la espuma, y el salitre de la mar produce picores e incomodidad, más difíciles de aliviar con la barba. En cuanto a las condiciones físicas, resultan absolutamente decepcionantes para el imaginario popular:

- en Guipúzcoa, la estatura media en 1908 era de 1,68, y 98 de perímetro torácico
- en Vizcaya la estatura media era de 1,63, y 95 de perímetro torácico
- en Cantabria, la estatura media era de 1,59, y 96 de perímetro torácico
- en Galicia, la estatura media era de 1,59, y 93 de perímetro torácico. ⁴

Obvio es que además de buenas cualidades también tienen malas, también tradicionalmente conocidas, y que se mantienen aun hoy en día.

Una de ellas es la de vivir al día, o lo que es lo mismo, la ausencia de previsión y capacidad ahorrativa. Ello se debe a que la mejor temporada siempre es el verano, y muchos de los gastos de invierno se hacen con cargo o crédito a los futuros beneficios de aquella temporada.

La aparición de grandes bancos o corporaciones financieras en general ha mejorado las condiciones crediticias y de pagos de los marineros. Pero es habitual que si no pueden trabajar, pasen mucho tiempo en los bares, con lo que hace gasto y no ahorran. Hace unas décadas esta situación era más grave –hasta el punto de que a principios de siglo muchos días no comían-, pero en la actualidad se sigue dando. También influye el hecho de que sean muy sensibles a las críticas de sus compañeros, recriminándose la falta de asistencia a los bares.

⁴ Rodríguez Santamaría, Benigno: *Los pescadores del norte y noroeste de España*. Imprenta Alemana, Madrid, 1916. Op.Cit., PP. 94 y 312. De Asturias no aporta datos.

Aunque el nivel de analfabetismo no era tan baja –refiriéndonos a épocas anteriores a las reformas educativas que impusieron una edad mínima de permanencia en las escuelas y colegios- como en el sector de la agricultura, lo cierto es que generalmente se tendía a sacar lo antes posibles de los muchachos de la educación, para embarcarlos como aprendices marineros, generalmente a la edad de 10 o 12 años, si bien en Guipúzcoa lo normal era no hacerlo hasta los 14, y en Pontevedra a los 7.

La vida en familia

La humildad de sus hogares ha sido evidente, especialmente clara hasta los años 70 de la última centuria, generalmente compartiendo poco espacio la familia en un piso superior, dejando el inferior para los útiles, aunque con la construcción de almacenes comunes de las cofradías, esto desaparece. Carecían de buena ventilación, y en Asturias y Galicia la electricidad llegó mucho más tarde que a Santander y Vascongadas, y en Galicia el alcantarillado tardó aun más.. Asimismo, el ajuar era de lo más básico, no superando las 300 pesetas en el mejor de los casos a principios de siglo ⁵

Los pescadores solían casarse jóvenes, muchas veces antes de ser requeridos para el servicio militar - solo en Guipúzcoa se esperaba a volver del mismo, casándose entre los 23 y 25 años-, y lo habitual era que tuvieran varios hijos (4, 5 o 6), que acababan trabajando con el padre en la mar, mientras que las hijas lo hacían en la industria conservera, la venta de pescado o la costura artesanal. Estos enlaces solían ser libres, aunque como en el caso de Cantabria, se daba mucho el concierto entre las madres, en ocasiones para saldar deudas. Esta costumbre se mantuvo hasta los años 40, más o menos.

Habitualmente a las mujeres se les atribuyen cualidades como la limpieza, ahorro, laboriosidad y cuidado por los pequeños. Y solía ser así, entre otras cosas porque no tenían más opción, lo que no quita para que a principios de siglo se les reconociera determinados vicios, como el elevadísimo consumo de tabaco en Asturias.

Cuando la mujer se dedicaba a la venta de pescado, contribuía a la economía familiar muchas veces con un sueldo superior al del marido, haciendo generalmente una caja común con todos los sueldos.

La futura aparición de las grandes distribuidoras también conllevará la eliminación del tradicional papel de la mujer como distribuidora-vendedora a pequeña escala, y la promulgación de nuevas leyes, fomentando la higiene y el control sanitario, aún lo restringirá más, amén de la propia regulación de los ayuntamientos. Incluso la tarea de la reparación de las redes, todavía

⁵ Rodríguez Santamaría, Benigno: *Los pescadores del norte y noroeste de España*. Imprenta Alemana, Madrid, 1916. Op.Cit., PP.14,

presente en la memoria de los que vivimos en pequeñas villas a principios de los 80, les será “arrebataada”, porque los costes de las mismas se reducirán considerablemente y su coste se abaratará claramente.

Los hijos de los marineros solían y suelen heredar parte del carácter de los padres, y desgraciadamente, sus vicios. Desde luego las condiciones físicas y las condiciones en las que se crían han cambiado muchísimo, pero ha requerido un largísimo camino. No era raro el caso - a principios de siglo- de los niños que con solo 10 años bebían y fumaban con los padres, y esto último incluso a los 6. Consecuencia de esto era el raquitismo habitual en ellos

La cofradía

Tanto las embarcaciones de artes mayores como las de artes menores, participan de la misma institución reguladora, la cofradía.

Inicialmente de carácter gremial, la cofradía constituía una organización paralela al concejo, y teóricamente, máxima autoridad entre los pescadores, hasta al punto de estar presidida por un “alcalde de cofradía” y ser acusada de invadir parcelas de la justicia. Surgida de la necesidad de organización para la buena marcha del sector local, y del apoyo mutuo en tiempos o situaciones de necesidad o desgracia. En principio muchas de ellas, como la de San Pedro de Lequeitio, se regían por ordenanzas consuetudinarias cuya finalidad era regular la actividad pesquera, el socorro a cofrades necesitados y la organización de sus funerales⁶, Sin embargo, debido a que dominaba aspectos vitales de la economía, su control era pretendido por las familias más ricas y poderosas, lo que provocaba disensiones, llevando a separarse muchas veces a los marineros, provocando así conflictos entre la cofradía y los no cofrades. Sin embargo, la asociación en cofradías no era igual en todas las provincias, prescindiendo de ellas en Lugo y siendo escasas en Asturias.

Aunque cada patrón es dueño y señor en su barco, máxima autoridad y solo debe rendir cuentas ante el armador (el cual en ocasiones es el mismo), la cofradía funciona como elemento cohesionador, y en todos los miembros de la misma (especialmente de las embarcaciones pequeñas) subyace la idea de que seguir las reglas resulta beneficioso, y es útil para conseguir buenos resultados. La prohibición de relaciones comerciales y laborales fraudulentas (vender sin declarar la mercancía) y mantener una ética profesional (no levantar los aparejos ajenos), dominan el sistema de prohibiciones. Si éstas se quebrantan, la relación de confraternidad se ve amenazada. Y esto es algo habitual.

En el momento en que, debido a la mejora general del país y por tanto de las condiciones económicas, la misma cofradía apoyará la modernización, con la intención de aumentar las

⁶ Aspiazu, J.A. *Balleneros vascos en el cantábrico*. Tartalo, 2001. Pag. 43

ventas en las localidades propias, y así incrementar su poder e influencia. Pero la aparición de las grandes distribuidoras de pescado perjudicará para la ejecución de estos planes. Finalmente con la aparición de la Seguridad Social, se convertirá en un órgano fundamentalmente administrativo, donde cada vez habrá menos barcos, aunque el nivel de capturas se mantenga o incluso aumente. Solo en los pequeños puertos se mantendrá la tendencia tradicional y una función de la cofradía más cercana a la original.

La importancia de cada cofradía se podía calibrar a través de varios aspectos, estando en proporción directa con la cantidad de factores en intervención:

- Estructura y jerarquía, con las luchas internas por su control.
- Grupos de interés: Armadores, patronos, marineros, comisionistas y comerciantes.
- Gestión general de las ventas.
- Regulación: banderas, vedas, licencias y conflictos.
- Interrelación con otros poderes: ayuntamientos, iglesia, gobiernos regionales...
- Actividades de tipo religioso (procesiones, funerales) y/o festivo (Fiestas del Carmen, jornadas gastronómicas), económico (recepción de representantes comerciales...)

La influencia de cada cofradía también dependía en gran medida no solo del tamaño del puerto sino de la ubicación del mismo. La proximidad de un gran puerto podía perfectamente beneficiar a puertos menores pero cercanos a aquel, ofreciendo productos de igual calidad pero inasequibles en los grandes puertos. La posibilidad de acceder fácilmente al puerto, y sobre todo, la capacidad de resguardarse de los temporales en ellos, permitirá la descarga y venta en dichos puertos, lo que será vital para poder constituir una cofradía poderosa.

Un elemento nada desdeñable de las cofradías es el tradicional, procedente de usos y costumbres de carácter práctico, pero amparados en la religión. En palabras de Aspiazu,

“La necesidad de una explicación de las cosas, de darle un sentido a lo cotidiano, de una codificación de la realidad social, han dado lugar –a través de la diversidad de culturas- a una serie de sistemas mitológicos. El mito se genera en unas condiciones concretas, en el entorno de las vicisitudes materiales del propio medio en el que se hallan los grupos humanos, sirviendo para justificar un modo de organización social e incluso para fundamentar la presencia de diversos estamentos y en su caso, clases presentes en un colectivo concreto.”⁷

Evidentemente, las rogativas o procesiones no tienen un efecto real, o al menos comprobable, pero como señalan Laburthe- Tolra y Warnier,

⁷ Aspiazu, J.A. *Balleneros vascos en el cantabrico*. Tarttalo, 2001. Op.Cit., Pag. 215

“la lluvia no tendrá lugar a pesar del cumplimiento del ritual, pero la movilización de los participantes les permitirá afrontar mejor la sequía”⁸.

Aun así se utilizan incluso para la obtención de viajes tranquilos y buenas capturas, aunque más a nivel personal que colectivo, pues el descreimiento también afecta a las demostraciones públicas de fe.

En los actos públicos se suele requerir la colaboración de la autoridad eclesial correspondiente, que aunque sin vinculación real con el mundo marinero, oficia de intercesor. También se suele requerir la presencia de las autoridades públicas, testimonio de que no hay poder superior al divino, ni siquiera el de los elementos.

La festividad de la Virgen del Carmen, correspondiente al 16 de julio, es la más importante por ser la patrona de los marineros, en la que se la honra con una procesión en el mar, y en muchos lugares la acompaña una semana de festividades. Bien es cierto que el carácter religioso va disminuyendo, en beneficio del puramente lúdico, pero quizá por esa menor observancia de los preceptos religiosos también se va perdiendo el interés por los actos propios de las festividades y posteriormente por la participación activa en los mismos, incluyendo la decoración y engalanamiento.

Una pesca excepcional: la ballena

Aunque no hay documentos absolutamente fidedignos al respecto de este apartado, si los hay que sean bastante indicativos. Según el zoólogo Pierre-Joseph van Beneden, hubo tal abundancia del bíblico mamífero que su osamenta solía servir de separación de terrenos en el litoral cantábrico. Este mismo autor considera que fueron los primeros siglos del segundo milenio los más productivos en esta pesca, pero es González Echegaray el que demuestra documentalmente que era la base de un negocio rentable en la Cantabria de los siglos XIII, XIV y XV⁹. La caza de la ballena resultaba vital para la economía del Cantábrico, especialmente la vasca, hasta el punto de que el monarca solía tenerlo en cuenta a la hora de cobrar sus porcentajes. La presencia de pescadores de ballenas vascos en pesquerías del resto del cantábrico esta documentada desde el siglo XIII, según un documento de la villa de Bermeo citado por el historiador Henao¹⁰.

El producto más demandado inicialmente era la grasa, imprescindible en la vida diaria durante siglos. Los trabajos nocturnos, no tan extraños en los talleres de los artesanos, eran

⁸Laburthe- Tolra, P. , Warnier, P. , Warnier, J. P. *Ethnologie. Anthropologie.* Paris, 1993. Pag. 170

⁹ Citado por González Echegaray, Rafael. *Balleneros cántabros.* Institución Cultural de Cantabria [C.S.I.C.], Santander, 1978. Pag 41

¹⁰ González Echegaray, Rafael. *Balleneros cántabros.* Institución Cultural de Cantabria [C.S.I.C.], Santander, 1978. Pag 162

importantes demandantes de esta sustancia. Este uso llegó a ser habitual en las villas costeras hasta bien entrado el siglo XIX, como se puede ver por una venta de aceite y grasa en la villa de Deva el año 1827¹¹. Hasta tal punto era básica esta sustancia que el abasto anual de los concejos tenía que ser sacado a subasta, a riesgo de ser multado el encargado de no hacerse.

Posteriormente el producto más lucrativo fueron las barbas de la ballena. Inicialmente utilizadas como mangos de lujo para cuchillos, convirtiéndose en básicas para la buena marcha del mercado cuchillero de lugares como Vergara tras la dificultosa limpieza por los propios marineros, posteriormente alcanzaron precios altísimos por la demanda generada en Francia, lo que alteró profundamente el tradicional reparto de beneficios.

Aspectos generales

Las embarcaciones, aunque siguen ciertas normas tradicionales en su decoración, con colores típicos (verde, rojo o azul), se pintan por criterios funcionales, como la visibilidad, las indicaciones del tamaño (las líneas blancas de la borda funcionan como galibo) o la reacción de los peces (pintando de oscuro la quilla). Dado que la mar no es un espacio separable, sino una extensión de la realidad global cotidiana, sí responde a aspectos tradicionales o afectivos, llevando el nombre de algún ser querido (“Mercedes”, “Ainolara”), de una santidad especialmente apreciada (“Virgen del Carmen”), o del lugar de procedencia (“Playa de Frejulfe”). A un nivel espiritual, es una manera de estar en contacto con el hogar: de la misma manera que cuando están en tierra, están en la mar con el pensamiento (Qué tiempo hará, el precio de las capturas, el aparejo perdido en tal lugar...), así están en tierra cuando están en la mar.

En las embarcaciones también se sigue una reglamentación estricta, en cuanto a balizar las artes (en las boyas de las andanas de las nasas se pone una o ninguna bandera según este al este o al oeste), iluminación para señalar la posición (verde a estribor, roja a babor, roja a popa y blanca para situación),

El reparto de los beneficios se hace dependiendo del tipo de embarcación. Si es arte mayor, la mitad para el armador, y el resto en partes iguales –las soldadas– que se reparten entre los pescadores según su función, llevando más el patrón (tres soldadas) y aquellos marineros que tengan más de una (cocinero, maquinista, segundo de a bordo).

En las pequeñas embarcaciones, de los beneficios se descuentan los gastos (aparejo, cebo, cabos, combustible o velas) y se reparten a partes iguales.

¹¹ ASPIAZU, J.A. *Balleneros vascos en el cantábrico*. Ttartalo, 2001. Pag. 73

El cuidado queda en manos de los propios marineros, excepto la limpieza, que muchas veces queda en la de los aprendices o hijos de los patronos o marineros, en cuyo caso reciben media soldada o parte de la pesca.

La producción naviera se realiza en la misma costa, teniendo todas las provincias potentes industrias, aunque no siempre fue así. A principios de siglo la producción se situaba en Guipúzcoa, Bilbao (de Vizcaya se extendió la producción al resto del litoral) Santander y Santoña, y Gijón. En Asturias se daba además el caso de numerosos astilleros locales para la fabricación de pequeñas embarcaciones, y que continuo hasta los años 80 del siglo XX

En cuanto a los efectos navales, solían ser de Gijón, San Sebastián, Barcelona, Francia o Alemania

Breve repaso a la concepción occidental del paisaje y evolución

El diccionario de la R.A.E. habla del Paisaje, en su segunda acepción, como “*Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico*”. Según esta definición, podemos colegir que, en Arte, el paisaje no es solo un objeto físico, sino un concepto, una construcción mental que depende de la interpretación realizada sobre una realidad geográfica, que depende tanto de la morfología como factores estéticos y emocionales. Pero además, para llegar a esta conclusión, debemos tener una formación intelectual determinada. El término <<Paisaje>> es moderno, pues empieza a cobrar cuerpo en la Europa de finales del siglo XVI. Todas las sociedades tienen un entorno, que perciben tan claramente como el resto de manera sensorial. Pero eso no significa que lo entiendan como paisaje. De hecho, cada cultura tiene sus propios términos para referirse a la relación del hombre y la sociedad con el medio que lo rodea, y sin un esfuerzo de interpretación hermenéutico en sentido estricto estos términos resultan incomprensibles de una cultura a otra. En nuestro caso, en la cultura europea, aunque vengamos de una tradición grecolatina, no es esta la que nos deja en herencia la concepción de Paisaje. A los romanos les faltó fue una conciencia del paisaje en cuanto tal, con la palabra que lo designa. En consonancia con ello, en Roma no hubo una reflexión sobre el paisaje, ni el de escala natural, ni el pictórico. Por ello, nuestro concepto de paisaje de donde realmente viene es de la China, que apareció en el momento en que en Europa se producía el derrumbamiento del Imperio de Occidente.

Es poco después de la caída de la dinastía Han, en la época de los “Tres Reinos”, cuando se descubren en China las primicias de una sensibilidad paisajística. Y esta actitud vendrá de la mano de dos poetas, Tao Yuanming (365-427), funcionario de rango medio que decidió abandonar la ciudad para establecerse al pie del monte Lu (célebre por sus vinta), -que canta el paisaje, aunque básicamente desde una perspectiva moral-, y Xie Lingyung (385-433), miembro de una familia ilustre, arrogante, y habituado al lujo, pero que en sus propiedades en las afueras de Shaoxing, - un importante centro administrativo agro-mercantil-, dejando aflorar su fina sensibilidad, escribió los primeros poemas propiamente paisajísticos de la literatura mundial. Según él, <<El sentimiento, a través del gusto, crea la belleza>> (<<qing yong shang wei mei>>), lo que se puede considerar como el acta de nacimiento del paisaje¹².

La razón de que esta concepción del entorno no la tuviéramos en Europa es la filosofía Agustina, porque según el obispo de Hipona, y como expresa A. Berque, <<es más allá de los sentidos -que comparte con el resto de las criaturas vivientes- donde el hombre debe buscar la verdad divina; ésta no se encuentra en el espectáculo del mundo, sino dentro de él mismo -pues,

¹² Berque, Augustin : *Les raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*. París, Hazan, 1995

como está escrito en el Génesis, es únicamente el hombre (no el mundo, como decía Platón) lo que Dios creó a su imagen y semejanza: «Y los hombres van a admirar (et eunt homines mirari) las cumbres de las montañas, las olas enormes del mar, el dilatado curso de los ríos, las playas sinuosas de los océanos, las revoluciones de los astros, y no se acuerdan de mirarse a sí mismos» (et relinquunt se ip-sos nec mirantur) (Confesiones, X, 8,15).>>¹³.

Por otro lado, aunque en el renacimiento el paisaje adquiera una cierta importancia, aunque sea sólo como fondo de paisaje, vamos encontrando ciertos intentos de verdadero paisajismo, como *La tempestad*, de Giorgio Barbarelli da Castelfranco, conocido como Giorgione, considerado el primer paisaje de la Historia del Arte occidental, o las obras del alemán Albrecht Altdorfer, contemporáneo del anterior, aunque más longevo y considerado por muchos como el primer paisajista del arte occidental.

El hecho comentado se debe a que las obras representan escenas religiosas, mitológicas y/o retratos. Por ello, la reforma protestante supone un paso básico en la Historia de la pintura occidental, porque conducirá a posturas iconoclastas que impedirá la representación de las historias de las Sagradas Escrituras y las escenas mitológicas. Los artistas no tendrán más remedio que recurrir al retrato, al bodegón y al paisaje, agudizando, al tiempo su talento y su creatividad. De esta manera, estos géneros cobrarán autonomía en el norte de Europa, muy particularmente en los Países Bajos, donde el calvinismo se hará fuerte en el siglo XVII, dando lugar a la formación de espléndidos paisajistas que incluso distinguirán subgéneros: paisajes campestres, urbanos o las nacientes marinas. Esta especialización requerirá un vocabulario propio, y, evidentemente, la necesidad de una palabra que sirva para denominar este género: de aquí emanará el término *land-schaft*, que dará lugar a *landscape*, que por estructura dará lugar al término *seascape* (*land*: tierra, *sea*: mar), “marina”.

Pero si esto es así en las zonas protestantes, en los países católicos pintores como Claudio de Lorena o Nicolás Poussin, aunque sean hijos del clasicismo no renunciarán a esta innovación, y aunque continúen haciendo cuadros con una historia, el tamaño y la presencia de las figuras se irán minimizando de forma que el fondo cobrará cada vez más presencia hasta convertirse en auténtico paisaje, y dichas figuras servirán como pretexto, como elemento decorativo o referencial a las campiñas de Poussin o a los ocasos portuarios de Lorena.

En general los paisajes son escenas que carecen de acción dramática; en ellas no sucede nada trascendental, “simplemente” la visión de la naturaleza. Sin embargo, como argumenta Javier Maderuelo, <<la pintura romántica de paisajes se expresa en un lenguaje simbólico que se ha separado radicalmente de la tradición clásica y que ha generado unos significados que se

¹³ Ibidem.

encuentran en la totalidad del cuadro, no en la articulación de sus detalles>>¹⁴. Es entonces cuando el paisaje se nos revela como un símbolo unido a la naturaleza, algo emocional, llena de poder asombroso y de fuerza destructora.

Los paisajes intentan mostrar estados sentimentales y anímicas representados por las fuerzas de la naturaleza: el volcán, el abismo, la tormenta, el desierto o el mar... Los temas paisajísticos intentan hablar en un lenguaje universal, a través del sentido de la vista y su poder evocador, de experiencias interiores y sentimientos como el miedo, la soledad, la libertad, el vértigo ante la inmensidad, o la infinitud. Este es el pretendido (ya que no siempre conseguido) lenguaje del paisajismo, ya que los códigos culturales se suponen corrompidos y nos alejan de la condición original de la humanidad, de su pureza.

La importancia y la preeminencia de paisajismo en el arte de la época se deben, también en este caso, a una corriente dentro de la Filosofía, del culto a la naturaleza promovido por Jean-Jacques Rousseau, y en el cenit del género, el Romanticismo, los artistas intentaban que el paisaje puro, sin figuras, alcanzara la significación heroica de la pintura histórica, dotar al paisaje de unos sentimientos puros, sin adulterar por la perniciosa civilización (esa misma civilización que les ha llevado a lo que están haciendo y les provee de los medios), del misterio, el poder y la inmensidad de la naturaleza y del drama del hombre que, tras caducar el antropocentrismo ideológico del Renacimiento, se encuentra solo y desamparado ante un espacio, un universo, hostil. Cuando esto se consigue, es cuando se ha logrado convertir el paisaje en un vehículo emocional, en correa de transmisión de los sentimiento más profundos; o lo que es lo mismo, en palabras de John Constable <<Para mí, pintar es sencillamente otra palabra para decir sentir>>.

Tras el siglo XIX, época en el que el paisajismo alcanza su madurez e independencia, con el advenimiento de las vanguardias y la segunda oleada “ismos”, a principios del siglo XX, la pintura de paisaje pasará a un segundo plano, y después cuasi-demonizada con el estigma del conformismo o de la “antivanguardia”, en favor de un arte eminentemente urbano. Incluso antes, en pleno *plainairismo*, Toulouse-Lautrec considera al paisaje como <<un accesorio, y no debe ser más que eso; el pintor paisajista puro no es más que un bruto. El paisaje ha de servir para que se entienda mejor el carácter de la figura>>. Es posible que el cartelista más importante de la Historia simplemente estuviera resentido por el éxito o la aceptación de ciertos colegas suyos, pero lo cierto es que sus palabras fueron casi premonitorias, y anunciaban el resurgimiento del interés expresionista por la figura y del *collage* por los objetos de uso diario, en detrimento del paisaje. Así el interés por el paisaje se diluirá hasta que en los años 40 llegue la reacción, la

¹⁴ Maderuelo, Javier: *Del arte del paisaje al paisaje como arte*, en *Revista de Occidente*, Nº 189. Madrid, 1997. Pg. 27

modernidad sea contestada y la sensibilidad postmoderna redescubra el paisajismo como inspiración.

Esto es así hasta el punto de que la naturaleza desnuda da lugar a dos de los movimientos más rompedores del momento, cuyos artífices son el John Cage, compositor californiano autor de cinco obras musicales presentadas bajo el significativo título *Imaginary Landscape* (1939-1952), y el pintor Yves Klein, el pintor de las monocromías, que tras la mística premisa de la utilización de un azul casi añil, revelado durante la contemplación de un paisaje muy determinado, el que se aprecia observando el mar y el cielo de su Niza natal, realizó una serie de cuadros con un único color. Ambos estaban profundamente influidos por la filosofía contemplativa del mundo oriental, y por el azaroso desorden de sus composiciones, directamente traídos de los procesos naturales.

A través del zen ambos artistas aceptaron las leyes del azar – en realidad las reacciones ininteligibles de la naturaleza –, y se sintieron influidos por la contemplación meditativa como método creativo, lo que les convertirá en el eslabón del paisajismo del Romanticismo y se renacimiento-reinterpretación a mediados del siglo XX. De hecho, John Cage será mentor de artistas de diferentes generaciones de Estados Unidos y de Europa: Robert Morris, Walter de María o Robert Smithson, entre otros, estuvieron influidos por él, fueron las cabezas visibles del *land-art* y los *earthworks*, y reconocen su influencia directa. Aunque estos sistemas negaran la pintura y la escultura, se convirtieron en el medio para volver a la naturaleza, y la exhibición de las marinas de Gerard Richter, -ni pintor ni paisajista- en los 60 llevó a otros a retornar a la pintura paisajista.

Origen y precedentes de la representación pictórica del mar

El culto a la naturaleza: el nacimiento del paisaje

El paisaje como género independiente se origina en la Holanda de mediados del siglo XVI, aunque tiene sus precedentes en la Italia posrenacentista. Es un fenómeno de raíces claramente burguesas, cuyo lógico caldo de cultivo es la sociedad que se desarrolla alrededor del comercio, y que nutre al país de una clase media que es la verdadera riqueza a nivel socioeconómico¹⁵, y que quiere tener acceso a ciertos lujos que no le exija grandes desembolsos. Además, en una sociedad tan sobria como la luterana, el paisaje ponía en los hogares de esa clase media una nota de color y de alegría. El paisajismo se extendió con éxito por el resto de países luteranos, además de Italia, en donde había un paisajismo de tipo clasicista, que sería el que se acabaría imponiendo en los círculos artísticos. Tras una caída de la popularidad del género, a mediados del siglo XVIII se produce un resurgimiento, especialmente en Inglaterra y Alemania. Sin embargo en este último país, resulta excesivamente frío y convencional, pues es ordenado y universalista en demasía, con la figura humana como centro, y con intenciones moralizantes.

Posteriormente, en Francia, el Paisaje se va a articular en torno a dos corrientes: una de carácter histórico, asentada sobre un componente intelectual y un conocimiento histórico-mitológico, y otra de carácter naturalista, preocupada por la observación del natural y la captación por los fenómenos y cambios atmosféricos. La primera corriente iría decayendo, lo mismo que el tipo alemán, mientras que la segunda, influida por el tipo inglés, se irá imponiendo.¹⁶

La España de principios del siglo XIX era un país sin tradición pictórica paisajista¹⁷. El retrato era el género de mayor importancia, al que seguiría la pintura histórica, tan en boga en la Francia napoleónica. Sin embargo, tras la guerra de independencia, se produce un cambio sustancial en la consideración de un elemento – el paisaje- que funcionaba sólo como escenografía de los temas principales. Si la marina como género independiente surge del sentimiento optimista de la Holanda del siglo XVII, al considerar el mar un medio controlable y rentable - y que estas dos características se pudieran convertir en un ideal de vida-, en la pintura española el paisajismo es asociable al sentimiento optimista de un país que gracias a su particular orografía ha expulsado al

¹⁵ Escribano, María: *La Marina*. Ed. Carroggio, Barcelona, 2002. Pg. 23

¹⁶ Novotny, Fritz.: *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Cátedra, Madrid, 1986

¹⁷ Arias Anglés, Enrique: *La pintura de paisaje en España en el siglo XIX*. Información y Revistas, Madrid, 1992.

único ejército que ha sido capaz de penetrar en el territorio nacional en toda la Historia Moderna, que ve como puede dotarse de una Constitución y del nacimiento de una clase media - destinatario precisamente de ese género- que es el verdadero sustento de un sistema económico moderno. Sin embargo, paradójicamente fueron pintores extranjeros los que dieron el primer impulso al género al venir al país en busca de paisajes exóticos¹⁸. Es precisamente tras la guerra cuando se produce un goteo de artistas, especialmente franceses y británicos, que vienen atraídos por los paisajes exóticos y de gran contraste que conocen a través de los cuadernos de viajes de los militares que habían batallado en España. Vienen huyendo de lo cotidiano, y su llegada se incrementa en entre 1830 y 1850, momento de mayor esplendor del Romanticismo. El principal de estos viajeros fue David Roberts, más por su trascendencia que por su propio peso.

Con el viaje por España el pintor gallego Jenaro Pérez Villaamil, iniciador del primer paisajismo español y primer profesor de la Academia de San Fernando que ocupó la cátedra de Paisaje. Pero también vinieron a España personajes y artistas de la talla de Lord Byron, Chateaubriand, Washinton Irving, Prospero Merimée, Rossini, Eugene Delacroix, Charles Didier, Frederich Chopin o Gustave Doré. La influencia de Roberts en Pérez Villaamil es tan clara que se puede definir sin temor al primer paisajismo español



D.Roberts- La torre del oro

como de influencia inglesa, y podemos fechar su nacimiento casi con exactitud en 1833. Otro de los factores que ayudaron al desarrollo del paisajismo fueron las primeras “guías” turísticas de España. Durante el reinado de Isabel II (1833-1868), la historiografía y bibliografía sobre los paisajes de España se desarrollo de manera espectacular debido a cuatro factores básicos: la aplicación de la maquina plana de papel, del francés Louis Robert, la prensa cilíndrica de vapor del alemán Friedrich Konig, el empleo de la litografía en España desde 1819¹⁹ y el nuevo protagonismo político y cultural de las autonomías. Serán estas las que empiecen a “publicitar” sus atractivos locales. Los principales pintores e ilustradores de la época se encargaban de la ilustración de estas se publicaciones, y su afición romántica por los paisajes quedó plasmada en sus páginas. A través de ellas los miembros de la alta burguesía accedían y se aficionaban a paisajes del país desconocidos, en una época en el que hay un fervor por lo nacional casi



J.P.Villaamil- Vista de la ciudad de Fraga- 1850

¹⁸ Blasco y Alba, Joaquín P.: *Pintores románticos ingleses en la España del XIX Catalogo de la exposición*. Obra Social de Caja Cantabria. Santander, 2001

¹⁹ Arias Anglés, Enrique: *La pintura de paisaje en España en el siglo XIX*. Información y Revistas, Madrid, 1992. Op.Cit.

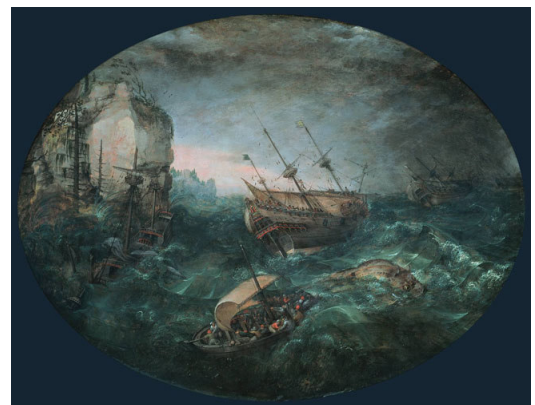
sin precedentes. Además de que este publico fuera el único que podía acceder a las mencionadas publicaciones por su elevado precio, también era el único que podía viajar para conocer personal esos paisajes. Lo cual tuvo mucho que ver con la modernización de los medios de transporte en España²⁰.

Por otro lado no podemos obviar el apoyo oficial que tuvo este género. De hecho, en 1844 se crea la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cátedra que empezaría teniendo a Pérez Villaamil como primer profesor y posteriormente a Carlos de Haes. En las exposiciones Nacionales de Bellas Artes el género mas laureado solía ser el histórico y el retrato, pero el paisaje comenzó a hacerse un hueco, hasta recibir no pocas medallas. De hecho es la propia academia, encabezada por Nicolás Gato de Lema, Vicente Camarón y por Rigalt, la que desata una campaña a favor del paisajismo tras la irrupción de de Haes en el panorama artístico. Y la evolución de este género se ve claramente cuando, tras esta primera etapa de defensa des éste y del propio de Haes, empieza a movilizarse el mundo artístico, unas veces criticando la repetición continuada de los motivos por este pintor, otras su forma de entender el genero (así lo hace Federico de Madrazo) y otras proclamando la superioridad de Martí i Alsina, seguidor de Gustave Courbet y Joseph Vernet y prototipo del nuevo estatuto de artista marginado por decisión propia.

La seducción de lo inconquistable: la marina

El origen: Holanda

Aunque desde tiempos inmemoriales aparecen representaciones de mar y barcos (pinturas rupestres escandinavas, vasos del Egipto predinástico, Cnosos...) la mar y las embarcaciones carecían de valoración estética, es decir, faltaba el componente artístico. La marina como género específico no aparece hasta el siglo XVII con el grupo de pintores holandeses encabezados por los Van de Velde (Willem Van de Velde “el Viejo” (1611 – 1693) y “el Joven” (1633-1707)²¹. Esto no es casual, pues hablamos de un país íntimamente ligado a la mar, y en un momento en que es una potencia marítima que, en un futuro muy próximo, se convertirá, junto a Inglaterra, en la verdadera regidora de los océanos. Por supuesto hay precedentes claros: Pieter Brueghel “el Viejo” es ya un artista interesado en la mar y los barcos tras su viaje a Italia en



A. Willaerts-Naufragio en la costa-1614

²⁰ Escribano, María: *La Marina*. Ed. Carroggio, Barcelona, 2002. Op. Cit.

²¹ Arias Anglés, Enrique: *La pintura de paisaje en España en el siglo XIX*. Información y Revistas, Madrid, 1992. Op.Cit.

1552, y hacia el final de su vida, en 1568 pinta con óleo sobre tabla *Temporal en el mar*, representación realista y absolutamente correcta de una tormenta en el mar del Norte²². También podemos citar a Adam Willaerts (1577-1664), pintor especializado en escenas de costas y pesca, y, especialmente, a Hendrick Cornelisz Vroom (1562/3 – 1640). Nacido en Haarlem, navegó recorriendo toda Europa y

naufraque frente a las costas de Portugal, hecho que marcó su futura carrera. Tras esto, prácticamente sólo pintó marinas y barcos, tema muy tratado por los pintores holandeses de la época, y grandes acciones navales, aunque exageradas por su ardor patriótico²³. A él se le considera el fundador de la escuela de marinistas Holandeses. Pero fueron los Van de Velde los que dotaron a dicha escuela de fama. El padre, siguiendo la tradición familiar, se embarcó, mostrando pronto sus aptitudes en el complejo dibujo de buques, lo que le supuso el reconocimiento de ser nombrado “Pintor de Marina”, con autorización para seguir a los buques en su yate y así poder retratar los hechos Armada holandesa. Así lo hizo, dibujando los buques con absoluta maestría y en los más variados estados de la mar con impresionante realismo. Su hijo le siguió en la profesión, pintando escenas marítimas basadas en la experiencia propia²⁴ llegando a ser el más importante marinista de Inglaterra, lugar en el que trabajó por más de 35 años. A éste le corresponde el mérito de romper la línea del horizonte con una nave en la lejanía, recurso que los marinistas ingleses, incluyendo al propio Turner, acogerían con buena disposición. A aquel país, debieron emigrar padre e de Luis XIV de Francia, pero la fortuna no les abandonó, pues en enero de 1674 se les asignó por disposición real un salario de 100 libras anuales de la época a cada uno, por dibujar acciones navales para el rey (al padre) y ponerles



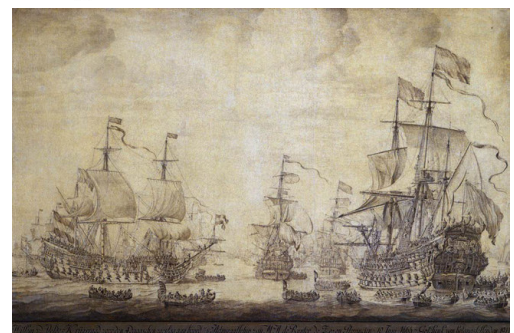
H.C.Vroom -"La explosión de la nave capitana española en la batalla de Gibraltar-1621"



W. van de Velde- Calma. Buques holandeses preparándose para anclar



W. van de Velde, "el Joven"- Nave inglesa en una tormenta-1690



W. van de velde "el Viejo"- El consejo de guerra a bordo del "De zeven provincien"

²² Leek Michael E.: *El arte de la ilustración náutica: un tributo visual a los éxitos de los ilustradores de marinas clásicas*. Status Ediciones, Arrigorriaga (Vizcaya), 1998

²³ Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986.

²⁴ Aparicio López, Octavio: *El mar en la pintura*. Madrid, Offo, 1974. Pag. 47

color (al hijo), amén de un estudio en Greenwich, salario que justificaron sobradamente con una abundante producción²⁵. En ella se puede observar tanto el excelente dibujo de un profundo conocimiento de aparejo y líneas de los buques como el realismo en las condiciones atmosféricas y el flameo de las velas. La llegada de los Van de Velde supuso, además de las aportaciones personales, la del espíritu de un arte en pleno apogeo en la Holanda de Vermeer, Hals, Rembrandt, Ruysdael o Cuyp.

El vacío dejado por los Van de Velde fue llenado por Ludolph Bakhuyzen (1631-1708), pintor nacido en Bremen pero formado en Ámsterdam, Bakhuyzen creó obras que sedujeron a reyes, nobles y adinerados personajes. Cuando Pedro el Grande estuvo en Holanda estudiando la construcción naval, Bakhuyzen fue su profesor de dibujo²⁶. Su obra abarca 200 cuadros. Junto con éste, Abraham Storck (1636-1710) fue la otra gran figura del marinismo holandés. Sin el talento de Van de Velde o Bakhuyzen, pintó batallas navales y escenas portuarias muy decorativas, deudoras en gran parte de la colección de puertos de Claudio de Lorena.

A estos les seguirían figuras de la talla de Cornelis Verbeeck o J.A. Beerstraten, y finalmente Jacob van Ruysdael (1628-1682). Ruysdael supo, aparte de dominar el dibujo y ser un extraordinario observador de la naturaleza, supo imprimir a su extraordinaria colección de paisajes fluviales, costeros y marinos una emoción casi precursora del Romanticismo²⁷. Aparte de ser el pintor por excelencia de cascadas, más de cuarenta marinas avalan su condición de gran marinista. Contemporáneamente, Aelbert Cuyp se erigía como la gran figura de la mar en calma²⁸, armonizando en grandes lienzos variados conjuntos de embarcaciones ejecutando diferentes faenas, además del mar y el cielo.



L. Bakhuyzen- Barcos encallando en una tormenta



A.Storck- Navegando por el río-1691



J. v. Ruysdael-La playa de Egmond-an-Zeec -1675

²⁵ Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986. Op.Cit.

²⁶ Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986. Op.Cit. Pag. 92

²⁷ Rodríguez Ruiz, Delfín: *Naturalezas pintadas de Brueghel a Van Gogh*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1999.

²⁸ Escribano, María: *La Marina*. Ed. Carroggio, Barcelona, 2002. Op. Cit.

La poética urbana: Venecia

En Italia la tradición de combates navales comienza con dos de los grandes coloristas venecianos, Tintoretto y Veronés. El primero pintó un óleo para el Palacio del Senado, inspirándose en la rendición de la galera “Sultana” de Alí Pachá y en la muerte del heroico Barbarigo. El segundo pintó en el Palacio Ducal la *Apoteosis de la batalla* (Lepanto). Con motivo de esta batalla existe también en el Palacio Ducal un monumental fresco de Andrea Vicentino, un pintor de segundo orden al que su obra proporcionaría fama. Es una pintura de un devoto de la plástica, pero sobre todo descriptiva, que proporciona abundantes y fiables datos técnicos, lo que de alguna manera, prefigura lo que será una vertiente de la figura marina. Además de estos, otros artistas “rozarían” el tema de este estudio con motivo de esta histórica batalla (importante para los venecianos porque el mando supremo nominal estaba en manos del sobrevalorado Sebastián Veniero): Pietro Longhi, Giorgio Vasari o Lorenzo Sabatini. Luca Carlevaris (1663-1730) es quien confiere a la *vedutta* veneciana una personalidad propia ligada a la carga simbólica de la ciudad²⁹. Sin embargo el verdadero impulso a este subgénero vino de parte del napolitano Salvatore Rosa (1615-1673), autor de varias escenas costeras, y ,sobre todo, de las tres grandes figuras del paisajismo veneciano: Antonio Canale “Canaletto” (1697-1768), su sobrino Bernardo Belloto (1720-1780) y Francesco Guardi (1712-1793). “Canaletto” recoge el testigo de Carlevaris, mostrando el lado mas rico y majestuoso de la ciudad entre calidos cielos y un hermoso Adriático. Concibe la ciudad como un escenario, donde él altera la situación de los edificios para plasmar su autentico carácter teatral. Belloto y Guardi están profundamente influenciados por la obra de “Canaletto” que residió durante casi diez años en Inglaterra, y se vio influenciado a su vez por el detallismo flamenco³⁰.



P.Veronés- La batalla de Lepanto- 1572



L. Carlevaris- El puente para la procesión de la "Madonna della Salute"- 1720



Canaletto- El Gran Canal desde el palacio Flangini-1740



B.Belloto- El gran Canal

²⁹ Escribano, María: *La Marina*. Ed. Carroggio, Barcelona, 2002. Op. Cit.

³⁰ Succi, Darío: *Canaletto : una Venecia imaginaria* Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001

El gran impulso socio-académico: Inglaterra

En Inglaterra el desarrollo y éxito de este subgénero vino determinado por dos hechos muy claros: la influencia holandesa y el profundo y lógico interés por todo lo marino, especialmente tras el auge de la Marina británica y su clara superioridad sobre el resto de las potencias navales. De los primeros marinistas profesionales británicos es Peter Monamy (1686-1749), natural de Jersey pero que se trasladó a Inglaterra, donde produjo la práctica totalidad de su obra. Gran dibujante y buen colorista, alguna obra suya como “*Un yate real saludando al cañón*” llega a ser atribuida a Van de Velde “el Joven”.³¹

Uno de los fundadores de la escuela británica, Samuel Scott (1701-1772) comenzó imitando al citado holandés y siguió tras la estela dejada por Canaletto en las vistas del Támesis. Un trío familiar aparecen poco después: John Cleveley “el Viejo” (1712-1777) y sus hijos gemelos John “el Joven” (1747-1786) y Robert (1747-1809). Carpinteros de ribera el primero y el segundo y calafate el tercero, abordaron el género con éxito: el padre con la actividad de los astilleros, su hijo John premiado por la *Society of arts* por sus dibujos del viaje a Islandia de sir Joseph Banks³², y su hijo Robert por sus cuadros de acciones navales. Entre ambas generaciones, Charles Brooking (1723-1759), considerado por muchos como el mejor marinista inglés. Formado con Van de Velde, muy conocido y valorado, fue gobernador del hospital de Greenwich, en donde murió de tuberculosis. Supo llevar al lienzo con gran vigor el heroísmo y la grandeza de la Marina en misión

de guerra. Dominic Serres (1722-1793), Pintor de Marina de Jorge III, nació en Francia, pero fue un inglés de hecho. Logró renombre internacional, hecho poco común, y fue miembro fundador de la *Royal Academy*. La novedad de mostrar un buque de guerra por dentro fue idea de Thomas Hearne (1741-1817),



F.Guardi- El Gran Canal y el puente Rialto- 1780



Un buque insignia inglés y otras naves ancladas al ocaso- Peter Monamy



J. Cleveley "el Viejo"- El "Royal George" en los astilleros de Deptford-1757



Robert Cleveley-"La Batalla del cabo San Vicente, 14 de Febrero de 1797"



C.Brooking- Navegación en calma

³¹ Leek Michael E.: *El arte de la ilustración náutica: un tributo visual a los éxitos de los ilustradores de marinas clásicas*. Status Ediciones, Arrigorriaga (Vizcaya), 1998 Op. Cit. Pag 46

³² Leek Michael E.: *El arte de la ilustración náutica: un tributo visual a los éxitos de los ilustradores de marinas clásicas*. Status Ediciones, Arrigorriaga (Vizcaya), 1998 Op. Cit. Pag.54

con su acuarela “Una escena a bordo del H.M.S. Dean Castle”, navío de sexto orden con 24 cañones, del que Hearne pintó la cubierta³³. De Thomas Whitcombe (1752-1827) hay que destacar especialmente su prolífica producción, que comprende retratos de barcos, batallas navales y escenas portuarias, aunque estaba especializado en la primera de ellas. Destacable son su hábil dibujo y su oficio para imprimir movimiento a las olas y nubes.

Hasta fines del siglo XVIII, la pintura marítima inglesa tiene como destinatario generalizado a navieros y marinos, centrándose en los retratos navales y las batallas. Pero algunos artistas de peso empiezan a interesarse por el paisaje marítimo, encontrando en él una nueva fuente de inspiración. La reacción positiva del público general posibilitó que la mar fuera un tema central del incipiente movimiento romántico, y las reacciones fueron del interés a la exaltación, y de ésta, al ansia por conocerla. En 1775 nace J.M.W. Turner (1775 -1851), hijo de un peluquero y prototipo de pintor hecho a sí mismo. Su paciencia y su constancia, junto a su genio, le hacen irrumpir en el panorama artístico de manera cegadora. Con una insatisfacción permanente, en su obra abundan errores técnicos, que, sin embargo, son levísimos susurros contra el atronador caudal de su voz artística. Con él el arte entró en una nueva fase.

Contemporáneos de Turner son Constable y Callcott. John Constable (1776-1837) uno de los grandes paisajistas de la Historia, no fue, ni mucho menos, un enamorado de la mar. De hecho sólo tiene un lienzo de tema marítimo “The marine parade and chain Pier” (1827)³⁴, pero que junto a algún paisaje costero nos regala un realismo asombroso, sorprendentes juegos de luz y contraste y movimientos de las olas. Por su parte, Augustus Wall Callcott (1779-1844), aunque tenga una obra poco extensa, fue considerado igual a Turner por algunos de sus contemporáneos, aunque con una visión de la mar del hombre de tierra adentro. Posteriormente David Cox



D.Serres "el Viejo"-El "San Jorge" y otras naves-1787



J.M.W.Turner- Ulises ridiculizando a Polifemo- 1829



J.Constable- Chain Pier, Brighton- 1827



A.Wall Callcott- Sherness y la isla de Sheppey - 1808

³³ Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986. Op.Cit. Pag 99

³⁴ Dorment, Richard: *British Painting in the Philadelphia Museum of Art*. Museo de Arte de Filadelfia, Filadelfia, 1986

(1783-1859), gran paisajista, asombró a sus contemporáneos con su capacidad para representar cielo y mar incluso con tiempo atemporalado³⁵, y Clarkson Stanfield (1793-1867) que embarcado desde los 6 años pasó por buques carboneros, por la *Royal Navy*³⁶ y por la mercante. Siendo un joven veinteañero empezó a pintar al óleo, convirtiéndose, según el dramaturgo John Ruskin, en un excelente pintor de mar y cielos, y según la información contemporánea, en el mejor pintor de marinas de Gran Bretaña³⁷.

A partir de la década de 1820 comienza el auge de los retratistas de barcos, “subsubgénero” (y a veces “infragénero”) profundamente técnico en el que el mar a veces es un elemento casi prescindible, de nos ser porque es necesario para que los barcos floten. A pesar de ello hubo artistas que trataron el tema con verdadera dignidad y profesionalidad, a veces incluso con talento. Algunos de ellos fueron John Huggins (1781-1845) y Joseph Walters (1783-1856).

Posteriormente surgieron buenos pintores, que sin ser especialistas en marinas, pintaron obras muy destacables, e incluso maestras. Es el caso de John Brett (1830-1899), con su *Britannia's Realm*, un lienzo con un formato inusualmente panorámico, en el que el autor muestra su capacidad detallista propia de su condición pre-rafaelista, causando sensación en la Royal Academy en 1880.³⁸



Clarkson Stanfield - “El H.M.S Victory con el cuerpo de Nelson a bordo, proa a Gibraltar, el 28 de octubre de 1805, 7 días después de la batalla de Trafalgar” - 1835



W. J. Huggins - «East Indiamen» en el mar de China - circa 1820-30



J. Brett - *Britannia's Realm* - 1880

³⁵ Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986. Op.Cit. Pag 99

³⁶ Veyran, L. de.: *Peintres et dessinateurs de la mer. Histoire de la peinture de marine*. Paris, H. Laurens, 1901

³⁷ Ruskin, John: *Los pintores modernos : el paisaje*. Ed. Prometeo, Valencia, 1913

³⁸ Cordingly, David: *John Brett: A Pre-Raphaelite on the Shores of Wales*. National Museum of Wales, Cardiff, 2001

De la Arcadia al Romanticismo : Francia

Los puntales del paisajismo: de Lorena y Poussin

De Lorena

En Francia la pintura marítima empieza con la llegada de Claudio de Lorena (1600-1682), una de las grandes figuras del paisajismo europeo, con obras como *El embarque de Santa Úrsula*, con unos impresionantes efectos de luz.

Después de llegar a Roma en 1613, de Lorena se dedicó a refinar la rigurosa técnica de la veladura, consistente en combinar capas translúcidas de pintura al óleo para crear efectos atmosféricos sutiles. Bajo el hechizo de la bella



C. de Lorena- El embarque de Santa Úrsula- 1641

campiña romana, produjo paisajes armoniosos, de grandiosas vistas imbuidas de un diseño clásico, pero románticos en su proyección, que tuvieron más tarde una enorme repercusión en el concepto europeo de la naturaleza como paraíso ideal³⁹. Los paisajes de Lorena consiguen unos maravillosos efectos poéticos gracias a la atmósfera con dorada niebla producida por la luz solar. Normalmente, son muy similares, siguiendo una composición predispuesta, muy idealizada. Sus composiciones resultan sumamente equilibradas, y sientan el modelo que se tomará durante todo el paisajismo posterior, especialmente en la pintura inglesa y alemana. Su estructura es la de un horizonte bajo, a un tercio, con dos tercios de cielo, lo cual le permite grandiosos efectos atmosféricos de luz y agua (nubes, reflejos, mar). Para dotar de simetría y equilibrio a las imágenes colocaba en el centro geométrico del lienzo un claro de luz, provocado por el sol o el mar, al cual rodeaba de masas oscuras: nubes, masas vegetales a los lados, y tierra abajo. Dentro del enorme grupo de artistas influidos por él, uno de los más destacables es Turner.

Poussin

Aunque no destaque por ser marinista, Nicolás Poussin (1594-1665) será imprescindible para el desarrollo del paisajismo y su correcta contextualización. Nacido cerca de Normandía, en el seno de una familia campesina, fue el iniciador y máximo representante de la pintura clasicista francesa del siglo XVII.

³⁹ Luna, Juan J.: *Claudio de Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*. Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984

La lógica, el orden y la claridad fueron virtudes esenciales en su trabajo, e influyó de manera decisiva en el devenir del arte francés hasta nuestros días. Estudió pintura en París y en 1624 viajó a Roma, donde permaneció el resto de su vida, salvo una estancia de 18 meses en París entre 1640 y 1642⁴⁰. Sus primeras obras romanas reflejan las abigarradas composiciones y las animadas superficies que caracterizaron el manierismo de mediados del siglo XVI.



**N.Poussin - *El Invierno o el Diluvio* -
1660 - 1664**

Alrededor de 1630 su estilo empezó a cambiar, alejándose de la emergente exuberancia del barroco para dedicarse por entero a su pasión por la antigüedad, enfocando su pintura sobre todo hacia asuntos bíblicos y mitológicos. En un primer momento, sus cuadros, como *La peste de Azoth* (1630-1631), tienen la riqueza y brillantez cromática propia del veneciano Tiziano, pero después de 1633 Poussin derivó hacia tonalidades más sobrias y frías. Sus composiciones se hicieron entonces más serenas y sus figuras más esculturales, dentro de una línea próxima al estilo de madurez de Rafael, a la vez que intentó representar la emoción mediante gestos, posturas y expresiones faciales fácilmente reconocibles.

Poussin viajó de nuevo a París en 1640 con cierta indiferencia, si bien gracias a este viaje logró el mecenazgo de adinerados coleccionistas burgueses, así como la consolidación de sus relaciones con la Real Academia Francesa, que tiempo después magnificaría su estilo elevándolo a la categoría de doctrina formal. Los cuadros que realizó entre 1643 y 1653, tras su regreso a Roma, como “*La Virgen sobre los escalones*”, constituyen la más pura encarnación del clasicismo francés. Se caracterizan por la calma, la composición estructurada, los colores fríos, la iluminación dura y clara y la solemnidad. Durante sus últimos años, de 1653 a 1665, el estilo de Poussin se desarrolló y cambió. Minimizó las expresiones y acciones de los rostros y los cuerpos pero manteniendo su intensidad emocional. La alegoría, el misticismo y el simbolismo representaron un papel aún mayor que el que tenían antes, sus escenas fueron, si cabe, más vitales e intensas. Cuadros como “*Los pastores de la Arcadia*”, en el que logró una simplificación monumental y una calma casi sobrenatural, van más allá de meras ilustraciones de acontecimientos históricos para convertirse en símbolos de verdades eternas.

⁴⁰ Luna, Juan J.: Pijoán, José: *Summa Artis. Historia general del Arte. Vol. XV.* Espasa Calpe. Madrid. 2004.

La creencia de Poussin de que el arte debe atraer a la mente más que al ojo —debe presentar las situaciones humanas más nobles y serias de manera ordenada, desprovista de detalles triviales o referencias sensibles— se convirtió en el dogma del estilo academicista francés del siglo XVII. Volviendo al marinismo, a la cabeza de los franceses, en esa misma época, aunque un poco después, figura Jean Baptiste de la Roze (1612-1687), que abandonó la escultura para dedicarse a la pintura, y, tras volver de estudiar en Roma, formó parte del grupo de artistas del arsenal de Tolón⁴¹ y director de la escuela creada por Colbert. Cuando contaba con Mazarino como protector y con su promesa de nombramiento de pintor de cámara, la muerte de este trunco su carrera palaciega, aunque siguió contando con el apoyo de poderosos nobles y el aprecio de sus compañeros. Pierre Puget (1620-1694) también estuvo en el grupo de artistas del arsenal de Tolón, dirigiendo la decoración de navíos, pintando temas marítimos y de ornamentación naval, aunque como verdaderamente destacó fue como escultor. Pero es Claude-Joseph Vernet (1714-1789), quien se erige en la gran figura de la pintura marítima del siglo XVIII. Hijo de un decorador de carruajes, alumno de Viali y protegido del conde de Quinson, viajó a Roma, en donde permaneció de 1733 a 1753⁴² y en donde se quedó prendado de las obras de Rossa y Lorena, cuyo estilo aprendió. Esto le permitió realizar un tipo de paisaje luminosos e idealizado, que gozó de gran éxito entre el público. Viajó por las zonas costeras de Italia, como Civitavecchia, Ostia y Nápoles, en donde nació su vocación marinista, y lo que se convertiría en su especialidad. Tras un principio difícil de desinterés generalizado el éxito llegó de manera contundente y arrolladora. Vernet fue un paisajista de corte clásico, que brilló con luz propia en el panorama del Barroco Francés. Une a un cuidado y minucioso sentido de la exactitud en la representación de las ciudades y paisajes, una particular incorporación de escenas que introducen al cuadro y que constituyen composiciones casi autónomas, otorgando una nota realista a la, a veces fría, imagen de las ciudades. El objetivo verismo de sus cuadros le supuso el encargo de numerosas obras, como la serie de quince puertos



J.B.de la Roze- Navío en un puerto mediterráneo con comerciante y pescadores



Claude-Joseph Vernet - Calma en un puerto mediterráneo - 1770

⁴¹ Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986. Op.Cit. Pag 104

⁴² Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986. Op.Cit. Pag 104

de Francia, debida a las gestiones de Marigny⁴³, en 1753. Esta serie era originalmente de 24, pero la cantidad de años que invirtió en ella evitando la monotonía y repetición no le permitió acabarla. A pesar de ello se convirtió en su obra más popular, junto a *Coups de vents* (*Golpe de viento*), y *Temps calmes* (*Tiempos en calma*).

Su Influencia sería internacional y prolongada a lo largo de generaciones. Tras su muerte surgieron otras figuras importantes, como el marino Rossel de Cercy (1765-1829), que siendo capitán de navío recibió el encargo del marqués de Castries de pintar una serie de seis lienzos para la Escuela Naval de Brest⁴⁴, aparte de numerosas escenas bélicas.

Una década posterior es el alemán Caspar D. Friedrich (1774-1840). Nacido en Greifswald, estudió en la Academia de Copenhague, estableciéndose posteriormente (1798) en Dresde, donde entró a formar parte de un círculo literario y artístico imbuido de los ideales del movimiento romántico. Como profesor de la Academia de Dresde, determinó la obra de los pintores románticos alemanes posteriores. Tras su muerte, su fama declinó, para ser recuperado más adelante. Aunque no comenzó a pintar al óleo hasta la edad de 34 años, sus primeros dibujos ya exploran la naturaleza más espiritual, para más adelante comenzar a reflejar la respuesta emocional del artista frente a los escenarios naturales, donde casi todos los elementos tienen carácter simbólico. Su obra *Monje junto al mar* supuso un verdadero pulso a las marinas convencionales, pues eliminó los barcos para dejar una solitaria figura al borde del abismo marítimo, ante la inmensidad apabullante de la naturaleza. De manera similar al mencionado Rossel de Cercy, Theodore Gudin (1802-1880) trabajó primero de marino en un bergantín norteamericano antes de dedicarse a la pintura junto a su hermano, llegando a ser nombrado Pintor de Marina. Recibió encargos y amistad de Luis Felipe y de Napoleón III, aunque en sus últimos años perdió tanto esto como su popularidad. Aparte de estas figuras especializadas en la pintura marina, otras primeras figuras de talla mundial abordaron el tema de una forma u otra: Theodore Gericault (1791-1824) con *La balsa*



**C. D. Friedrich - *Monje en la orilla del mar*
1808**



T. Gudin- *Tempestad en las costas de Belle-Ile*



T.Gericault- *La balsa de la "Medusa"*- 1819



E.Delacroix- *Cristo en el mar de Galilea*- 1854



K.Hokusai- *La gran ola de Kanagawa*

⁴³ Archibald, E.H.H.: *Dictionary of marine artists of Europe and América*. Mystic Seaport Museum, Incorporated, Conneticut, 1982

⁴⁴ Martínez-Hidalgo, José María: *La mar, los buques y el arte*. Ed. Sílex, Madrid, 1986. Op.Cit. Pag 104

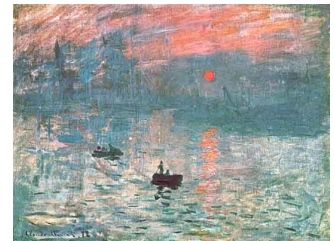
de la “Medusa”, obra en la que subyace un profundo trabajo de investigación tras todo el maremagno de cuerpos y tensión miguelangelesca. Eugene Delacroix (1798-1863), primera figura del Romanticismo y autor de una obra ingente, en *El naufragio de Don Juan* y *Cristo en el mar de Galilea* revisa dos temas de pasada popularidad convirtiéndolas en obras maestras. Gustave Courbet (1819-1877) hizo una serie de marinas empezando por su visión del Mediterráneo y culminando con “*La vague*” (1870), crudelísima imagen del atlántico, influenciada por “La ola”, de Katshusika Hokusai. Eugene Bodin (1819-1891) está considerado uno de los iniciadores del impresionismo, y uno de los artistas que desde su magisterio más influiría en los artistas de generaciones posteriores. Pasó la mayor parte de su vida en las costas de Normandía, lo que se refleja a la hora de pintar sus cambiantes cielos, mostrando perfectamente la acción de estos sobre el mar, y el espíritu de hombre de mar subyacente en cada lienzo. A finales del s. XIX, irrumpen en el escenario artístico el grupo de los impresionistas, embarcados en una búsqueda de una realidad sin adornos, sin intenciones didácticas, que quiere presentar la naturaleza tal cual, y con ella en un estudio más profundo y una mayor comprensión y popularidad del mar. De este grupo fue Claude Monet (1840-1926) el que tiene una mayor producción en torno al tema, aunque no el único: Pissarro, Lepine, Buodin, Sisley y otros artistas del divisionismo y del neoimpresionismo como Seurat (que en su visión del puerto de Gravelinas consigue una de las mas bellas marinas del arte occidental), Signac o Van Gogh.

Hay que resaltar la importancia de una obra concreta: “*La ola*”, del ya citado Courbet, supone la erección de este elemento no solo como máximo sino como único protagonista de una obra.

En toda Europa hubo una serie de artistas que, ya fuera de forma específica o eventual, pintaron obras de carácter marítimo de gran importancia y belleza plástica. Entre la primera opción figura el bordelés Albert Marquet (1875-1947), discípulo de Moreau, admirador de Cézanne, amigo de Matisse y vinculado al fauvismo, que se especializó en vistas de puertos europeos⁴⁵. En la segunda destacan autores y obras como Emil Nolde, los noruegos John C. C. Dahl (1788-1857 y Christian Krohg (1852-1925) con



G. Courbet- La ola- 1869



C. Monet- Sol naciente: impresión- 1872



E.L. Boudin- Le Havre. El pantano de L' Eure- 1867



G. Seurat- El puerto de Gravelinas- 1890



E. Nolde- Nubes de verano-1913



J. C. Clausen Dahl- Velero y Capitana en la costa de Bergen-1826

⁴⁵ Archibald, E.H.H.: *Dictionary of marine artists of Europe and América*. Mystic Seaport Museum, Incorporated, Connecticut, 1982

el romántico óleo “¡Orza!” (absoluta perfección en la conjunción de dramatismo y conocimiento técnico), el holandés Barthold Jongkind (1819-1891), o el galés Frank W. Brangwyn (1867-1956) con su serie “Mar de otoño”. Cabe también destacar a un pintor ruso que, del ingente grupo de magníficos pintores que dio este país (Serov, Repin, Kramskoi, Dubovskoi...) en el s. XIX, destacó por su prácticamente exclusiva dedicación a la marina, de corte bélico o romántico. Se trata de Ivan C. Aivazovski. (1817- 1900). Nacido en Crimea, por mandato expreso del zar Nicolás entró en 1833 en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo como pensionista imperial⁴⁶. Viajó algunos años por Italia, España y Francia, y más tarde llegó a ser pintor de la corte de Rusia y profesor de pintura de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo. En 1847 trasladó su domicilio a Teodosia. En 1848 fue nombrado miembro de la Academia de Amsterdam; obtuvo la cruz de la Legión de Honor de Francia (1843) y una segunda medalla en París, a cuyos salones concurreó en distintas épocas, estando además condecorado con las cruces de Santa Ana, de Rusia, y del León Neerlandés. En mayo de 1890 expuso sus obras en la galería Durand Ruel de París⁴⁷, presentando 28 grandes marinas. Su obra pasa de 4000 cuadros y estudios, y se distribuyen básicamente en dos corrientes, una marítima y otra de paisajes y tipos de países exóticos de Asia menor. Por último, quiero mencionar en este apartado a Lyonel Feininger (1871 - 1956), que aunque neoyorquino,



J.B. Jongkind-Entrada al puerto de Honfleur-1877



F. Brangwin- los Bucaneros- 1892



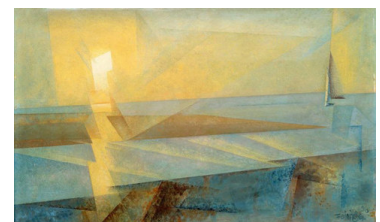
C. Krohg- ¡Orza!

debemos de considerarlo como pintor europeo.

Estudio Arte en Munich, influido por el Cubismo, formó parte de “El jinete azul”, coincidiendo con Kandinsky mientras era profesor en la Bauhaus en Weimar y en Dessau. Al regresar a los EE.UU., colaboró en la fundación de la Nueva Bauhaus en Chicago. Pintor habitual de marinas, tiene el enorme merito de realizar obras de estética claramente cubista pero con una muy clara impronta panteísta de Friedrich, pudiendo ser considerado, sin problemas, hijo conceptual de éste.



I. Aivazovski- La décima ola- 1850



Lyonel Feininger - Ocaso - 1930

⁴⁶ Novouspenski, Nikolai: Aivazovsky, artist of the ocean. Parkstone Press, Londres, 1995

⁴⁷ Novouspenski, Nikolai: Aivazovsky, artist of the ocean. Parkstone Press, Londres, 1995 Op. Cit.

Los baluartes del marinismo internacional: E.E.U.U. e Inglaterra

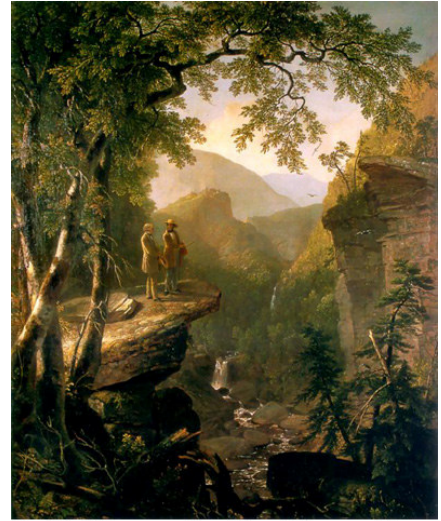
E.E.U.U.

En los EE.UU., el origen del paisajismo y posteriormente del marinismo fue la Escuela del Río Hudson, movimiento sin apenas apenas repercusión en Europa pero que en su país tuvo una influencia fundamental, no sólo en la representación pictórica de la naturaleza americana, sino también en la manera en la que los norteamericanos se relacionaron con ella⁴⁸. Los pintores de esta escuela, con Thomas Cole (1801-1858) como fundador de la Escuela, y con el lienzo *Espiritus afines* de Asher Brown Durand (1849) obra emblemática y paradigmática de la Escuela del Río Hudson, dieron un giro radical a la pintura paisajista, haciendo del paisaje no sólo un fondo de la composición, el auténtico protagonista del cuadro.

Stricto sensu, esto no es diferente con respecto a Europa, pero hay dos factores de diferenciación básicos: la falta de una tradición propia anterior y –sobre todo- la influencia de los grandes escritores y pensadores americanos de la época, como R. W. Emerson o Henry D. T., dedicados a proclamar la independencia cultural de los Estados Unidos con respecto a Europa⁴⁹

Además, en el caso americano hay que añadir un nuevo atractivo e inquietante elemento: a la grandiosidad de la naturaleza se añadía el hecho de que gran parte de ese espacio natural estaba en aquella época todavía inexplorado. Todo ello sin olvidar que la importancia de la religión este grupo de paisajistas, que ven en la grandiosidad de la naturaleza la mano inconfundible de la divinidad.

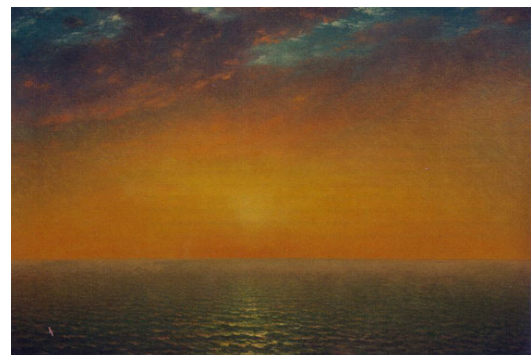
Sin embargo, el magnífico valle fluvial del Río Hudson no fue el único paisaje natural protagonista en los pintores de la Escuela, pues hay que citar el caso de numerosos pintores de la segunda



**A. B. Durand - *Espiritus afines*
1849**



**Thomas Cole - *Indios al atardecer*
1845**



**J. F. Kensett - *Puesta de sol en el mar*
1872**

⁴⁸ Para una visión general del tema: Lloréns, Tomás: *Explorar el edén: paisaje americano del siglo XIX*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2000

⁴⁹ Wilton, Andrew, Barringer, Tim J.: *American Sublime: Landscape Painting in the United States 1820-1880*. Universidad de Princeton, New Jersey, 2002

generación que se dedicaron con éxito a la representación de marinas, retratando magistralmente las costas de Connecticut o New Hampshire destacando autores como Fitz Hugh Lane o John F. Kensett. Por otro lado no hay que olvidar que frente a estos paisajes naturales y tal vez relacionado con la ya comentada idea de “perfeccionar” el paisaje natural, muchos pintores de la Escuela recurrieron con asiduidad al paisaje imaginado, como forma de dotar a la naturaleza de una grandiosidad más allá de la realidad.

En Estados Unidos el marinismo es un subgénero de tal importancia que sería imposible condensarlo en menos de algunos folios, añadiendo que no tuvo la influencia sobre la pintura española como tuvo la europea. Sin embargo, está meridianamente claro quien es la figura principal de esta corriente: Winslow Homer (1852-1910). Sin haberse dedicado con exclusividad a este tema, sino al paisaje en general, a los temas militares y a la anécdota humorística, tiene una serie de obras que resultan capitales, entre otras cosas por lo atrevido del enfoque y sus innovaciones pictóricas. Son las mejores las que pinta en el norte de Inglaterra y en la península de Mayne⁵⁰. Es el hombre contra la naturaleza salvaje, una naturaleza amenazada por la industrialización. Es la mar la protagonista informe y metamórfico de unas obras que experimentan con sus infinitas sensaciones y cambios de luz, y a esta mezcla de belleza e indomabilidad se le añade el sentimiento de orfandad y soledad presente en aquella religiosidad que hacía de la naturaleza el centro de la visión de un mundo que veía el declinar del Viejo Mundo y el nacimiento de una nueva potencia. Y Homer representa la culminación del paisajismo. Destacan “*Fog warning*”, la dramática “*Lifeline*” (“*El escaribel*”) o la poética “*Kissing the*



W.Homer - Besando la luna



W.Homer-Aviso de niebla- 1885



W.Homer- El escaribel- 1884



**E. Hopper - La costa de Lee
1941**

⁵⁰ Junker, Patricia: *Winslow Homer, artist and angler*. Museo de Bellas Artes de San Francisco, California, 2002.

moon” (“Besando la luna”), donde demuestra su conocimiento profundo del mundo marinero del mar del Norte.

Varias generaciones más tarde Edward Hopper recogerá su testigo, erigiéndose en su heredero natural. Nacido en 1882 en un puerto a orillas del río Hudson con industria de astilleros en una familia culta y burguesa, desde que de adolescente construyera un laúd⁵¹, Hopper era un apasionado de la navegación. Y su amor a la navegación estaba estrechamente ligado por su amor a la soledad.

Ya desde niño solía dibujar numerosos barcos de vela en su pueblo y la primera pintura que vendió fue “Navegando”⁵².



**E. Hopper - Blackhead, Monhegan
1916-19**

Tras viajar a Europa en 1906 – en donde curiosamente permaneció al margen de las experimentaciones cubistas de franceses y españoles, pero sí le influyeron Velázquez, Goya, Daumier y Manet- y volver a EE.UU., de dónde no volverá a salir, empezará a trabajar sobre la vida cotidiana norteamericana, haciendo énfasis el aislamiento, la soledad y la melancolía, convirtiéndose en el autor de referencia de los realistas que pintaban escenas americanas. Cuando Hopper pinta la mar, generalmente escenas de Nueva Cork, Nueva Inglaterra o Gloucester, no cambia sus características estilísticas, sino que permanecen. Desde la esmerada composición geométrica del lienzo, los sofisticados juegos de luces, frías, cortantes y claramente "artificiales" dramatiza toda la composición, hasta la extraordinaria síntesis de los detalles. En muchas de ellas utiliza una franja horizontal de mar y cielo, y a veces de tierra, paralela al plano del cuadro. Las fuertes tonalidades de azul contrastan con la blancura de las velas o el banco de la arena, generando sus típicas sombras azules. La acción parece estática, congelada en el tiempo pero no por ello Hopper deja de transmitir la enorme fuerza del mar y una simbiosis entre el hombre con él, aunque eso sólo sea reflejo de sus incontables horas en la mar. Su carácter taciturno, sus formas austeras, su visión desangelada de la vida americana tuvieron un fuerte reflejo en su obra, en la que destacan obras como “Bordada larga”, “Mar de fondo”, “Costa de sotavento” o “La costa de Lee”. La visión de Homer, en la que la lucha es del hombre contra la naturaleza del mar se ha convertido, con Hopper, en la lucha del hombre contra sí mismo. Si antes la orfandad era atributo de la naturaleza, ahora lo es del hombre, que está solo.

⁵¹ VV. AA.: *Edward Hopper* : 13 octubre de 1989-4 enero de 1990. Fundación Juan March, Madrid, 1989

⁵² Borghesi, Silvia, Muñoz del Río, Carmen: *Hopper : realidad y poesía del mito americano*. Electa España, Barcelona, 2004.

Inglaterra en el siglo XX

La gran cantidad de artistas y de apoyo que recibe el marinismo en Estados Unidos no ha impedido que, como en otros campos donde asfixió a países competidores, no surgieran grandes pintores marinistas en el otro baluarte del género, que es Inglaterra.

A diferencia de otras áreas en las que el cambio de siglo supuso un punto de inflexión, en el marinismo no hubo un cambio apreciable. La verdadera variación la supuso el fin de los grandes veleros comerciales (no así de los pertenecientes a fuerzas navales. Recordemos que el buque escuela *Juan Sebastián de Elcano* fue botado en 1927), espoleando la imaginación y las fantasías románticas de las generaciones del siglo XX.



C. N. Hemy - "Entre los guijarros de Clovelly" - 1864

Sin embargo, a finales del XIX y principios del XX seguían trabajando autores que conocían el oficio y el mundo que estaba empezando a desaparecer, el de los grandes veleros. Dos de los ejemplos más importantes de esta transición los personifican Charles Napier Hemy y W.L. Willye. Charles Napier Hemy (1841-1917) nació en Newcastle, y aunque su familia emigro a Australia acudió aun muy joven, el retornó a la edad de 14 años⁵³. Trabajó en un abarco y finalmente accedió a la Escuela de Arte de la ciudad. Posteriormente trabajó en la academia de Baron Leys, en Antwerp, Holanda. En 1870 se trasladó a Londres, en donde conoció la fama como pintor de marinas, además de trabajar como ilustrador. A día de hoy su trabajo a sido olvidado en gran medida, pero aún permanecen en la memoria algunas de sus obras más representativas como "*Entre los guijarros de Clovelly*".

W.L. Willye (1851-1931) fue pintor, acuarelista, grabador y escritor, hijo del pintor de genero William Morison Wyllie, hermano del paisajista Charles William Wyllie (b. 1859) y padre del también marinista Harold Wyllie (b. 1880). Estudió en la Escuela Heatherley's y en la *Royal Academy*, y fue primero un reputado grabador y posteriormente un activísimo marinista. Formó parte de un gran numero de



**W.L. Willye - *La batalla del Nilo*
1899**

⁵³ Leek Michael E.: *El arte de la ilustración náutica: un tributo visual a los éxitos de los ilustradores de marinas clásicas*. Status Ediciones, Arrigorriaga (Vizcaya), 1998 Op. Cit. Pag.98

asociaciones y fue miembro de las *Royal Academy* y de la *Royal Society of Painter-Etchers and Engravers*⁵⁴. Una de sus obras más aplaudidas y representativas es *La batalla del Nilo* (1899). Pero como explicaba antes, el siglo XX no fue el fin de marinismo inglés. Antes bien, dejó a dos de los mejores pintores de veleros en puerto y alta mar: Montague Dawson y John Stobart (este último aún activo).

Montague Dawson (1895-1973) era hijo de un avezado *yachtsman* y nieto del marinista Henry Dawson (1811-1878). Pasó gran parte de su infancia en Southampton Water, una ensenada del Canal de la Mancha, dónde pudo satisfacer su interés por el estudio de los barcos. Hacia 1910 trabajó en un estudio artístico en Londres, pero al estallar la 1ª Guerra Mundial ingresó en la Armada en donde conoció al mencionado Charles Napier Hemy (1841-1917), quien se convirtió en una fuerte influencia artística⁵⁵. Al acabar la guerra, presencié la rendición de la Armada alemana, que ilustró y publicó en el *Sphere*.

Tras la guerra, se estableció como marinista, especializándose en imágenes de grandes barcos en alta mar, con brisa fresca y mar brava. En la II Guerra Mundial trabajó como ilustrador bélico y de nuevo publicó sus trabajos en el *Sphere*⁵⁶. Exhibió ocasionalmente en la *Royal Academy* entre 1917 y 1936 y periódicamente a en la *Royal Society of Marine Artists*, de la que fue miembro, de 1946 a 1964⁵⁷.

Hasta los años 30 fue considerado uno de los mejores marinistas vivos, teniendo como clientes a Dwight D. Eisenhower, Lyndon B. Johnson, y a la Familia Real británica. Dawson retrataba los barcos perfectamente reconocibles pero en mar abierto, agitado, con la velas en posición, con la puesta de sol y el alba como escenarios favoritos, aunque muchas veces los reflejos eran artificiales y las proporciones incorrectas. La mayoría de los entendidos prefiere su obra de juventud por la frescura que tienen, ya



M. Dawson - *El escabechero armado de la Royal Navy Schooner enfilando al hogar con las noticias de Trafalgar*



M. Dawson - *La travesía, el Mayflower II dirigiéndose a Plymouth, Massachusetts en 1957 - 1959*



J. Stobart - *Barrido de cubierta*
1972

⁵⁴ Archibald, E.H.H.: *Dictionary of marine artists of Europe and América*. Mystic Seaport Museum, Incorporated, Conneticut, 1982

⁵⁵ Wilmerding, John: *American Marine Painting*. Harry N Abrams ed., Nueva York, 1987

⁵⁶ Ranson, Ron: *The Maritime Paintings of Montague Dawson*. David & Charles, Devon (Inglaterra), 1993.

⁵⁷ Archibald, E.H.H.: *Dictionary of marine artists of Europe and América*. Mystic Seaport Museum, Incorporated, Conneticut, 1982

que en su madurez tiende a repetirse , y de una visión romántica de los veleros que conoció, pase a imágenes tipo, donde un entendido siente cierta sensación de apatía en el trabajo.

Hijo de farmacéutico y huérfano de madre, John Stobart nació en Leicester, en 1929. Aunque con aptitudes, rechazaba el aprendizaje académico. Aunque con deficiencias formativas evidentes, su capacidad artística persuadió a su padre para que ingresara en la Facultad de Arte de Derby en 1946⁵⁸.

Fascinado por el nuevo y relajado ambiente, Stobart modificó su actitud, ganando una beca del condado para estudiar en las *Royal Academy Schools* de Londres, siendo uno de los cuatro estudiantes aceptados ese año.

Realizó el servicio militar en la R.A.E. Tras graduarse Stobart emprendió un viaje a Suráfrica para visitar a su padre que, en 1950, había comprado una farmacia en Bulawayo, - Zimbabue. Fue en este viaje cuando el joven artista concibió la realización de lienzos de barcos en doce puertos diferentes para vender a sus dueños. Tras vivir en Canadá, en 1965 viaja a los E.E.U.U., con cuatro lienzos bajo el brazo con la intención de visitar algunas galerías donde exponer. Allí, tras alcanzar un acuerdo con las galerías Kennedy, es animado por los dueños para realizar una serie de escenas portuarias de la era de los grandes *clippers*. Dado el éxito obtenido empieza a realizar series impresas limitadas de sus obras, que tienen un éxito inmediato.

Mientras que continúa su serie popular de pinturas de los puertos históricos de E.E.U.U, desde 1987 Stobart vuelve a trabajar sobre imágenes contemporáneas al aire libre siempre que sea posible. A día de hoy sigue trabajando y exponiendo en 7 galerías de las que es dueño o tiene participaciones.

No hay duda de que Stobart es el mejor marinista de hoy en día. Su talento natural para el dibujo y su profundo conocimiento de las líneas, hacen que tenga la base para la ubicación de cualquier nave en cualquier medio. Además ha trabajado mucho al aire libre, por lo que conoce perfectamente las situaciones lumínicas en las diferentes atmósferas. En el trabajo de Stobart tiene tanta importancia la nave como el entorno, por lo que cada elemento encaja a la perfección con el contiguo. No hay discordancias, sino armonía.



J.Stobart - Boceto a grafito



J.Stobart – Cazando ballenas en el ártico: el “Charles W. Morgan” en un despiece – 1968

⁵⁸ Stobart, John, Davis, Robert P. : *American maritime paintings of John Stobart*. Dutton, Nueva York, 1991.

La marina en España

En lo referente a nuestro país, la verdadera pintura marítima no surge hasta el siglo XIX. Es una verdadera paradoja que, en un país de grandes pintores y profundamente marítimo por condicionamientos geográficos e históricos, el tema de la mar y sus actividades tardó en entrar en el campo de las artes plásticas, sin llegar a tener una escuela de pintura marina como Holanda o Inglaterra. Descubrimos continentes, conquistamos países, explorábamos océanos, fuimos los primeros en dar la vuelta al mundo, llegamos a tener la armada más poderosa y moríamos y matábamos por cientos en la mar...pero no tuvimos pintores que lo pintaran.

Los elementos o temas marinos no son ajenos a nuestra pintura, siempre y cuando no sea el elemento principal: la España balear del siglo XIII nos dejó tres navíos y algunos botes representados el retablo de Santa Úrsula del convento franciscano de Palma de Mallorca, “*La Virgen de los Mareantes*” de Alejo Fernández, hacia 1535, “*Recuperación de Bahía del Brasil*” de Juan Bautista Maino (1578-1648) o “*Defensa de Cádiz contra los ingleses*” de Francisco de Zurbarán (1598-1664). Los frescos del Peinador de la Reina en la Alhambra de Granada (1539-1545), de Julio de Aguilés y Alejandro Mayner, tienen más interés arqueológico que artístico. Un primer intento de adentrarse en este género lo podemos encontrar en “*Descripción de la ciudad de Sevilla por la parte del río*” (Museo de América, Madrid), de Alonso Sánchez Coello (1531-1588).

Finalmente, en la primera mitad del siglo XVII aparecen las primeras pinturas con un tema naval como motivo, sin simbolismos y con toda la escenografía propia. Son obras de Juan de la Corte (1597-1660; “*Combate naval entre turcos y españoles*”) y Juan de Toledo (1611-1665; “*Desembarco y combate*”). Otra obra de corte paisajístico con fantasía arquitectónica y carácter lúdico es “*Verano*” de Antonio Viladomat y Manalt.

Posteriormente, en el último tercio del s. XVIII, nos



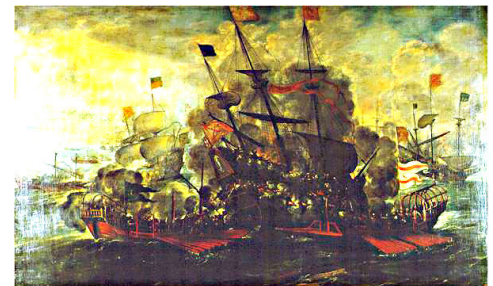
Maestro de Palma - Retablo de santa Úrsula



Alejo Fernández- Virgen de los Navegantes- c.1535



Alonso Sánchez Coello- Descripción Sevilla por la parte del río



Juan de la Corte- Combate naval entre españoles y turcos

encontramos el “*Embarco de Carlos III en Nápoles el 6 de octubre de 1759*”, obra sobre un acontecimiento propio de España, en el Museo del Prado, aunque es de un autor italiano, Antonio Joli (1700-1777).

El retrato de barcos propiamente dicho empezará con dos autores. Mariano Ramón Sánchez (1740 – 1822) y su serie de puertos y arsenales españoles – 120 – para Carlos III, serie que realizó (aunque sólo de los puertos cantábricos) de manera paralela el madrileño Luis Paret y Alcázar (1746-1799) y con las acuarelas de los hermanos Berlinguero, Alejo (1746-1805) y Agustín, -muy difundidas por el país a través de los grabados de Rodríguez y Gascó-, y alcanzaría su apogeo en la segunda mitad del XIX, con el de los veleros de matrícula catalana.

En Fernando Brambilla (1763-1834) tenemos uno de los precedentes más claros del marinismo en la pintura española. De origen italiano y al servicio de la Corona, la obra de Brambilla es de corte clásico y consiste fundamentalmente en la serie de vistas de puertos, bahías, y navíos en la mar que realizó como pintor de la expedición Malaspina, a bordo de las corbetas “*Descubierta*” y “*Atrevida*”⁵⁹. Es precisamente de ésta, de la que hace una de las imágenes más bellas en “*La corbeta Atrevida entre bancos de nieve*”. Pero el verdadero marinismo no llegó hasta el Romanticismo. El primero que aborda esta temática es el madrileño Antonio Brugada (1804-1863), artista desterrado por ser teniente de la Milicia Nacional que pasó muchos años en Francia⁶⁰, razón clara de su incursión en este género, pues allí fue amigo del anciano Goya y, sobre todo, alumno del marinista Gudin. Pintó paisajes marinos y escenas y combates navales. Sus pinturas destilan un sabor romántico con influencias



**Mariano Ramón Sánchez -
Mar embravecido**



**F. Brambilla- La corbeta "Atrevida" entre
bancos de nieve- 1798**



A. de Brugada- Alba de América- 1858



**T. Gudin- Tempestad en las costas
de Belle-Ile**

⁵⁹ Arias Anglés, Enrique: *Imágenes de un coloso : el mar en la pintura española* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, D.L. 1993. Pag. 14

⁶⁰ Arias Anglés, Enrique: *Imágenes de un coloso : el mar en la pintura española* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, D.L. 1993. Op. Cit Pag. 15

inglesas, holandesas y flamencas. Buen dibujo, cuidada composición, movimiento y calidez conforman su obra. Entre sus mejores lienzos destacan “*Desembarco de Colón en América*”, “*Vista del torreón y puerto de pasajes*”, “*El asalto y toma de Balaguinguí*”(1850) , “*Batalla de Lepanto*” (1850) y “*Combate de San Vicente*” (1858).

Tras él vienen las dos grandes figuras del inicio del paisajismo marinista español: Carlos de Haes (1826-1898) y Ramón Martí i Alsina (1826-1894). Carlos de Haes había nacido en Bélgica, de donde vino con sus padres. Desde pequeño el talento artístico fue patente, por lo que se inclinó por el mundo de la pintura rápidamente. Siendo joven viajó hasta Bruselas, en donde estudió con Joseph Quinaux (1822-1895)⁶¹, y viajó a Francia, donde tomaría contacto con la nueva pintura realista de la Escuela de Barbizon y con la obra de Courbet. Regresó a España para convertirse en una de las primeras figuras de la pintura del momento al ganar varias medallas en las Exposiciones Nacionales⁶² y obtener la cátedra de Paisaje de San Fernando.

Durante cerca de cuarenta años ocupó ese puesto, desde el que formó a excepcionales artistas que le superarían, pero que no le restarían el mérito de ser el renovador de la pintura española ni la gran influencia de varias generaciones de pintores. Entre sus aportaciones figura el estudio del natural al aire libre, lo que preparó a muchos de ellos para la revolución de los impresionistas franceses. Su obra se caracteriza por la sinceridad

en la visión del paisaje y el respeto al natural. No precisa de adornos ni de connotaciones líricas, porque su aprehensión de la atmósfera en el lienzo es magistral.

Ramón Martí i Alsina (1826-1894), fue un verdadero militante del realismo, introduciendo en la pintura catalana nuevos conceptos desde su cátedra de la Lonja⁶³ y, sobre



C. de Haes- Rompientes-1860



C. de Haes - Un barco naufragado - 1883



J.Quinaux- L'embleve



M.Fortuny- El nilo hacia luxor



R.Martí i Alsina- Barcas de pesca- c.1888

⁶¹ Barón, Javier: *Carlos de Haes : (1826-1898)* . Fundación Marcelino Botín. Santander. 2002 Pag. 40

⁶² Pantorba, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Madrid, 1980.

⁶³ Fontobona, Francesc: *Imágenes de un coloso : el mar en la pintura española* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, D.L. 1993. Op. Cit Pag. 15

todo, desde su academia. Inculcó a sus alumnos la costumbre de pintar del natural de forma sencilla y sincera, también influido por la escuela de Barbizon y Courbet. Desde dos de sus siete talleres, los de la Barcelonesa, pintaba sus marinas frente al mar. En ellas se advierte la pervivencia de cierto romanticismo en sus entonaciones cálidas o en su visión poética del mar. Tras estas dos figuras fundamentales vendría una riada de grandes pintores de marinas, ya fuere de manera ocasional o en alguna época concreta, o de manera habitual. De la primera opción son importantes: Manuel Fernandez Sanahuja (1835 – 1884), meticuloso y detallista, será otro pintor que pinte una serie de puertos españoles; Dionisio Fierros (1827-1894), asturiano muy relacionado con Galicia, abordó el género a mitad de su vida, pero es al final de ella cuando, con regusto romántico y factura libre, realiza las mejores; Mariano Fortuny (1838-1874) catalán, caracterizado por el preciosismo de su pintura que está marcada por la brillantez de la luz y del color, y el pintor español de su época más apreciado internacionalmente; Modesto Urgell (1839-1919), alumno de Martí y realista de un marcado idealismo, conoció a Courbet⁶⁴, lo que hizo que en su obra haya un pulso latente entre el realismo y el romanticismo, mientras exhala melancolía. Una obra genuinamente representativa suya es “*Marina*”; Donato Avendaño Fernández (Laredo, 1840– ¿?) suple la eventual falta de originalidad con el dominio técnico. Es un pintor detallista en la composición y un buen colorista, que presenta ocasionales irregularidades en el dibujo. Algunos de sus lienzos sorprenden por su atmósfera nítida y los contrastes lumínicos; Antonio Muñoz Degraín (1850-1924), valenciano afincado en Málaga, cuyo peculiar concepto estético del Mediterráneo es de carácter wagneriano. Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934), nacido en Santander, fue muy viajero, pero eso le hace buscar una visión idealista e inmovilista de una naturaleza que no debería ser modificada por el hombre; Eliseo Meifrén (1859-1940) fue un paisajista



**Manuel Fernández Sanahuja -
Marina con Barcos - 1877**



Modesto Urgell- Barcas en la playa



**A.Muñoz Degraín-
amor de madre-1913**



**R.Monleón- La fragata "Sagunto"
capeando un temporal-1881**

⁶⁴ Pérez de Ayala, Juan: *La Marina*. Ed. Carroggio, Barcelona, 2002 Op. Cit. Pag. 112

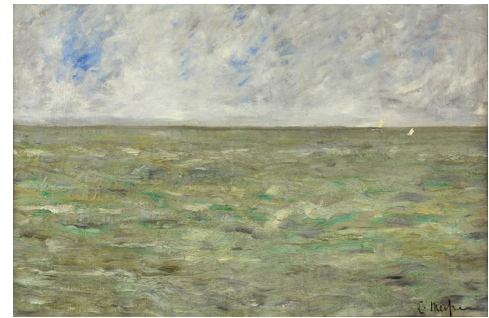
exaltado y artísticamente jovial, que gustaba de los horizontes altos, grandes masas nubosas con reflejos lumínicos.

Del segundo tipo fueron: Rafael Monleón (1843-1900), el marinista más divulgado de su época. Este valenciano, primero en pintar las costas asturianas estudió para piloto mercante, y estudio pintura con De Haes en Madrid y con P.J. Clays en Bruselas y fue marino. Estudió Arqueología y Arquitectura náutica, y fue pintor restaurador del Museo Naval⁶⁵; Ignacio Pinazo (1849-1916) sería el pintor por excelencia del mediterráneo si no hubiera habido un Sorolla, al que influyó profundamente. Lumínico y realista, posee una paleta abierta y libre, muy cercana al impresionismo francés. El asturiano Juan Martínez Abades (1862-1920) fue, sin duda alguna, uno de los mayores – incluso posiblemente el mayor- especialistas en marinas no sólo de su provincia sino de todo el Cantábrico, aunque al

final de su vida cambiará la pintura por la composición de cuplés⁶⁶. Joaquín Sorolla (1863-1923) fue el mejor pintor español de finales del XIX y principios de XX, y también el más internacional. Vitalista y exultante, abarca toda su época y la llena con su impronta personal. Su absoluto dominio del color, su preocupación por la luz, su capacidad para reinventarse según el paisaje ante el que se encontrara le convierten en un pintor único en la pintura moderna española; José Salís (1863-1927), irunés de adopción, su mar es ora alegre y armonioso ora melancólico y feroz, en lo que le reconocemos como profundo conocedor del cantábrico. Tiende a hacer del mar único protagonista de sus lienzos, con cielos muy escasos o inexistentes, y es la gran figura del marinismo cantábrico, tras Martínez Abades; Justo Ruiz Luna (1865-1926), gaditano, se dedicó casi exclusivamente a las marinas ya



P.J.Clays- Interior del puerto de Ostende-1870



E.Meifrén-Bahía de Palma de Mallorca



J.Martínez Abades- Mar y cielo- 1903



J.Sorolla- Mar y rocas de San Esteban-1903

⁶⁵ Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: *Pintores del mar : una escuela española de marinistas*. Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1950 Pag. 22

⁶⁶ Barón, Javier: *Exposición homenaje a Juan Martínez Abades, 1862-1920*. Mayo 1987. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1987

fueran de carácter historicista, de escenas cotidianas, resultados de naufragios y descripciones de tormentas o retratos de barcos. Hermenegildo Anglada Camarasa (1872-1959) fue un enamorado de la isla de Mallorca, de la que retrató multitud de paisajes marinos. Con un cromatismo estridente, el arabesco y lo oriental, su pintura tiene un sentido decorativo único en la pintura nacional. Francisco Lloréns (1874-1948), gallego, fue uno de los que, dentro del área del arco atlántico, en mayor medida cultivó la marina pura⁶⁷.

Hay que subrayar que la aparición y rápida difusión del ferrocarril no sólo facilitó el acceso a la costa cantábrica, convirtiendo a este mar en un objetivo al alcance de muchos pintores para convertirlo en centro de su obra, sino

que en, términos generales, lo deja como único territorio en el que aun se puede realizar descubrimientos y conquistas (el aire y el espacio aun no son siquiera considerables). Se convierte de esta manera en un rival a abatir y, por tanto, en el último refugio del pensamiento romántico. Por otro lado, en un momento en que con la fotografía todo puede ser aprehendido, la mar se convierte en un verdadero desafío para todo pintor, alcanzando su momento álgido en el Impresionismo. Pues si la luz es cambiante, ¿qué decir de la luz en el mar?...

En realidad, el mar es un peldaño más en la conquista sucesiva de espacios por el hombre, que continuara con los cielos, con el espacio, y con el espacio virtual, el ciberespacio. La diferencia es que la mar es precisamente más humana, más susceptible de cambios, en ocasiones amable como la mar de las playas de Sorolla, y en ocasiones sombría y terrible como la causante de los naufragios de De Haes. Y sobre todo, al no estar omnipresente se torna en entrañable y susceptible de ser echada de menos.

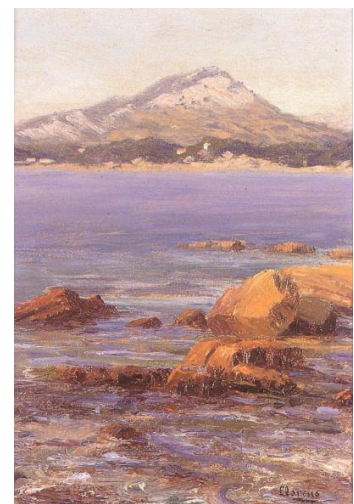
A lo largo del siglo XX, el marinismo seguirá teniendo quién lo cultive, aunque cada vez menos y hasta los años 90, en que creo que podemos afirmar que experimenta una lenta renovación y nueva consideración. Evidentemente esto es aplicable con matices, porque la zona es básica para establecer los matices. En Cataluña, lo mismo que en Málaga y en Valencia, el diálogo con la mar es permanente, amén de la existencia de escuelas fuertes con una gran tradición y autores de peso. El constante cambio cromático del Mediterráneo y su continua



J. Ruiz Luna-El acorazado "Príncipe de Asturias"- 1903



H. Anglada-Camarasa- Marina



F. Llorens- Paisaje- 1910

⁶⁷ Barón, Javier.: *Imágenes de un coloso : el mar en la pintura española* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, D.L. 1993. Pag. 14

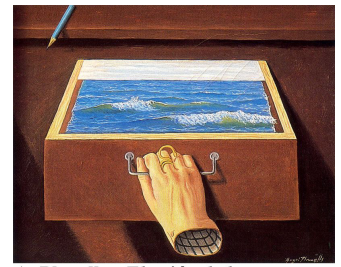
mutación hace que la pintura valenciana confiera una especial atención a la luz. Décadas después, la escuela luminista valenciana será la que mejor encarne y divulgue los valores cromáticos y el mundo del Mediterráneo. Eso no significa que no se trabajara sobre la marina, incluso dentro de más de una corriente. Ángel Planells (1901 – 1989) trabajará ocasionalmente dentro del surrealismo inicial hasta bien entrados los años 70, como con *El cajón de las sorpresas*, lo mismo que Eugenio Fernández Granell (1912 – 2001), que debió exiliarse a Sudamérica tras la guerra civil.

Pero aunque no gozara de la misma tradición artística y de carácter marítimo que en el mediterráneo, el norte no sólo no se olvidó de lo que se había hecho allí, sino que además incrementó la actividad pictórica. De

Galicia fué el primer paisajista español y uno de los más importantes del arte nacional, el ya mencionado Jenaro Perez-Villamil, (1807 – 1854) en la línea romántica inglesa. Bastante posterior es Serafín Avendaño (1838 – 1916), quién inicia en Galicia un proceso de renovación del Paisaje en con, con una identificación de la tierra gallega con el atlántico como Sorolla lo hiciera con el mediterráneo. Paisajista suelto, de modos postimpresionistas es Francisco Lloréns Díaz (1874 – 1948), que se erige como un gran paisajista consolidado, definidor del clima especial de Galicia. De poco después es Antonio Fernández (1882 – 1970), uno de los marinistas más versátiles del Cantábrico. Alumno del alemán Ernesto Papf en Brasil⁶⁸,

gozó de una dilatada vida, en la que se dedicó a la pintura hasta el final de los días con gran éxito, con una pintura realista y rica en detalles. Felipe Bello Piñeiro (1886 – 1952) fue un temperamento lírico y apasionado, que en ocasiones abordó la marina, que, como sus paisajes, son estilizaciones muy idealizadas. Imeldo Corral (1889 – 1976) estaba muy interesado en captar la bravura del cantábrico. Dibujaba directamente con el pincel, en grafismos minuciosos y, sin embargo, con gruesa materia.

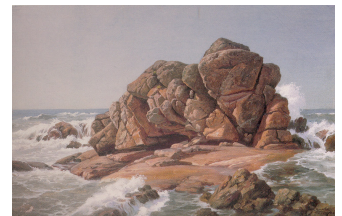
Muy desconocido, con obra ligeramente surrealista y muy sugestiva, es Francisco Miguel (1897 – 1936), niño del Hospicio⁶⁹ que conoció el éxito y el matrimonio en Méjico, pero torturado y ejecutado a su vuelta a España. Otra importante figura es Carlos Maside (1897 – 1958) que aunque no fue



A. Planells - *El cajón de las sorpresas*
1974



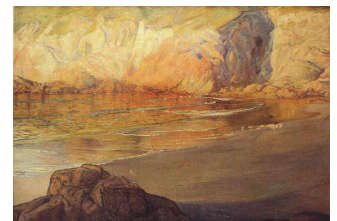
U. LUGRÍS GONZÁLEZ - *Paisaje nocturno*
1950



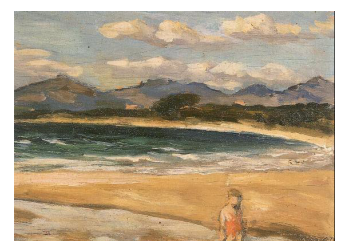
A. FERNÁNDEZ GÓMEZ - *Costa brava, entre La Guardia y Oya* - 1954



S. AVENDAÑO - *Paisaje con casa y barcos*
1907



F. LLORENS Y DIAZ - *La gruta de las gaviotas*
1910



C. MASIDE - *Playa de Samil* - 1950

⁶⁸ Barón, Javier:: *Imágenes de un coloso : el mar en la pintura española* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, D.L. 1993. Pag. 46

⁶⁹ LUGRÍS VADILLO, Urbano: *Lugrís Vadillo*. Caixanova/ Universidad de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2001

un gran pintor, sí era un gran dibujante y con un gran instinto plástico. Manuel Torres (1901 – 1995) se dedicó inicialmente a la caricatura⁷⁰, muy influido por Castelao, pero no tardó en dedicarse a la pintura con un cierto aire barroco y carácter tradicional, aunque con trabajos muy interesantes en el campo de los bodegones. o Urbano Lugrís (1908 - 1973), fuertemente influido por el mencionado Miguel que en opinión de muchos era y es el surrealista gallego por excelencia, aunque resulta más interesante aquella parte de su obra más fantástica, casi metafísica.



F. Miguel – Molino de viento
1930

En generaciones posteriores nacerán artistas de gran originalidad y que procederán a una renovación del paisaje marítimo. Nelson Zumel (1928) convierte su pintura en experiencia vital, un vuelco de sus vivencias sobre el lienzo, absolutamente colorista y de empaste casi agresivo, donde el pincel no tiene lugar frente a la espátula, dedicándose en la actualidad a la abstracción. Poco posterior es Arturo Cifuentes (1934), pintor de enorme amor a la naturaleza y conciencia ecológica, que plasma en obras como *Monte quemado*. Y aunque la marina no es predominante en su obra, si la aborda con gran acierto, aportando su personalísima visión estética asentada sobre la línea oblonga. Roberto González Fernández (1948) se presenta, por volumen y calidad, como uno de los artistas más creativos y originales de la escena nacional dentro del campo del realismo, y sin ser básicamente marinista, el mar si configura gran parte de su obra.



Nelson Zumel - Sin Titulo



Arturo Cifuentes - Acantilados
1997

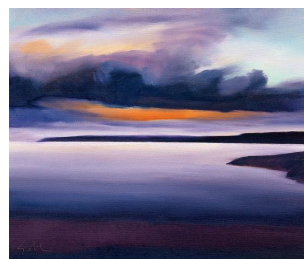
Antonio Sobral (1952) es otro de los autores básicos en el marinismo gallego. Este profesor de restauración muestra una mar de carácter misterioso, casi fantasmal, muy en la tradición noreuropea, con clara influencia Richteriana. También de 1952 es Javier Correa Corredoira, declarado admirador de Francisco Miguel y de Castelao, y con una fuerte vertiente surrealista y muy tendente a la abstracción.



R. González Fernández -
Arriaza – Bass rock III - 2000



J. Correa Corredoira - Mariña Gaivoteira
1998



Antón Sobral- Puesta de sol
1978

⁷⁰ Castro, Antón: *Enciclopedia de Artistas gallegos, tomo XIV*

En Asturias, Dionisio Fierros, (1827 -1894) es el primer gran marinista y fue un realista consumado, aunque siempre hay en él un toque romántico. Cuando aborda la mar lo hace con una soltura de pincel absoluta, buscando los contrastes y los efectos de luz que se producen entre el cielo nublado y la mar. Busca el cielo nuboso del Cantábrico, como rasgo característico de la zona. Darío de Regoyos (1857 – 1913) es la primera figura internacional nacida en Asturias, aunque no totalmente asturiana. En sus marinas se percibe que lo importante es el aspecto general de la obra, no el propio mar, al que concibe más como un campo de experimentación lumínico y cromático que como una entidad de carácter romántica. Tomás García Sampedro (1860 – 1937) es uno de los paisajistas más brillantes, y donde destaca verdaderamente es en la marina: son de una luminosidad fría muy propia del Cantábrico, con una gran demostración de detalles y dotando de verdadera vida a sus imágenes. Juan Martínez Abades (1862 – 1920) fue el marinista por antonomasia del cantábrico. De sus marinas se desprende plenitud, placer, ventura, busca las sensaciones indefinibles del mar con el lienzo, el juego de las nubes y el reflejo del fondo son usuales en su obra y la imagen del agua se logra como un espejo navegable.

La renovación del mundo de la pintura de principios del siglo, y por ende el marinismo asturiano del siglo XX viene de la mano de dos autores contemporáneos: Evaristo Valle (1873 – 1951) y Nicanor Piñole (1878 – 1978). Aunque ninguno de los dos es marinista, si abordan este tema, aunque el segundo más como fondo de obra.

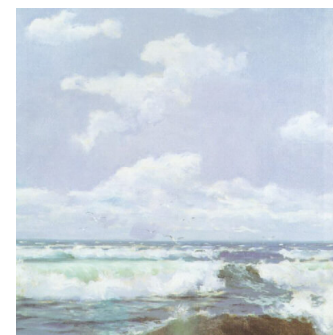
Ambos retrataron su tierra y su sociedad, convirtiéndose en cronistas de una época siguiendo la estela de los movimientos pictóricos del fin de siglo europeo. Quien sí es un marinista, pues el mar figura entre sus temas preferidos es Mariano Moré Cors (1899 – 1974), un asturiano nacido para pintar Asturias, y retratando en sus marinas la elocuencia de su mar bravío y amenazador. Sin embargo la figura más relevante dentro de la pintura asturiana, y que además trató el tema de la marina con asiduidad a partir de los años 50, es Luis Fernández. En sus obras marinas, el lienzo queda estructurado sólo con las líneas del horizonte y la arena, siendo el resto una sutilísima gradación de azules, grises y violetas elaborada con una técnica transparente y delicada.



D. Fierros - Tormenta en la punta de la Cruz



D. de Regoyos y Valdés - Ondarrosa. Arribada de las Chalupas 1906



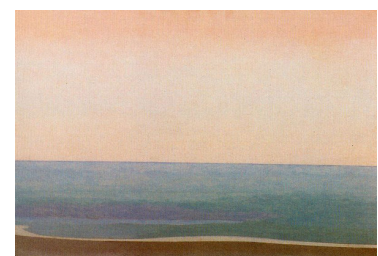
J. Martínez Abades - Puerto exterior y Abra de Bilbao con Punta Galera - 1903



T. García Sampedro - Playa de Aguilar 1899



Mariano Moré - Mar Cantábrico



Luis Fernández - Marina al amanecer - 1970

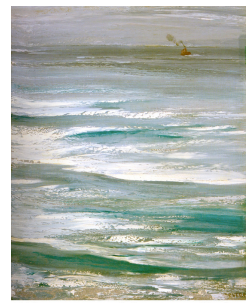
Ya nacido plenamente en pleno siglo XX tenemos a Magín Berenguer (1918 - 2000), uno de los estudiosos más importantes del arte asturiano, que abordó en numerosas ocasiones el género en estudio, especialmente en la acuarela. De muy poco después es César González-Pola

(1921 - 1989), delicado paisajista que retrató en más de un centenar de lienzos la costa de Luanco y Llanes. Amparo Cores se ha ganado un lugar en la pintura asturiana. Nacida en 1926, sus escasas marinas, aunque sean mediterráneas, tienen la inconfundible luz del norte, se simplifican, eliminando hasta casi la abstracción, los elementos figurativos sin perder por ello su carga de poesía. Del mismo año es el acuarelista Humberto Alonso (1926), quien aunque por su carácter gusta más de pintar las rías del oriente asturiano, aborda en no pocas ocasiones la imagen del mar, aunque en sus estados más calmados.

Armando Suárez (1928-2002) es uno de los autores más desconocidos para la gente de a pie, pero uno de los importantes entre los propios pintores. Un “pintor del silencio”, con un gran talento que una esquizofrenia paranoide no le dejó desarrollar en toda su potencia. Entre los asturianos activos actualmente, uno de los más prolíficos es Carlos Roces (1934). Este pintor gijonense considera la marina como un elemento lúdico y relajante, donde prima la sensación sedante del conjunto sobre el realismo de los colores o el detalle y la corrección del dibujo. Otra mujer de este repaso somero es Maria

Antonieta Laviada (1951). De formación no académica, es una gran marinista, cuya producción marinista es prácticamente absoluta, que tiende a cierta simplificación, destacando los estudios de olas rompiendo y las vistas de los puertos mercantes asturianos, bien detallados y con corrección. José Miguel García García, *Galano* (1956) refleja su sosegado carácter en su obra. Sus marinas, obra importante y representativa dentro del total, pero no única, empujan a buscar el límite entre mar y cielo, respondiendo a una imagen mental, basada en la memoria, no sacada de la realidad directa, acercándose a la abstracción. Joaquín Vaquero Palacios (1900 – 1998) y Melquíades Álvarez (1956) figuran entre los autores de más peso del paisajismo asturiano. El primero se caracterizaba por la valentía a la hora de abordar el lienzo y en el trazo, sin renunciar por ello al realismo, especialmente a la hora de plasmar los colores, mientras el segundo ha ido variando su enfoque personal, buscando el ideal de la belleza en la naturaleza a través de la solidez del dibujo.

Pelayo Ortega (1956) es probablemente el artista asturiano con mayor



J.Vaquero - *Mar cantábrico*



M. Berenguer - *Rompiendo* - 1972



C. González-Pola - *Playa del Cuerno*



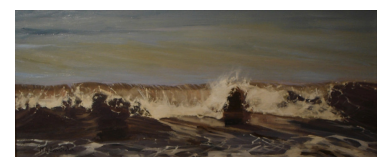
A. Cores - *Paisaje, Mar Menor* - 1976



C. Roces - *Regreso de pescar*



Galano - *Eco de mar LIX* - 06



M.A. Laviada - *Oleaje* -2002

proyección internacional. Sus cuadros suelen reflejar la vida diaria de Gijón y sus experiencias vitales, utilizando a menudo las brumas, elemento habitual de sus admirado Piñole.

En una línea actual pero con fuertes reminiscencias sorollescas, nos encontramos a Amado González Hevia, *Favila*, cuya obra refleja la vida diaria del marinero, dando un gran protagonismo al mismo mar. Su discípulo y admirador Luis Gutiérrez Tudela, *Tudela*, artista tardío y casi autodidacta, es uno de esos autores que nos llevan directamente a Homer, deleitándonos tanto con la lucha del hombre contra el elemento marino como con escenas cotidianas.

En Cantabria se da la circunstancia de que no ha habido muchos pintores, pero ha dado grandes figuras. Entre los artistas iniciales que prestaron gran atención al paisaje y crearon raigambre figuran Donato Avendaño Fernández, (1840 -), Agustín Riancho (1841- 1928) y Luis Cuervas Mons (1851- 1943), éste dedicado casi exclusivamente a los retratos y a las marinas, y fuertemente influenciado por los marinistas holandeses e ingleses⁷¹, especialmente en las luces, y Tomás Campuzano y Aguirre (1857 – 1934). Gerardo de Alvear es

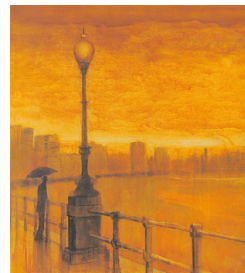
el último de los pintores criados y educados artísticamente en el

costumbrismo, y tras una fructífera etapa en Argentina, regresa a España estando en su nivel más alto, para acabar convertido en el marinista más importante de Cantabria. Poco posterior es Pancho Cossío, la gran figura de la pintura cántabra, integrado en las vanguardias en los años 20 en París, y que a su regreso a España vive envuelto en una agitada actividad política.

Desencantado, en los 40 vuelve a la pintura, convirtiéndose en una de las figuras más innovadoras del escenario artístico, trabajando, entre otras cosas, en unas marinas que son casi abstractas, de una gran sobriedad cromática, claramente heredera del maestro Riancho. Entre los artistas nacidos en los últimos años de la II Republica, destacan 2 autores: Agustín de Celis y Eduardo Sanz. El primero es pintor, pero con una fuerte vocación en la arquitectura a la que ha dedicado muchos de sus años de trabajo. Su trabajo en el ámbito de las marinas, en torno a las cuales gravita gran parte de su obra, dentro de una visión sintética, casi (y a veces sin el casi) abstracta. Sanz, por el contrario ha sido un autor que ha pasado de los informalismos y experimentación matérica a la más pura figuración



M. Alvarez - *Silencio móvil* - 1992



Pelayo Ortega - *Gijón, lluvia dorada*



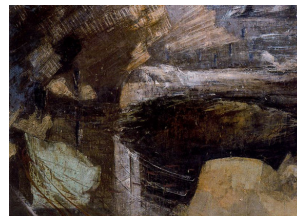
Tomás Campuzano



L. Cuervas Mons - *Dos boniteros*



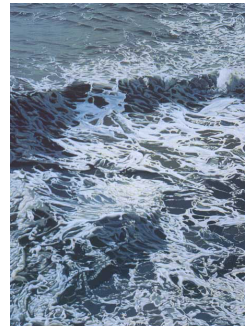
Gerardo de Alvear - *Marina*



P. Cossío - *Acatilados* - 1953

⁷¹ Barón, Javier.: *Imágenes de un coloso : el mar en la pintura española* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, D.L. 1993. Pag. 57

De hecho, Eduardo Sanz se ha convertido en la referencia nacional del marinismo, porque le ha dado lo que necesitaba: una nueva imagen y un nuevo planteamiento. Siendo figurativas, sus marinas son inconfundibles, y las ha llevado al terreno de la innovación tratando de resolver todos los detalles abstractos mediante el dibujo más definido y claro. Completando la *triada* cántabra Gloria Torner, Burgalesa de nacimiento pero arraigada hasta tal punto que es conocida como “la pintora de la bahía” y que ha construido un paisaje personal en torno al sur de la bahía santanderina.



**E. Sanz - *Plencia-I*
1995**

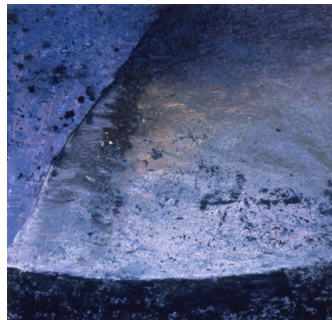
Como caso excepcional tenemos el de Manuel y Salvador Gutiérrez de la Cocha, padre e hijo, marinistas y acuarelistas de éxito. Lógicamente con un estilo próximo, aunque Salvador sea más imaginativo, ambos muestran con gran soltura el Cantábrico en sus diversos aspectos.



**G. Torner - *Ventana al mar*
1982**



**Manuel G. de la Cocha - *Velero*
1950**

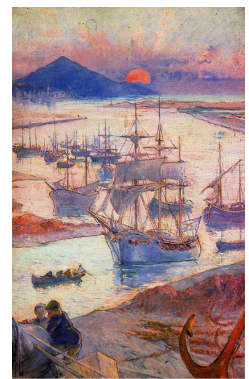


**A. de Celis - *Bajamar II*
2002**



Salvador G. de la Cocha - *Marina*

Ya en las provincias vascas, hay que señalar la importancia de las sociedades artísticas, en dónde se reúnen autores con una obra de gran valor estético. Entre los primeros pintores vascos de mar, Adolfo Guiard (1860 – 1916), considerado por Zuloaga como el creador de una pintura vasca diferenciada, abordó la marina a través de los barcos con una visión apacible de la realidad. Contemporáneo es José Salís (1863 – 1927), verdadero conocedor del mar cantábrico, es uno de los poquísimos autores que hacen únicamente al mar protagonista de sus lienzos, con cielos muy escasos. Está claro que de no haber existido Martínez Abades, Salís sería el pintor del Cantábrico. Para Fernando de América (1866 – 1956) luz y color eran la base de toda obra. Julián de Tellaache (1884 – 1957) tiene un particular estilo que conecta con las tendencias de vanguardia. Uno de los tres motivos principales que dominan su pintura son los barcos de grandes velámenes, y Guiard gusta de



**A. Guiard - *Comercio*
1901-1902**



**José Salís - *Barco en alta mar*
1899**

presentarnos estos y otros elementos concretos de las naves como protagonistas silenciosos.

Jesús Apellániz (1898 -1969), un autor que se dedicó sobre todo al paisaje montañoso, pero que en abundantes ocasiones también se dedicó a la marina aunque normalmente en su faceta urbana, los puertos. Como él lo hizo su hijo aunque con pincelada menos suelta y expresiva, aunque más de detallista Andrés Apellániz Ibarra (1928).

Dentro de los artistas semi-activos, hay que hacer mención a Ramón Barreiro Bengoa (1923), acuarelista especialmente interesado en la aguada y especialmente a Gonzalo Chillida (1926), uno de los mejores representantes de la abstracción lírica en la pintura vasca, y con un profundo interés por el horizonte y el límite. Entre los artistas más destacables pertenecientes a las generaciones posteriores a la Guerra Civil, figuran Rafael Basterra Lombardero (1940) Clara Gangutia (1952), autora de magnífico dibujo y un realismo probadamente poético, y José Ibarrola (1955), hijo del escultor Agustín Ibarrola, y que aborda el mar desde la perspectiva apacible del espectador.



**J. de Tellaeche - *El puerto*
1924**



**J. Apellániz - *Barcos en Orío, Guipúzcoa*
1963**



Andrés Apellániz - *Puerto de Guetaria* - 1969



Rafael Basterra - *Algorta*



Gonzalo Chillida - *Puntas* - 1954



J. Ibarrola - *Sube la marea* - 1999



Clara Gangutia - *Paseo por el Bósforo* - 2003



R. Barreiro Bengoa - *Baquio* - 1979

No faltan, en absoluto, los artistas que sin ser del norte tienen en esta zona un lugar de inspiración y trabajo. Cabe destacar al Burgalés Jose Manuel Fonfría (1933), uno de los mejores marinistas de imágenes en alta mar, a Juan Carlos Arbex (Madrid, 1946), acuarelista y uno de los pocos retratistas profesionales de barcos, y últimamente dedicado a retratar las olas, y por

último, Antonio Heredero Guzmán (Madrid, 1918), paisajista de mancha amplia y suelta y dibujo correcto y, junto con Antonio Molins Ristori (1924 - 1992), uno de los mejores representantes del colectivo de militares con gran afición a las marinas.

Quiero aclarar que aunque anteriormente he señalado el retrato de barcos casi como un infragénero, esto se debe al habitual descuido hacia el medio marítimo en la obra. Este no es el caso desde luego, de Arbex, con varios trabajos ligados al estudio profundo de la estética del mar. Por ello presento, a modo documental, al retratista de barcos más destacado del siglo XIX y primera mitad del XX, con varios de los vicios de sus colegas estadounidenses, José Pineda y Guerra (1837-?) alicantino de nacimiento, que acabó establecido en Barcelona. Además de dedicarse a la pintura fue un conocido naviero, adquiriendo conocimientos que le permitieron descifrar a fondo la complejidad de los aparejos náuticos de los grandes veleros. Pintó casi siempre a la acuarela, distinguiéndose sus marinas por la meticulosidad con que reproducía las arboladuras, la exactitud de las líneas del buque retratado y la manera de pintar el mar a base de azul profundo con olas largas.



J.C. Arbex - *Carguero* - 1999



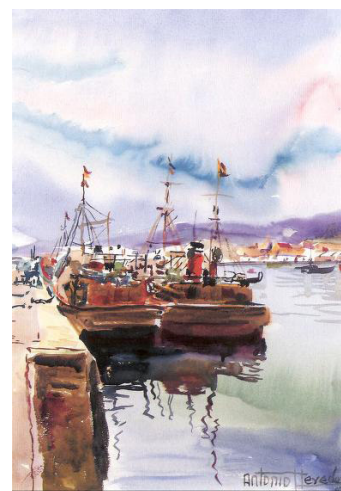
A. Molins Ristori - *Temporal*



**J. M. Fonfría - *Rompiente*
1994**



José Pineda y Guerra- *Corbeta española de tres mástiles "Aníbal"*- 1870



**A. Heredero Guzman - *Pareja* -
1990**

Análisis
histórico-contextual

La formación de los artistas. Consideraciones generales.

<<En primer lugar trabajo y después estudio. Antes de nada conocer y trabajar la técnica, el oficio, para después aplicar los impulsos estéticos o resoluciones plásticas>>. Walter Gropius.

Como señalo entre las conclusiones, una de las razones principales de la escasa popularidad de la marina como género es la falta de centros profesionales de formación académica en el norte de España.

Durante la Restauración, España empieza a integrarse en la revolución industrial, incluidas las regiones periféricas más atrasadas, como Asturias o Vascongadas. Este avance industrial trajo un cierto avance cultural, al que iba paralelo el avance del paisajismo. Pero la falta de centros de formación y de profesorado cualificado obligaba, a quien tuviera los medios o quien recibiera subvenciones, a viajar al extranjero como forma de estudio. Tal fue el caso de Riancho a Bélgica o de París, destino de pintores como Dionisio Fierros, Andrés Larga Montaner, Adolfo Guiard o Gonzalo Bilbao.

Históricamente, la formación de artistas y el mercado artístico de la cornisa cantábrica no solo han estado muy por detrás de todo el levante y la de la mayoría de capitales de provincia del sur y del centro del país, sino que hasta el siglo XIX eran casi inexistentes. Esto, evidentemente, viene determinado por el comercio exterior, mucho más fluido en el mediterráneo y, sobre todo, entre zonas de mucha mayor raigambre artística.

En parte por esa falta de tradición y mercado, en parte por la orografía del norte -que dificultaba la comunicación entre los núcleos urbanos y, por tanto, la posibilidad de formarse lejos del lugar de origen-, la creación de centros de formación artísticos siempre se ha demorado en el norte de España. Lo podemos comprobar rápidamente: en toda la cornisa cantábrica sólo hay dos Facultades de Bellas Artes, la de Bilbao, de finales de los 70, y la de Pontevedra, del 90. Frente a ellas, nos encontramos las de Madrid, Salamanca, Sevilla, Cuenca, Barcelona, Valencia, Altea, Granada...

Como decía, todo esto es una cuestión histórica, por lo que a continuación hago un somero repaso a la situación y al establecimiento de las primeras escuelas de Artes.

Cuando a raíz de la revolución industrial derivada del descubrimiento de la máquina de vapor y el ferrocarril, se modifican profundamente los procesos de producción y se pasa a una producción industrial desarrollada básicamente por la burguesía urbana pero cuya mano de obra es la población campesina llegada a las ciudades, La oferta y la demanda de productos industriales se incrementa, pero con base en esta demanda los problemas inherentes a ese sistema productivo van apareciendo o se van acentuando.

Uno de estos problemas es la innovación estética, para batir a las imitaciones de los estilos pasados. El intento de solución derivó a dos tendencias:

- La promovida por Ruskin y desarrollada por Morris decidido a combatir al maquinismo técnica y estéticamente, para acabar con la mala calidad del arte industrial. Los maestros del Art Nouveau siguieron el ejemplo de Morris, y hacían las obras artesanalmente. Sus obras no fueron concebidas para la producción industrial.
- La de Henry Cole, creador en Inglaterra, en 1857, las *Schools of Design*, con el fin de enseñar a las personas que trabajaban en la industria. Su éxito fue extraordinario pues en 1860 el número de diseñadores franceses empleados en fábricas inglesas había disminuido a la mitad.

España llegaba tarde a la industrialización, pero la influencia de las corrientes culturales europeas era clara, y en 1824 nacía en Madrid el Real Conservatorio de Artes, para la promoción de las artes y las industrias y el establecimiento de un depósito de máquinas e instrumentos dedicados a la realización de las mismas. Aunque su fin inicial no fue la enseñanza, en 1832 se implantó en él un primer plan de estudios, dándose libertad a los alumnos para matricularse donde quisieran, y cursar y examinarse a voluntad.

En 1871 se creó la Escuela de Artes y Oficios, adscrita al Conservatorio, y su objetivo era la educación del artesano y el obrero.

En una tercera etapa, en 1886, la Escuela se separa definitivamente del Conservatorio de Artes y adopta el nombre de Escuela Central de Artes y Oficios, con diez Secciones en Madrid y crea las Escuelas de Distrito, las primeras fundaciones de carácter estatal que se realizan en provincias. Durante este período se impartieron dos planes de estudios: el de 1886 y el de 1895, éste último dotado de un carácter profesional en alguna de sus ramas, permitiendo la expedición de Títulos, como el de Perito Mecánico-Electricista, Perito artístico industrial o el de Aparejador. Se pretende con este nuevo plan que "las obras de nuestra industria serán originales y la cultura ajena servirá, no tanto para las imitaciones como para despertar la inspiración de los artistas que se dediquen a la industria".

En una tercera etapa, que se inicia en 1886, la Escuela se separa definitivamente, por Decreto, del Conservatorio de Artes y adopta el nombre de Escuela Central de Artes y Oficios. El mismo Decreto que así lo dispone, determina que contará con diez Secciones en Madrid (en la etapa anterior habían llegado a ser cinco), y crea, según el modelo de la institución madrileña, las que se denominan Escuelas de Distrito, que son las primeras fundaciones de carácter estatal que se realizan en provincias.

En 1900, se crearon las Escuelas de Artes e Industrias, reorganizando y fundiendo las Escuelas de Artes y Oficios y las provinciales de Bellas Artes, con enseñanzas en grado

elemental y superior, estas últimas solo en Madrid para las secciones artística e industrial y en Barcelona para la sección artística, denominándose Escuelas Superiores de Artes e Industrias.

En 1910 bifurca las dos ramas a las que habían atendido las Escuelas de Artes e Industrias, convirtiéndolas en dos tipos de Centros: las Escuelas Industriales y las Escuelas de Artes y Oficios, éstas con asignaturas de libre elección por parte del alumno.

Finalmente, en 1963, se abandona el concepto de enseñanza destinada a obreros y artesanos, se contempla la organización de cursos de formación artística acelerada, así como la posibilidad de matrícula en asignaturas o talleres de libre elección. De este momento procede también la denominación de Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos

Haciendo una recopilación de datos, podemos organizar el establecimiento y crecimiento de las entidades formativas de la siguiente manera:

-Galicia:

- La Coruña: a partir de 1850 se conforma la llamada “Escuela de Artes e Industria”, con clasificación de Superior y que posteriormente se paso a denominar “Escuela Artes Aplicadas y Oficios Artísticos”
- Vigo: creación de la “Escuela de Artes y Oficios” en 1886.
- El Ferrol: se funda la “Escuela de Artes y Oficios” en 1881.
- Creación de la Escuela de Artes y Oficios de Santiago de Compostela en 1857

- Asturias:

- La “Sociedad Económica de Amigos del País” crea la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo en 1879.⁷²
- La “Sociedad Fundadora y Protectora de la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Aviles”, crea dicha escuela en 1878.
- Creación de la Escuela de Artes y Oficios de Gijón en 1857

- Santander: se crea la “Escuela de Bellas Artes” en 1836.

- Vascongadas:

- Vizcaya: la Escuela de Artes y oficios se inaugura en 1879 en el Salón de Actos del Instituto Vizcaíno.
- Guipúzcoa: la creación de la escuela de artes y oficios de San Sebastián tuvo lugar en 1880. En este caso, a diferencia de otras escuelas de este tipo, la existencia de una sección "comercial" muestra la adecuación a las necesidades del entorno.

⁷² Sánchez Álvarez, Miguel Ángel: *Las enseñanzas de las artes y oficios en Oviedo 81785-1936). La Escuela elemental de dibujo, la Academia de Bellas Artes de San Salvador, y la Escuela de Artes y Oficios, 1998, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.*

- Además de las citadas, se crearán sucesivamente las Escuelas de Artes y oficios, - aunque más enfocadas al área industrial- las de Rentería (1900), Irún (1901), Bergara (1901), Mondragón (1902), Eibar (1902), Villafranca (1904), Azpeitia (1909), Oñate (1911), Beasain (1912), Zumárraga (1914), Elgoibar (1917) y Pasajes (1918).

También en el norte se crearon las Escuela de Artes y Oficios de Pamplona, en 1873, y Logroño, en 1891.

Sin embargo, este desarrollo formativo llegó mucho más tarde al norte, como podemos observar si comparamos las citadas fechas con las de otras ciudades del Levante y el sur:

- Escuela de Bellas Artes de Gerona Escuela de Bellas Artes: 1852
- Escuela de Bellas Artes de Barcelona: 1869
- Escuela de Bellas Artes de Villanueva y Geltrú: 1850
- Escuela de Bellas Artes de Reus: 1865
- Escuela de Bellas Artes de Palma de Mallorca: 1860
- Escuela de Bellas Artes de Valencia: 1860
- Escuela de Bellas Artes de Murcia: 1898
- Conservatorio de Artes de Cartagena: 1850
- Escuela de Bellas Artes de Almería: 1838
- Escuela de Bellas Artes de Granada Escuela de Bellas Artes: 1833
- Escuela de Bellas Artes, Declamación y Buenas Letras de Málaga: 1846
- Escuela de Bellas Artes de Huelva: 1850

Además, en 1887, se crearon otras Escuelas de Artes y Oficios, de carácter estatal en Alcoy, Almería, Bejar, Logroño, Santiago, Villanueva y Geltrú evolucionando a lo largo del siglo XX, recibiendo distintas denominaciones, como Escuela Superior de Industria (1900), Escuela Industrial (1911).

Tras poco más de 50 años sin excesivos cambios, finales de los 70, concretamente 1975, según el Decreto 2503/1975 del 23 de agosto – sección I, las Escuelas superiores de Artes y Oficios de Barcelona, Bilbao, Madrid y Valencia se transforman en Facultades Universitarias.

Situación del paisaje de Posguerra y asociacionismo

<<Para que un estilo progrese son precisas dos condiciones fundamentales, la primera atañe a la estructura social del medio y a la conciencia que de dicha estructura se posea; la segunda se refiere al nivel formal alcanzado en el estilo y a las posibilidades de progresar sobre ese nivel>>

Valeriano Bozal.⁷³

La Vista de Toledo, pintada por El Greco entre 1595 y 1610, parece ser un verdadero paisaje autónomo, y en tal caso, el primer paisaje autónomo del Arte español. No es un boceto ni un apunte, sino un auténtico óleo de más de 1 metro cuadrado. No es una vista topográfica fiel a la ubicación y forma de la ciudad ni la ubicación de otros elementos complementarios, sino que se trata de una interpretación, por tanto subjetiva, aunque hecha sobre un lugar que existe en la realidad. No se trata de una pintura libremente imaginada, sino que, a pesar de las consideraciones expresivas y del tratamiento de la forma que El Greco desarrolló, Toledo es perfectamente reconocible⁷⁴.

Los elementos que figuran en el cuadro - cielo, colina, río, laderas, la propia ciudad...- son elementos comunes. Pero éste es original. No por la forma, el color predominante o disposición de los elementos, sino por ser un auténtico paisaje, dominado por una sentimiento de dramatismo que se adivina, se siente, en una atmósfera opresiva, originada por la extraña luminosidad del cuadro, por la disposición desordenada, violenta e incluso trágica de las nubes, que hacen parecer como si la tierra hubiera sido desgarrada y los edificios que se siluetean sobre el cielo se hubieran encrespado.

Aunque esta obra supone un hecho aislado, que no creó escuela, en 1898, influidos por el determinismo de H. Taine y la nueva geografía, los ideólogos promoverán una nueva pintura de paisaje, uno de cuyos representantes más destacados fue Aureliano de Beruete. Los temas castizos abundarán no sólo en las sucesivas interpretaciones del paisaje nacional, sino que se extenderá en a los costumbrismos regionalistas, realismos, llegando a “infiltrarse” en la propia vanguardia militante local. De hecho, en el panorama nacional había cierta predisposición derivada de la persistencia del tono nacionalista-crítico - por supuesto de carácter muy tradicional- que jamás abandonaron los artistas nacidos entre 1870 y 1890 y por la lógica impermeabilidad de los circuitos populares a las innovaciones vanguardistas.

⁷³ Bozal, Valeriano: *El realismo plástico en España: De 1900 a 1936*. Madrid, 1966, Península. Pág. 59

⁷⁴ Alpers, Svetlana: *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume, 1987

Pero un nuevo cambio vendrá a modificar el escenario artístico, el asociacionismo. En contra de la opinión general -una opinión basada en un cliché muy extendido-, los artistas nunca rehuyeron la posibilidad de agruparse. El permanente estado de independencia -como si de un condicionamiento genético se tratara- que se le atribuye no es nada más que un mito, derivado de la imagen de pintores románticos como Courbet o vanguardistas como Munch, Gauguin o Van Gogh. Así pues, se produce la generalización, desde principios de siglo y como un fenómeno cada vez más acusado, del agrupamiento de los artistas en diferentes tipos de asociaciones. Con el nacimiento de la burguesía y el comercio del Arte, y tras faltar la figura del mecenas o del protector, se produce un movimiento de agrupación de los artistas, como medio para proteger su reciente estatus de intelectualidad y poder promover sus exposiciones. Como explica Jaime Brihuega, <<Pocos artistas escaparon a esta dinámica asociativa>>⁷⁵, tan solo los consagrados. Pero incluso dentro de las asociaciones y grupos hay una necesidad de destacar. No son instituciones gremiales, saben los artistas que solo innovando podrán conseguir una situación de desahogo económica y libertad creativa, por lo que la Vanguardia se convierte en el gran objetivo a alcanzar. Esto implica dejar atrás las viejas formulas artísticas, y algunos géneros pierden importancia, como es el caso de la pintura histórica o historicista. A finales del XIX la revolución impresionista da un impulso enorme al paisajismo, ya que todos sus participantes toman o este género, o las actividades sociales o el retrato como medio para mostrar sus ideas e inquietudes.

Y con el tiempo, así, irán cambiando los conceptos y las maneras de entender el arte. El artista, cada vez más, se evade de una sociedad que no le gusta. Sin embargo, a la vez, para poder vivir necesita comercializar su obra, y para ello tiene que crear su sello propio.

De este traumático cambio se derivará una crisis de los valores estéticos y la aparición de un mercado anónimo -favorecido por el incremento de la clase burguesa- que el artista debe conquistar, para lo que será imprescindible una prospección y replanteamiento de los presupuestos ideológicos. Se convertirá en una actitud generalizada y pocos artistas, casi únicamente las grandes figuras consagradas, escaparon a esta dinámica asociativa, que irá en función de una identidad en el seno de la ideología y la producción artística o de un credo ideológico o de un programa de actividad artística.

Amén de la Academia de San Fernando, las provinciales de Bellas Artes, las asociaciones de amigos del Arte, etc...en Cataluña, merced a un mayor empuje de la burguesía y del éxito y gran aceptación del modernismo empezarán a surgir grupos como el *Real Círculo Artístico*, fundado en 1887, *Les Arts i els Artistes*, fundado en Barcelona en 1910, el *Foment de les Arts Decoratives*, fundado en 1905, la antigua *Sociedad Artística y Literaria* y *Cercle Artístic de Sant Lluc*.

⁷⁵ Brihuega, Jaime : *Las vanguardias artísticas en España : 1909-1936* Madrid, Istmo, 1981. Pag. 93

Ciertamente en 1932 solo hay dos asociaciones orgánicamente constituidas: la “Asociación de Pintores y Escultores” y la “Sociedad de amigos del Arte”, no siendo esta última realmente una sociedad formada por artistas, sino por figuras destacadas de la vida nacional. Pero eso no significa, como ya hemos visto, que no hubiera asociaciones o agrupaciones previas. Y así, existían desde 1925 la *Sociedad de Artistas Ibéricos*, ese mismo año se funda en Barcelona los *A.D.L.A.N. (Amigos de las Artes Nuevas)*, y al año siguiente aparecerán la *U. E. A. P. (Unión de Escritores y Artistas Proletarios)* y la *A. E. A. R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios)*. Lo que sí es cierto es que la primera de todas estas, la “Asociación de Pintores y Escultores”, mantenía un cuasi-monopolio del proteccionismo de la República, que en contra de lo esperado, mantuvo los mismos cauces del oficialismo artístico, y copaba los jurados de los certámenes oficiales.

Tras la conocida como Guerra Civil se produjo un vacío cultural que se ha querido interpretar por sectores de izquierda y ligados al bando perdedor como una consecuencia del triunfo del bando nacional, queriendo identificar la mala situación cultural como consecuencia de una mala situación económica y política. Evidentemente una situación postbélica –y más siendo de carácter nacional- no es una situación muy adecuada para el florecimiento cultural, pero históricamente, no hay nada que impida la actividad artística después de un conflicto. Sin embargo el establecimiento de una dictadura suele dejar poco movimiento a las vanguardias artísticas. Quienes reemprendieron su actividad creadora en estos difíciles años, sufrieron fuertes limitaciones. Una vez rota la continuidad de la vanguardia e impuesto el academicismo más simplón de manera casi oficial, las salidas dignas en el ámbito artístico quedaban casi únicamente reducidas a la elaboración de un estilo que no dejara lugar a la retórica, como los cuadros de género, principalmente, de paisaje, cuyos valores formales no tuvieran por qué seguir patrones académicos. De esta manera, fuera cual fuera la posición ideológica de sus autores, es indudable que ésta era la única tendencia posible y que, además, podía servir eventualmente de frente antiacadémico⁷⁶.

Por ello el formulismo pictórico campea a sus anchas. Las obras realizadas en estos primeros años de escasez rara vez superan los límites del impresionismo. Pero a diferencia de las generaciones de preguerra, este impresionismo estará siempre interpretado de segunda mano, a través de fuentes indirectas, lo que les restará frescura. El autodidactismo se impone.

Así, de manera uniforme y a nivel nacional, la mejor pintura española de la época fue dedicada al cultivo del paisaje, el tema recurrente, el motivo con mayor predicamento y ascendiente entre los artistas. Un paisaje grato, amable, placentero a la vista y a los sentidos. Nada ambicioso. Son interpretaciones paisajísticas sin riesgos, en las que prima una descripción visual sometida a la fidelidad de la realidad.

⁷⁶ Barroso, J.: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1979

Pero esta descripción visual, acomodaticia con respecto al entorno inmediato, pronto evolucionará hacia otros -derroteros de mayor compromiso personal. Esto significó la resurrección de la Escuela de Vallecas, fundada antes de la Guerra Civil y único y significativo enlace de conexión artística entre la esperanzada -aunque a veces decepcionante- realidad de la Segunda República y la dramática situación de la inmediata postguerra. Encabezada esta vez por Benjamín Palencia, se disolvió en 1942, sin llegar a tener una influencia objetiva, pero con el valor de haberse constituido como principio moral de una posterior tendencia paisajista, base de la que después sería conocida como “Joven Escuela de Madrid”. Y así, en la pintura de paisaje, realizada del natural y, en general, sobre la seca y dura geografía castellana, además de una evidente voluntad antirretórica, que no dejaba caer ni la obra ni autor bajo sospechas políticas, se daba también la recuperación de ese sentimiento moral regeneracionista propio del patriotismo de la Generación del 98.

En el panorama nacional, a nivel profesional, seguían primando los logros obtenidos en las exposiciones nacionales, cuyos jurados se componían de firmas conocidas que también participaban de las actividades de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de los Salones de Otoño y del Museo Nacional de Arte Moderno. Sus criterios, que no se caracterizaban precisamente por una tendencia renovadora, incidieron notablemente en la funcionalidad artística. Por supuesta, las exposiciones de arte de Educación y Descanso -comentadas con referencia a algunos de los autores glosados-, promovidas por la Delegación Nacional de Sindicatos y destinadas a artistas no profesionales, lo cierto es que no tuvieron resultados de interés. Por ello, ante esta situación de estancamiento evolutivo, una de las principales vías hacia el progreso artístico de aquellos años fue la Academia Breve de Crítica de Arte, creada en 1941 por Eugenio d'Ors con sede en la Galería Biosca, de Madrid. Allí intervinieron varios especialistas fundamentales en la renovación plástica de los años cincuenta. Las actividades promovidas por esta academia, como el Salón de los Once y las exposiciones antológicas, rechazaban la tradición y reivindicaban un arte más moderno, que, poco a poco, sintetizó las pautas al futuro. A principios de los cincuenta, la I Bienal Hispanoamericana de Arte fue otro importante hito en nuestro país, consagrando el trabajo de ciertos artistas cuyo quehacer, sin llegar a ser vanguardista, manifestaba la sana intención de enlazar con las formas contemporáneas y romper el confinamiento, como harían también los encuentros de la Escuela de Altamira, en Santillana. Además, los Salones de Octubre de Barcelona fueron la cuna de los primeros informalistas catalanes.

Galicia

El alborear del siglo XX representa en Galicia una caótica situación por la que la pintura tiene que batirse en solitario ante una burguesía aferrada a un colonialismo cultural que imparte

la moda de la capital. Acepta el arte “de importación”, utiliza los signos gestuales de la sociedad madrileña, a la que imita hasta en el acento expresivo del idioma y, voluntariamente parece no darse cuenta de que la obra popular anónima y colectiva, es la que mantiene en pie las raíces de la cultura gallega. Así de este modo hasta la primera década del siglo, la pintura gallega era ya una pintura proscrita en España.

Pero es la época del descubrimiento del paisaje gallego que, muy especialmente, se debe a Serafín Avendaño, sus seguidores y los de Carlos de Haes -como Ovidio Murguía- los que aprenden directamente en Francia la nueva manera de ver la naturaleza, renovando uno de los aspectos más atractivos de la pintura regional. No era fácil captar una cromática y una luz que ofrecen constantes mutaciones, difíciles de fijar en un lienzo. No es ajeno a este descubrimiento el resurgimiento gallego, que comienza con una manifestación literaria, amplísima, estudiada por Murguía en *Los precursores*, cuyos primeros momentos fueron de Añón, Rosalía de Castro y Curros Enríquez.

Originariamente, el origen de esta corriente está en el Provincialismo, movimiento que nació en 1840 para defender la integridad del territorio de Galicia, integridad se veía amenazada por un proyecto de división de España en provincias, como las cuatro que hoy existen. Hay un Provincialismo básicamente cultural, y es con él cuando se produce el *Rexursimento* literario de Galicia. A partir de 1865, se desarrolla el federalismo gallego, que pretendía que Galicia se constituyese como un cantón dentro del Estado español y que fuera regida por su propia constitución cantonal. Este movimiento, no obstante, no es demasiado importante y no pervivió. Tras este periodo llega lo que es propiamente el Regionalismo gallego, que se extendió aproximadamente entre 1875 y 1907, y en el que se dio una reestructuración cultural e ideológica, en la que sectores tradicionalistas y conservadores adoptaron las ideas galleguistas. Su acontecimiento destacado fue la fundación de la Asociación Regionalista Gallega, culminando con la fundación de la Real Academia Galega y el paso a las Irmandades da Fala.

El ideario galleguista que había surgido con el provincialismo, se desarrolló con el regionalismo recogido en el siglo XX por las *Irmandades da Fala*, asociación de corte sociocultural fundada en 1916. Es tras la asamblea que las citadas hermandades, celebrada en Lugo en 1918, cuando se puede hablar del comienzo del nacionalismo gallego propiamente.

El panorama artístico en Galicia es bueno, en cuanto que se observa una actividad que alcanzará su máximo apogeo y efectividad en los años veinte. Son los “novecentistas” que otros prefieren llamar “generación del dieciséis”. Es a finales de la década cuando el arte gallego comienza a tener presencia y prestigio dentro y fuera de Galicia. Sin duda, al igual que en lo literario, se puede hablar de un “resurgimiento”. Hay inquietud, artistas jóvenes y participación.

Al comenzar el siglo La Coruña era, como lo ha sido siempre, una ciudad avanzada dentro del conjunto de las capitales de provincia gallegas. En la década de los años veinte el

rico ambiente intelectual coruñés fue demandando, de la sociedad y de las instituciones, infraestructuras y ayudas de tipo cultural, especialmente relacionadas con el fomento de las Bellas Artes, que impulsó definitivamente su despegue. No fueron ajenos a este desarrollo el periodista Alejandro Barreiro, director de *La Voz de Galicia*, hombre culto interesado por el quehacer de esta generación de artistas, y el historiador Ángel del Castillo, entre otros⁷⁷. En varias ocasiones solicitaron la creación de una asociación, un salón permanente de exposiciones, un museo provincial, la adquisición de un local para albergarlo y otras iniciativas tendentes a conseguir para la ciudad herculina un mínimo de dotaciones artísticas.

La Diputación Provincial tomó el acuerdo de establecer con carácter permanente una serie de pensiones o becas para artistas y obreros, que ya venía concediendo esporádicamente, situándose así a la cabeza de las gallegas, contribuyendo a cambiar el negativo panorama que existía.⁷⁸

En la misma época, los años veinte, en Pontevedra se produce una mutación. Tuvo en ella parte decisiva la personalidad de Castelao, que recorrió Europa en 1921 para aprender las lecciones pasadas como las nuevas tendencias. Virgilio Blanco, malogrado, aprende directamente en la escuela de París la interpretación de la naturaleza. Carlos Maside, otro de los grandes pintores gallegos y un gran paisajista, tuvo una enorme sensibilidad para el entorno vital, en el equilibrio con que plasma desde la filigrana de las primitivas estampas al expresionismo de las caricaturas. Fue junto a Castelao, el actor principal del pequeño grupo de pintores que protagonizaron el redescubrimiento de la pintura gallega, que no sólo adoptó una estética determinada en torno a la realidad regional, que fueron los elementos sustentantes de una ética que jamás ha sido traicionada por la moda, por la falsedad o por los mimetismos que de forma aleccionadora impartía la sociedad metropolitana convencida de su activa superioridad ante los epifenómenos provinciales. Se quiso sí introducir en la pintura el sentido de lo universal, el lenguaje de la vanguardia, pero en el marco de un deseado respeto a la tradición. El expresionismo y la Nueva Objetividad fueron las dos tendencias que más influyeron, pero combinadas con el primitivismo, el arte popular, el campo, el mar, la mujer... El grupo creció con autores como los también pintores Colmeiro, Laxeiro, Arturo Souto y Manuel Torres, así como los escultores Antonio Faílde y Eiroa. Este grupo fundó y formó en 1920 el grupo *Nos*, así como la revista cultural de mismo nombre, que se convirtió en una de sus herramientas.

En realidad estos autores seguirán la estela que empezaran la llamada “generación triunfante”, factor decisivo del resurgimiento artístico, conjunto de los artistas que nacidos en las décadas de 1870-1890, pudieron culminar su labor, dejando obras de madurez y llegando a ofrecernos la evolución de la personalidad artística. No todos llegaron a gozar del éxito o la

⁷⁷ De Abel Vilela, A.: Pousa, J.: *Enciclopedia de Artistas gallegos, tomo III*. Vigo, Nova Galicia, 2006. Pag. 285

⁷⁸ *Un siglo de pintura gallega 1880/1980*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984.

fama. Muchos padecieron serias dificultades e incluso se vieron obligados a trabajar lejos de su tierra, pero han contribuido a un triunfo que ha llegado a denominarse, de forma poco precisa y ciertamente discutida, una “escuela gallega”. Ni la presencia de grandes pintores ni la abundancia de obras.

El caso es que estos artistas coincidieron en época, lugar y circunstancia: Francisco Lloréns, el insuperable intérprete del mar y de los valles interiores, dotando sus obras de serenidad a través de sus amplios conocimientos técnicos; Manuel Abelenda Zapata, que abarca desde un delicado preciosismo a una atractiva síntesis; Imeldo Corral, pintor de horizontes dilatados en pequeños formatos, captador de brumas; José Seijo Rubio, apasionado de la sencillez... Algunos de ellos han tenido el privilegio de una llegar a una ancianidad en plenitud de actividades: Carlos Sobrino murió a los noventa y dos años. Seijo Rubio a los ochenta y nueve, Imeldo Corral a los ochenta y siete y Sotomayor a los ochenta y cinco. Otros no llegaron a tanto pero tuvieron sus buenos años: Lloréns rebasó los setenta y casi Abelenda Zapata; Bello Piñeiro llegó a cumplir los sesenta y seis, etc...⁷⁹

Aun rechazando la existencia de escuelas no hay duda de que las ciudades o demarcaciones territoriales han influido, por ambiente o por la presencia de determinados autores destacados, en la determinación de afinidades. Para los artistas nacidos en la posguerra se puede aplicar el criterio de los movimientos que han seguido, teniendo preferencia los “ismos” actuales, aunque muchos han seguido sucesivamente diversas corrientes. Carlos Sobrino Buhigas, naturalista nato, alejado del “folklorismo” de la tan debatida como absurda “Escuela ferrolana”, representada por Felipe Bello Piñeiro, fundador de la *Sociedade Galega de Amigos de Paisaxe*, en 1927 e Imeldo Corral, responsables de la pérdida o del estereotipo de la identidad gallega.

Francisco Lloréns y Tito Vázquez, al igual que González del Blanco, son básicos para comprender el convencimiento de la necesidad de una pintura netamente renovadora, pues son los elementos principales de esa imprecisión generacional del primer tercio del siglo.

Sin animo de obviar la necesaria e importante labor del magisterio, mencionaré la importancia del valenciano Fenollera Ibáñez y Mariano Tito Vázquez en Compostela, Eduardo de la Vega en El Ferrol, Román Navarro y Jaspe en La Coruña, Leopoldo Villaamil en Lugo; Buch en Vigo; Federico Guisasola y Lasala, Vives, Federico Alcoverro y Sanmartín, en Pontevedra.

Tras la Guerra Civil, artistas como Maruja Mallo, Castelao, Arturo Souto, Seoane, Colmeiro o Cristino Mallo deben exiliarse, y fue precisamente en este destierro donde muchos definieron y consolidaron sus poéticas. Mientras, en Galicia, trabajan artistas vinculados a los

⁷⁹ Figueira Valverde, José: *Introducción a la pintura gallega en Un siglo de pintura gallega 1880/1980*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984. Pág. 10

temas campesinos y de marcada ingenuidad formal. Son Virxilio Fernández, Mercedes Ruibal, y Conde Corbal, aunque también encontramos a Urbano Lugrís González, ese artista extraordinariamente poético que milita en el Surrealismo.

Tras las difíciles décadas iniciales de la Dictadura del General Franco, poco después de mediados de siglo, surgió en España un deseo de renovación, aunque Galicia permaneció en buena medida al margen de esta pretensión de cambio. Los artistas, que se proclamaban defensores de la libertad del individuo, buscaron la libertad de expresión y la creatividad del artista como poética. Pero al final el cambio en la pintura gallega es claro: del realismo tradicional (imágenes y estampas de aldea, paisajes, personajes algo duros) se había pasado a una asimilación de lo personal, dando simultáneamente entrada a nuevos recursos plásticos. En los mismos años, un grupo de pintores, fundamentalmente coruñeses, viajan a Madrid y conocen el auge de la abstracción y el informalismo. Su arte se basaba en el gesto, acto límite y último de la creación. Es el caso de Mampaso y Molezún.

Para muchos artistas gallegos de los años 50 y 60, el arte es pura inercia o reelaboraciones de los presupuestos de los renovadores. A finales de los años 50 nace en Orense un grupo de artistas *Los artistiñas* que, asumiendo las propuestas de la Nueva Figuración europea manifestarán con su pintura una acerada actitud crítica de la realidad gallega. Entre ellos figuraba Antonio Quesada, considerado uno de los paisajistas españoles contemporáneo mas interesantes quien, partiendo de una figuración realista, evoluciona hacia la abstracción del paisaje.

La falta de un mercado de galerías de arte en Galicia, -que aunque las hubo la idea general estaba más cerca de lo que entendemos por sala de exposiciones-, un mercado consistente, o su inclinación por las poéticas más tradicionales es algo que empieza a cambiar en esta época, muy, muy lentamente, pero lo hará, lo que favorecerá, y viceversa, la regeneración artística.

Los sesenta comienzan con una importante muestra en *O Galo*, en Santiago de Compostela, que significará una panorámica de la pintura gallega del momento donde las corrientes más novedosas también tuvieron su sitio. Esta exposición será mucho más que eso, pues dará el pistoletazo de salida para las ansias renovadoras después de un estancamiento absoluto. Dará lugar al nacimiento de grupos como *Brais Pinto*, fundado por un grupo de estudiantes y jóvenes trabajadores gallegos de ideología izquierdista en Madrid en 1958⁸⁰, A Gadaña o Estampa Popular, que plantearán una ruptura plástica y social, dando los primeros pasos para la regeneración artística.

Esta situación de intentos regeneracionistas son continuados en los últimos veinticinco años, sucesivas tentativas por entrar en contacto con las corrientes en funcionamiento en otros

⁸⁰ Mon, Fernando: *Pintura contemporánea en Galicia*. La Coruña, Caixa Galicia, 1987.

lugares, asumir como propios nuevos conceptos, formas y actitudes. Tentativas en muchos casos fallidas, marchas apresuradas, triunfos lejanos; es la época de los grupos de vida interna generalmente agitada y efímera, de los apogeos aparentes y las teorías endebles pero, también, de una clara búsqueda final de identidad.

A lo largo de los años 70 se recupera la figuración, la neofiguración designa pinturas y poéticas muy variadas, y el cambio de decenio, a los 80, va a suponer el surgimiento en La Coruña de una serie de grupos que pretenden, sin éxito, incidir en la sociedad, crear una especie de conciencia crítica favorable a la renovación plástica. Así asistiremos al nacimiento de *Sisga*, *Carón* y *La Galga*, dos movimientos de vanguardia gallega que precedieron a *Atlántica*⁸¹. Pero será, sin duda, la fundación en Vigo del dicho colectivo, *Atlántica*, -también mencionado en relación José Telmo Lodeiro-, el gran movimiento contemporáneo gallego, que va a aportar a la pintura regional una madura lectura de las corrientes que en el panorama artístico internacional buscan nuevos lenguajes pictóricos, toda vez que las vanguardias han sido ya superadas. Ofrecía, además, una propuesta plástica renovadora, actual, pero también diversidad dentro de un conjunto bastante compacto. Esa diversidad le permitió a cada miembro estar activo y que cada uno fuese marcando su propio camino.

Como vemos, los artistas gallegos no rehusaron el agrupamiento, ya fuera para dar un nuevo impulso al Arte o para favorecer su propia alimentación artística, y como veremos, siguiendo las mismas pautas que en el resto de la cornisa.

Asturias

Los artistas asturianos, poco proclives a modas y asociaciones -sin descartar la insuficiente información-, permanecieron generalmente fieles al lenguaje pictórico tradicional. De hecho, como explica Rubén Suárez, <<*su individualismo ha determinado también la inexistencia de un estilo o una tendencia, si no común sí por lo menos apreciablemente más frecuentada entre nuestros pintores, como asimismo ha ido en detrimento de una promoción conjunta del arte regional*>>⁸²

La pintura asturiana de posguerra estuvo limitada por las circunstancias políticas, y la progresión cualitativa que se venía manifestando en la década anterior sufrió un corte descorazonador. Muchas salas dejaron de funcionar, pasando el testigo a los espacios destinados a la oficialidad, mientras los sufrimientos económicos ponían en segundo plano la actividad artística.

En este sentido, la pintura sufrió un receso paralelo al resto del país, donde ganaban enteros las tendencias académicas, cuyas formas tenían muy poco en común con la vanguardia

⁸¹ *Un siglo de pintura gallega 1880/1980*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984. Pág. 30

⁸² Suárez, Rubén: *Exposición "Pintores Asturianos nacidos en las décadas 40 y 50". 1996*

europea. El espíritu nacional, además, frenaba las manifestaciones artísticas regionales, tratando de uniformar estilos, lenguajes y temáticas. La cultura y el arte se resintieron notablemente con los condicionantes políticos en los primeros años de la posguerra. Fueron los años en que algunos intelectuales hablaban «del nefasto siglo XIX», del «disolvente talante de la generación del 98» y de la «funesta acción de algunos escritores del 27». Ese aislamiento internacional, unido a la jerarquización impulsada desde Madrid, fue un caldo de cultivo apropiado para el tradicionalismo, que incorporaba arquetipos propios de los años veinte y treinta. Así, el realismo conservador fue el triunfador de la época. El arte asturiano seguía dominado por los herederos del paisajismo y el costumbrismo, preferidos por el gran público. Pero habrá importantes autores veteranos que habrán serán capaces de superar las tradiciones.

En términos generales, podemos establecer dos orientaciones predominantes en la pintura de la posguerra astur: la conservadora, que enlaza con el costumbrismo y el paisajismo anteriores a la Guerra Civil, y la renovadora, que, salvando multitud de obstáculos, intentó estar al tanto de los avances estéticos, viajando a la capital a ver exposiciones, leyendo e investigando el arte progresista. Al margen, varios pintores asturianos fallecieron en el conflicto o se exiliaron, sin demasiada suerte.

Los jóvenes pintores asturianos se fijan en Madrid, bajo diferentes miradas, tratando de dar raigambre a sus trabajos en el mermado circuito regional. Durante la Guerra Civil los hechos artísticos carecen de actividad, y apenas se organizan exposiciones. Así, el interés de la pintura asturiana se centra, hasta la primera mitad de los cincuenta, en los maestros asturianos del primer tercio de siglo y en algunos nuevos valores que continúan esas pautas.

Otros, como Orlando Pelayo, entraron de lleno en contacto con la contemporaneidad europea, o Joaquín Vaquero Palacios, que en los años cuarenta viajó a América y en los cincuenta vivió en Italia.

Así, fueron los continuadores de la tradición paisajista, con obras de calidad cierta, como ocurre en los óleos de Francisco Casariego o los dibujos de Eugenio Tamayo, quienes disfrutaban de un cierto éxito y valoración. La muerte del joven Paulino Vicente “el Mozo” produjo el fin del desarrollo de uno de los pintores llamados a para realizar una verdadera renovación.⁸³

En Gijón, empiezan a brillar las figuras de Valle y Piñole, bastante silenciados en los primeros años de posguerra. En Oviedo aumenta exitosamente la escuela paisajista, con los seguidores de Casariego, Tamayo y Vaquero Palacios. Otros nombres que habían despuntado antes de la guerra, como Aurelio Suárez o Andrés Vidau, continúan su progresión, calladamente. En palabras de Julia Barroso, <<*La influencia de dos importantes autores se infiltró a lo largo del XX en la pintura costumbrista; uno de una creatividad original*

⁸³ Barón, Javier: *"Pintores Asturianos nacidos en las décadas 40 y 50". 1996*

influenciado por el "art nouveau" francés, y por su sentido suelto, irónico y lírico la vez, que fue Evaristo Valle; el otro, Nicanor Piñole, de talante más académico>>⁸⁴.

La obra de Valle y Piñole, junto a la surrealista pintura de Aurelio Suárez, contribuyeron al nacimiento una pequeña escuela de pintores en Gijón, fundamental para las generaciones futuras. Así, en los Salones de Navidad se contrastaba la obra de figuras de prestigio con los nuevos valores, junto a los juicios de grandes críticos como Enrique Lafuente Ferrari. Entre ese grupo conocido como Escuela pictórica gijonesa (Jesús Villa Pastur) destacaron especialmente Joaquín Rubio Camín y Antonio Suárez, que dieron el “salto” en la exposición en el Ateneo Jovellanos, en 1947. También se vislumbraron los talentos de Fernando Magdalena Trinidad Fernández, Pepa Osorio, José Luis Suárez Torga, y algún otro.

A partir de los años setenta, surge una serie de autores que, manteniendo ciertas coincidencias comunes - sus primeras exposiciones, estudios, ideales-, nacida en torno a la década de los cincuenta, pero sin tiene discurso común ni “obsesiones sectarias”, suelen practicar una pintura de referencias figurativas, sentido narrativo y escenografías metafísicas; amante del color, heredera de la historia y comprometida con su tiempo. Se nutre de sus calles y sus gentes, de sus arquitecturas y sus naturalezas.

Los años 70 conocieron la lucha por la actualidad del arte en forma de grupos y de muchos esfuerzos aislados: Astur 71, Abra (éste en los 80) o Asturiana de Pintores y Escultores (también en los 80, y de carácter gremial). En esta década, se observan aspectos como la mayor libertad plástica, cierta mezcla entre artista plástico y agitador artístico y la emergencia continua de nuevos artistas con falta de horizontes de la región, por la ya tratada carencia de infraestructura educativa de nivel superior en las artes, que siendo insuficiente la Escuela de Arte de Oviedo, la de cerámica de Avilés, debían estudiar Bellas Artes fuera de Asturias.

En la ya comentada dinámica de promoción del arte joven, nos encontramos con la Casa de Cultura de Avilés, pionera en los 80 de exposiciones de actualidad, la “Sala Borrón”, de la Dirección de la Juventud del Principado, y la “Sala 1” del Antiguo Instituto de Gijón, de carácter municipal. Mas tarde serán las asociaciones de carácter profesional y de artistas y círculos cercanos las que tomarán parte del relevo asociacionista: *Asociación de Pintores Asturianos*, y *Asociación de Artes Visuales en Asturias (AAVA)*.

En cuanto a la actividad coleccionista, fue escasa, conservadora por lo general, y entre 1939 y 1951 se dio fundamentalmente gracias a los beneficios de los sectores industriales, favorecidos por la política autárquica nacional y por la reconstrucción de la esfera internacional, tras la II Guerra Mundial. Pero el fin de esa autarquía y la falta de modernización de esa industria perjudicaron la economía regional, desembocando en la crisis de los sesenta. Al menos, el aumento de la población en los principales núcleos urbanos generó un moderado

⁸⁴ Barroso, J. y Tielve, N: *Arte actual en Asturias un patrimonio en curso*. Gijón, Trea, 2005

circuito expositivo –eso sí, conservador y localista-, aunque sin una crítica de sentido estético actualizado. Y eso que como decía Francisco Acebal, << *Ninguna región española avanza con tanta independencia o tanto desdén hacia el poder central, absorbente y pegajoso, como la asturiana, hermanando en esto -como en otras cosas- con el espíritu sajón, libre y desenvuelto.*>>⁸⁵. Paradójicamente, las salas institucionales han tenido una importancia mucho mayor que las galerías privadas, de coleccionismo muy escaso y de interés limitado por parte del público.

Dada la precaria situación docente, salvo por la *Agrupación Gijonesa de Bellas Artes* y varios talleres privados, los lugares de referencia como embrión intelectual eran la calle y los cafés, apoyados por algunos y aficionados, en un circuito cuya base era una reducida relación de salas institucionales —Caja de Ahorros de Asturias, Ateneo, Instituto Jovellanos...— y alguna galería en vanguardia, como “Altamira”, (1958), y “Atalaya”, (1976), luego “Cornión”. En ese circuito, nacen las trayectorias pictóricas de esta generación.

Cantabria

Como en otros aspectos, Cantabria es diferente de las otras provincias cántabras, y el asociacionismo no fue considerado como una alternativa por sus artistas.

A lo largo del siglo XX Cantabria conoce un fuerte desarrollo de las artes plásticas, destacando numerosos artistas regionales que alcanzan fama nacional e internacional.

Cantabria no permanece ajena a la confrontación que la pintura contemporánea vive entre ideales artísticos y realidad social. La necesidad de dar respuesta a los numerosos desafíos artísticos marca la evolución de la pintura, que tratará de presentar soluciones cada vez más válidas. Por otro lado la internacionalización de la cultura pictórica, a través de ferias, publicaciones y exposiciones, hace que Cantabria deje de ser un núcleo secundario en el panorama nacional, manteniéndose en contacto con las últimas tendencias⁸⁶.

Comenzando el siglo XX en Cantabria el panorama pictórico se caracteriza por una sensible pobreza. Pervive aún el academicismo decimonónico, tanto en la corriente costumbrista como en la paisajista, que había contado en nuestra región con pintores tan destacados como Agustín Riancho o Casimiro Saínz. Pronto una serie de artistas en desacuerdo con el ambiente periférico se trasladan al extranjero, formándose y exponiendo en ambientes de miras más amplias.

Durante la primera mitad del siglo XX destacan tres pintores con estilos muy diferentes entre sí, a los que une el deseo de no dejarse llevar por los gustos de la burguesía tradicional.

⁸⁵ Acebal, Francisco en *Alma Española*, año II, número 9. Madrid, 3 de enero de 1904. Pp. 2-4

⁸⁶ Alonso Laza, Manuela: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo: pintores y temas cántabros en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Santander, Ayuntamiento de Santander, D.L. 1995

Francisco Iturrino se vincula tempranamente a la Escuela Vasca, desarrollando posteriormente en París un arte colorista y lleno de luz cercano al fauvismo y postimpresionismo. Sus obras más tardías, presentan una fuerte carga sensual y lumínica. María Blanchard tras su etapa de formación costumbrista, estudia en París, conociendo a Picasso y a Juan Gris y adscribiéndose a la corriente cubista tardía sin abandonar nunca el figurativismo. Destaca su última etapa en la que aborda una iconografía de retratos de niños y mujeres cargados de melancolía.

Junto a estos artistas más innovadores existen varios pintores ligados a la estética tradicional, que sin embargo en determinados momentos de su carrera se dejan influir por corrientes más vanguardistas. En este grupo destacan artistas como Ricardo Bernardo quien evoluciona desde una temática costumbrista regionalista hasta una pintura más sobria y fría vinculada a conceptos simbolistas, o Gerardo de Alvear que mantuvo su pintura dentro de los cánones tradicionales, aunque sirviéndose de elementos tardoimpresionistas de tonos fauve y una técnica suelta y colorista.

Es tras el final de la guerra cuando surgen los únicos intentos o actos cercanos al asociacionismo. En 1940 esta funcionando la revista de poesía *P.R.O.E.L.*, en torno a la cual se agrupan formando un movimiento cultural renovador figuras como los poetas Carlos Salomón y José Hierro, el escultor Jesús Otero, el poeta y crítico Manolo Arce, el fotógrafo **Ángel de la Hoz Fernández Baldor** o los pintores Julio Maruri y, sobre todo Pancho Cossío. Sin embargo, menos de una década de vida tuvo esta publicación, produciéndose una migración de los intelectuales a la fundación de otra, ésta ideada por Arce, y que llevo por nombre La isla de los ratones. Tenía similares intenciones, sacudir el mundo cultural desde la base, desde los artistas, y tuvo similar vida, pues iniciaba su andadura en 1948 y la terminaba en 1955. Junto a Carlos Salomón, Carlos Nieto -ambos fundadores y ya disidentes de *P.R.O.E.L.*, -, en el origen de la histórica revista santanderina se halla la aparición, sin ningún contacto con aquella, de nuevos jóvenes escritores, algunos pintores y un escultor

También de esta época es la denominada *Escuela de Altamira*, dos reuniones que tuvieron lugar en 1949 y 1950, en la que un grupo de pintores e intelectuales en torno al artista alemán Mathías Goeritz plantean en Santillana del Mar la idea de revitalizar el arte con la vanguardia y con planteamientos cosmopolitas con reuniones y debates que versaban sobre el arte contemporáneo y su relación con el arte prehistórico. Figuraban artistas como los pintores Goeritz, y Alejandro Ragel, el escultor Alejandro Ferrant o los intelectuales Pablo Beltrán de Heredia y Ricardo Gullón. Después se unirán Lafuente Ferrari, Vivanco, Santos Torroella, Pancho Cossío, Lloréns Artigas, Joan Miró, y los internacionales Willie Baumeister, Alberto Sartoris, Tony Stubing o Bárbara Hepworth. De este foro surgió la organización de la “Semana Internacional de Arte” en los veranos de 1949 y 1950, la edición de monografías de artistas y de la revista Bisonte (1946), dirigida por Ángel Ferrant, y otras actividades de carácter cultural.

El único grupo activo considerable como tal fue *MAS*, ideado por el pintor Manuel Pereda de la Reguera, cuyo hermano, José Antonio, marido de la pintora Gloria Torner, era la cabeza visible, y con la presencia del pintor austriaco Antonio Winkelhofer.

A pesar de esta falta de interés asociacionista en la región montañesa, surgen de cuando en cuando, ocasionalmente propuestas con intenciones parecidas que aúnan a un número reducido de artistas, como es el caso de *Seis Pintores Montañeses*, ideada por Antonio Acebo y con Joaquín Martínez Cano, Juan Uslé, Victoria Civera, José Ángel Cataluña y Pedro Solana Quirós que, uniendo esfuerzos, pretendían una mejor difusión del arte y la cultura, realizando exposiciones en diversos museos y galerías españolas.

Dentro de la dinámica actual de la creación de centros y festivales y asociaciones culturales, podemos nombrar la que tiene lugar en Arnauero por medio del “Observatorio del Arte”, intento de espacio de referencia cultural, apoyado desde la Concejalía de Cultura, que contempla tanto las manifestaciones y actividades culturales como las propuestas expositivas y musicales y conformado como un conjunto de espacios que reúne tanto a artistas jóvenes como a referentes consolidados

País Vasco

Desde finales del siglo XIX, tras la incorrecta asimilación de la derrota de las Guerras Carlistas, primeras guerras civiles españolas de la época Contemporánea, el romanticismo, la pérdida de los Fueros, el nacimiento del sentimentalismo “de lo vasco”, la “recuperación de la lengua, crearán las bases del nacionalismo Araniano.

Este fenómeno se verá agravado por la industrialización, con la consecuente llegada de la mano de obra inmigrante, lo que dará origen a su vez a las conocidas contradicciones sociales, base de la implantación del socialismo y el cada vez más violento choque de dos culturas nacionales.

Este choque disminuirá las diferencias entre la cultura popular rural, antes predominante, y el fenómeno urbano-industrial, temporalmente privado de sus raíces culturales. Porque entre la una y el otro, ambos de la mano del desarrollo económico, nacerá una nueva ideología, que se ocupará de infiltrarse y proteger todo lo “genuina y verdaderamente vasco”.

Dicha ideología también contaminará el regionalismo, fenómeno presente en toda España y parte del resto de Europa. El regionalismo vasco fue el equivalente del modernismo catalán. El renacimiento artístico vasco se produce algo posteriormente, y por eso mismo se desarrolla más que aquel. Los pintores vascos tomaron como protagonistas de sus obras al proletariado industrial y, especialmente, el pesquero. Esto no es casualidad, sino que era influencia directa de nacionalismo, porque veía la contaminación étnica en la mano de obra andaluza y extremeña en el estamento industrial, mientras que dicha pureza se mantenía en los

pescadores, por la naturaleza misma de su trabajo, integrado casi en su totalidad por vascos. En su afán de una representación fidedigna del espíritu vascongado el regionalismo acudió a los pescadores y a los agricultores y ganaderos. Y este hecho no es cuestión baladí a la hora de explicar los matices del realismo aquí nacido. Sólo en el caso de dos de los artistas vascos más importantes, de Arteta y Tellaeche, se dio el caso de que sustituyeron los motivos fundamentales, casi raciales, del regionalismo, por otros realmente más importantes, dejando de pintar hombres vascos con alma, para pintar clases inferiores del País Vasco. Especialmente claro es caso el de Tellaeche, que ignoró reiteradamente las facetas peculiares del pueblo vasco, eliminando arquetipos ya consagrados que sólo servían para distinguir de otros pueblos y otras regiones. Aún así, aunque la obra de Tellaeche mueve a la simpatía hacia las penosas labores del mar, aunque puede verse el intento de superación del “folklorismo” burgués nacionalista en busca de un arte de compromiso sus realizaciones no siempre están libres de un tinte vasquista. A pesar de resultar uno de los artistas más interesantes de la época, ha sido olvidado durante largos años, aunque en los últimos lustros está siendo recuperado de manera digna y justa.

Retomando el inicio de esta reflexión, el nacionalismo y la oligarquía vasca resultarán perjudiciales para el arte vasco ya que en un momento de eclosión tiende a promover un interés localista. Sí, se fomentan las visitas y exposiciones de grandes figuras, pero para promover a los artistas a afines. Por ejemplo, en Alemania es un territorio con tradiciones, lengua y elementos más uniformes, y sobre todo un verdadero espíritu nacional, amén de la diferencia de categoría entre los intelectuales que promueven el nacionalismo. En el País Vasco, en Vizcaya, el resurgimiento cultural empezará a decaer a partir de la década de los 20, y el pensamiento nacionalista no será ajeno a esto (recordemos que el nacionalismo vasco empieza siendo únicamente vizcaíno).

La homogeneidad iconográfica y estilística es patente en la obra de los pintores de este período, independientemente de la provincia, aunque, a través de la actividad de la Asociación Artística Vizcaína, adquiere una mayor preponderancia artística. En cualquier caso, derivado de un realismo aprendido de los impresionistas y de los postimpresionistas, pero sin apenas contacto real con las obras referenciales, más bien a través del conocimiento de los artistas vascos de principios de siglo. Solo destacará realmente la excepcional persona de Ucelay, saludado como artista genial destinado a liberar a la pintura vasca de sus contemporáneos del lastre folklórico, tras su primera exposición, en 1927.

En los años 30, justo antes de la Guerra Civil, las fuerzas que en Vascongadas se repartían el poder en el terreno político, social e ideológico eran tres, como ya he comentado antes. La oligarquía, unificada políticamente en la *Liga de Acción Monárquica*, el nacionalismo, y el Socialismo, teóricos representantes de las clases altas enriquecidas en la industria y la banca, la burguesía media y las masas obreras, respectivamente. Ninguno de estos grupos tenía

a la cultura y el arte como prioridad en sus programas, pero sus miembros no dejaban de manifestar sus preferencias en materia de política cultural. En Vizcaya, provincia principal, era clara la esperanza de que el fomento y cultivo de las artes derivara en un renacimiento vizcaíno y en una hegemonía cultural innovadora y regional reflejo de una preponderancia económica. De hecho, inicialmente fue en Vizcaya, donde más evidentemente se mostró la sensibilidad estética y cultural de las instituciones públicas, con la prestación de locales para las exposiciones que los mismos artistas organizaban en Bilbao y en el establecimiento de museos con carácter provisional, sin olvidar que la decisión de construir un edificio de nueva planta para el Museo de Bellas Artes -aunque este proyecto no se hizo realidad hasta el pleno establecimiento del régimen franquista, en Junio de 1945-, así como la compra de obras de arte, embrión del patrimonio artístico fue obra de una Junta de delegados de la Diputación y del Ayuntamiento.

En Guipúzcoa la primera institución en fomentar el apoyo al arte novel fue la Diputación. Lo hizo a través la “Exposición de Artistas Noveles” que de de forma provincial y anual en sus comienzos con un presupuesto de 7.000 ptas., se hizo bianual a partir de 1928, eliminándose la necesaria “guipuzcoaneidad” inicial.

En cuanto a Álava, a pesar de que según Llano Gorostiza era la Atenas del País Vasco⁸⁷, el panorama artístico de postguerra estuvo marcado por un academicismo decimonónico.

Sólo después de la guerra, el apoyo institucional resulta claro, cuando el Consejo de Cultura de la Diputación Foral adquiere un antiguo palacio para convertirlo en museo, biblioteca y archivo provincial, embrión del futuro Museo de Bellas Artes de Álava.

Pero los artistas no esperaron al apoyo institucional para protegerse, sino que, como ya muchos años antes había sucedido en Madrid y Barcelona, percibían el asociacionismo como la única tabla de salvación frente a la nueva orientación mercantil, y así, en Bilbao, en Noviembre de 1910 se fundó la primera asociación artística con el nombre de *Círculo de Bellas Artes*, aunque al año siguiente pasó a denominarse como *Asociación de Artistas Vascos*, (A.V.V.), tras obtener la necesaria aprobación jurídica y oficial. Los medios para promocionar a sus miembros eran organizar ininterrumpidamente exposiciones colectivas e individuales así como publicar una revista propia, *Arte Vasco*, e incluso montaron su propio museo, en un antiguo hospital de la parte vieja de la ciudad⁸⁸. A comienzos de la década de los 30 el ritmo de exposiciones se mantiene, promocionando a artistas ya consagrados. De hecho la Segunda Exposición de Artistas Vascongados (1931-32) supuso la confirmación de los fundadores (Arrue, R. Zubiaurre, Tellaeché, Maeztu...) y de la generación siguiente, de los que empezaron a darse a conocer en los años 20 (Aranoa, Urrutia, R. Arrúe y Olasagasti...).

⁸⁷ Llano Gorostiza, M: *Muñoz Condado*, en B.P.E.V., Vol. 1, Fase. 8, Bilbao. 1973. Pág.200

⁸⁸ *Pintura Vasca Siglo XX*. San Sebastián, Caja de Guipúzcoa, 1999. Pág. 65

En 1933 se funda *Unión Arte*, cuya teórica mayor cercanía a las clases populares y apoyo a los artistas noveles no significó facilitarles el acceso a las vanguardias, sino una popularización del arte, dando el paso inverso, es decir volviéndose mas radicales en contra de los movimientos de vanguardia. Organizó varias exposiciones y consiguió cierto apoyo, pero acabo desapareciendo tras unirse a otra asociación, justo antes del levantamiento militar.

En 1934 se funda la *GU*, asociación que pretendía la renovación cultural a través de exposiciones, conferencias, y todo tipo de actividades artísticas. Fundado por José Manuel Aizpurua, Jesús Olasagasti, Julián de Tellaetxe, Juan Cabanas Erauskin y C. Ribera, por él pasaron personajes tan dispares como Sánchez Maza, los Baroja, Picasso y José Antonio Primo de Rivera.⁸⁹

Contemporáneo de *GU* es *Euzko Pizkunde*, organización cultural que, en una dirección diferente a la anterior, promovía también todo tipo de actos culturales en su línea tradicionalista, cercana al nacionalismo, y, por supuesto, completamente alejado de cualquier vanguardia.

Tras la Guerra Civil, el País Vasco, perdió su situación privilegiada en la vanguardia nacional. La guerra aceleró un proceso, que ya desde los años 20 la actividad cultural había decaído en Bilbao, perdiendo la preeminencia cultural en favor de San Sebastián, sin mercado artístico pero mucho más receptiva a las modas. Por otro lado la arquitectura bilbaína empezó a desarrollarse con más fuerza y más apoyo que la pintura. Pero lo que realmente determinó la crisis de la pintura vasca fueron tres:

- el exilio de pasadas grandes figuras - Arteta o Tellaetxe -, de otras que estaban en su mejor momento -Ucelay- o la de algunos que estaban a punto de la madurez -Oteiza-.
- El acercamiento al nuevo régimen y los gustos oficiales de figuras consagradas – Zuloaga y Maeztu-.
- La falta de comunicación y de información artística

Las difíciles condiciones imposibilitaban una vida artística saneada, y la escasa que había, tendió a la concentración en asociaciones con escasos medios y fuerte autocensura, dificultando la capacidad de influencia e la vida social. Muchas de estas asociaciones intentaban tomar el relevo de la Asociación de Artistas Vascos, aunque a finales de los 40 y principios de los 50 la mayor parte de los exiliados volviera, no hubo posibilidad de que se reprodujera la situación de principios del XX. Tampoco fue ajeno a este fracaso el cuantioso papeleo

⁸⁹ Según señala la Historiadora del Arte Adelina Moya en *Arte y artistas vascos de los años 30*. San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa, 1986.

gubernamental, o incluso intervenciones políticas, como la que se dio en Union Arte, a raíz de una crítica a un personaje de cierto peso político⁹⁰.

Al término de la guerra civil, la antigua sociedad *GU* se convierte prácticamente en un centro cultural de la Falange. Muy pronto abrió una exposición con el fin explícito de fomentar un arte “humanizado” y propagandístico, un reflejo de un grupo cuyas ideas estéticas pretendían ser la aportación artística al nuevo estado.

Por su parte, la creación de la Asociación Artística Vizcaína respondía a la recogida de la herencia de la Asociación de Artistas Vascos, figurando en ella artistas como Zuloaga y Regoyos, y con un claro carácter social, que pretendía ayudar a los artistas carentes de recursos.

Los pintores que trabajan en los años 40 en el País Vasco puede decirse que no tuvieron ni durante la República ni en el período de la guerra civil una marcada actividad política. A partir de estas fechas, con mucho retraso respecto a las otras dos provincias, se empieza a producir el asociacionismo en Álava, pues hasta 1945 no se formó una Peña de Pintores en el Casino Artista Vitoriano, y solo en 1949 se constituirá la Asociación Artística Alavesa.

También funciona el Grupo Suizo, en el que sus componentes se formaron artísticamente en un ambiente inadecuado, sin línea magistral alguna, ni facilidades.

A partir de 1945, en un régimen de autarquía política e ideológica, el aire renovador llega desde la capital. La sugestiva atracción hacia la pintura de la Castilla profunda la habían sentido los pintores vascos mucho antes. Efectivamente, ya Zuloaga, Echevarría, Maeztu o Iturrino habían sentido la atracción de la meseta castellana, y en Madrid se habían formado algunos jóvenes de la siguiente generación. Así pues, de nuevo marcharon a Madrid algunas jóvenes promesas.

Por fin, a finales de los 40, en el núcleo bilbaíno, se respiran los primeros aires de libertad renovadora, con el talante inconformista de los jóvenes artistas agrupados en torno a la galería "Studio", único espacio alternativo y las acciones colectivas del grupo de *Los Cinco Plásticos* –formado por la importante figura de Jorge Oteiza, junto a Matías Álvarez Ajuria, Rafael Figuera, Antonio Otaño y Santiago Uranga- y del grupo *Joven Pintura Bilbaína*, con Agustín Ibarrola, otra de las grandes figuras vascas de la segunda mitad del siglo XX.

En San Sebastián la presencia de Ricardo Baroja hacia finales de los años 40 aglutinó a una serie de artistas, y fue definitiva para el nacimiento de la *Asociación Artística Guipuzcoana*. La asociación fue adquiriendo, a raíz de la presidencia de Vicente Urcola, cierta influencia en el panorama guipuzcoano, convocando concursos de pintura y escultura sobre motivos guipuzcoanos. Pero el cambio de la dirección a finales de los 50, con un giro hacia una mayor politización trajo la pérdida de la influencia artística.

⁹⁰ Barañano, Kosme de, González de Durana, Javier y Juaristi, Jon. *Arte en el País Vasco*. Ed. Cátedra, Madrid, 1987. Pp. 322-328

Los inicios de la década de los 50 están marcados por el enfrentamiento entre la cultura oficial, elitista y tradicionalista, y la muy tímida vanguardia. Tal enfrentamiento es mucho menor en Vascongadas, donde la cultura oficial era preponderante, que en otros puntos de la geografía española, donde se generaron los primeros grupos de vanguardia, como *Pórtico*, *Dau al Set*, *Escuela de Altamira*...

En 1951 se celebra en Madrid la 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte, figurando una sala especial dedicada a los pintores vascos, en la línea del llamado renacimiento cultural vasco y cierta fidelidad a los ideales populistas como lo estaba haciendo Flores Kaperotxipi, representante del arte nacionalista, mostrando la belleza de un mundo rural, idílico y genuino.

Aun así, esta época se caracteriza por cierta homogeneidad estilística del panorama, con preeminencia de una figuración ecléctica.

Paralelamente la actividad galerista, aunque sea en una táctica colaboración con los Ateneos, pero pensada como empresa, empieza a extenderse por todo el país, aunque en Vascongadas, como en el resto de provincias cantábricas, sea muy inferior.

Por fin, en los años 60, el artista empieza a encontrar la misión para la que está destinado, convertirse en representante y defensor de los valores estéticos contemporáneos, sacudiendo, lógicamente, los cimientos del mundo artístico vasco. Como explica <<La historia del arte vasco en estos años es la historia de los intentos de crear una conciencia colectiva sobre el arte vasco y, al mismo tiempo, la historia de sus respectivos fracasos>>⁹¹. El punto inicial, amén de la labor de Oteiza, fue el interés de Agustín Ibarrola, por poner en marcha el *Movimiento de la Escuela Vasca (MEV)*, con el que pretendía impulsar la actitud reivindicativa de un arte nacional vasco. Dicho movimiento se articuló en cuatro grupos: *Gaur* (Hoy), para Guipúzcoa; *Emen* (Aquí), para Vizcaya; *Orain* (Ahora), para Álava y *Danok* (Todos), para Navarra. Cada uno de los grupos debía ser representación autónoma de cada provincia vasca, incluyendo a la última en el machacón intento de reescribir la historia de España. Este intento duró poco más de un año, tras lo cual todos los grupos se disgregaron.

Aquí debo mencionar a los intentos contemporáneos personalizados en los grupos *Arte Actual* creado en 1964, integrado por miembros de la *Asociación Artística Vizcaína* y destacando la personalidad de Arturo Acebal Idígoras y el grupo *Bilbao*.

En 1966, del grupo *Bilbao* con Santafé Largacha, Acebal Idígoras y Barreiro Bengoa se unen bajo unos ideales comunes, sin el contenido ideológico del Movimiento de la Escuela Vasca, ni carácter de investigación o vanguardismo.

⁹¹ Álvarez Emparanza, Juan María: La pintura vasca contemporánea: 1935-1978. San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1978. Pág. 151

En lo que respecta a la región de Guipúzcoa, aparte de la actividad de la *Asociación Artística Guipuzcoana*, son escasas las iniciativas, tanto oficiales como particulares en pro de la revitalización del arte y de su inmersión en el contexto vasco.

Sin embargo, en 1965 una serie de pintores guipuzcoanos – los ya glosados Javier Arocena, José Gracenea junto a Carlos Bizcarrondo, y Alejandro Tapia- bajo la denominación del grupo *UR*, en San Sebastián. Los miembros de *UR* proponen un acercamiento estrictamente formal, sensible y sentimental, aparente, al entorno y a la geografía vasca. El grupo, en sus algo más de 10 años, realizó numerosas exposiciones de una pintura cotidiana, amable, presentando paisajes y rincones de los hogares, aunque con una valoración simbólica.

En lo que se refiere a la actividad asociacionista alavesa, el primer intento en este sentido, no se produce hasta 1956, con la creación del grupo *Pajarita*, en un momento en que la característica de los pintores alaveses era un cierto provincianismo y una ausencia de una tradición de modernidad.

Los setenta se van a caracterizar por la pluralidad y diversidad de resoluciones, por la creciente complejidad de ofertas visuales, pudiendo, siguiendo la tesis de Ana Guasch, sintetizar las tendencias de esta década en tres grandes apartados: la realista, la abstracta y la marginal, distinguiendo a su vez dentro de las tendencias realistas un amplísimo abanico: el realismo post-pop, el realismo crítico y testimonial, el realismo fantástico entre onírico y surreal, el realismo poético, la figuración narrativa...

También el paisajismo local, de gratas entonaciones, sin excesivas complicaciones estilísticas, cuenta a finales de los sesenta con la irrupción de una nueva pléyade de jóvenes pintores vitorianos que vuelven sus ojos, en una marcada línea de continuidad con la tradición, hacia el agro alavés y los rincones de la capital.

En contraste, la década de los 80 se caracterizó por el regreso a la pintura y escultura tradicionales.

Como explicaba el escultor Eduardo Chillida, <<*Yo no creo que haya una Escuela Vasca de Arte. Lo que creo es que hay unos artistas vascos que, como todo hombre vasco, tienen una manera específica de ver la realidad. Esta manera propia e inconfundible, esa postura específica de enfrentarse con la realidad del hombre vasco, es, sin duda, lo que sitúa en plena originalidad con respecto a los demás pueblos, que, faltándoles la autenticidad y naturalidad propia del vasco, no pueden tener una postura unitaria ante el análisis de la realidad*>>⁹²

⁹² Guasch, A: *Conversación con Chillida*, p. 48.

Aspectos técnicos del marinismo

<<L'Espagne, jadis une puissante nation maritime, compte fort peu de peintres de marines. En ce pays, la peinture est restée profondément religieuse, et l'artiste a dédaigné la nature pour s'enfermer dans des sujets historiques ou pieux.>>.

(<<España, antes una potente nación marítima, cuenta con muy pocos pintores de marinas. En este país, la pintura permaneció siendo profundamente religiosa, y el artista ha despreciado la Naturaleza para encerrarse en temas históricos o piadosos>>).

Veyran, L. de.: *Peintress et dessinateurs de la mer. Histoire de la peinture de marine.*

En 1950, Garín Ortiz De Taranco escribía en *El Progreso* que la pintura de marinas era una <<variedad paisajística con su propia estética y su orbita sentimental y artística bien delimitada>>⁹³. Evidentemente la marina tiene su propia estética, pero no es tan evidente esa delimitación a la que se alude. Aunque a mediados del siglo XX las características de la marina, ya un género independiente del paisajismo, ya estaban medianamente establecidas, no siempre había sido así. De hecho, el camino recorrido hasta llegar a este punto había sido largo y accidentado.

La misma percepción del mar ha sido cambiante en los dos últimos siglos de la Historia de España. A dichos cambios no fueron ajenos ni los avances tecnológicos, ni los avances sociales (las vacaciones obligatorias y días de descanso) ni los avances médicos. De hecho a estos últimos se debe básicamente el auge del veraneo y de la visión del mar cantábrico.

Desde mediados de siglo XIX algunas regiones de aguas cálidas tenían una clientela establecida que apreciaba el suave clima, la hermosa bahía y los modernos baños. Pero la opinión médica empezó a recomendar la mar agitada y fría del norte, barrida por los vientos y renovada por las mareas. Las playas del mediterráneo no resultaban tan saludables por su arena ardiente (lo que implicaba el desconocimiento de muchas playas del norte, con abundancia de pizarra), bañadas por un mar tibio, a las que atribuían de manera más intuitiva que científica miasmas, fiebres, y unos calores nada beneficiosos. Como explica Lily Litvak, <<Se consideraba que lo saludable venía del conflicto perpetuo al que se entregan el mar y el viento en la playa norteña, y se pensaba que el choque del cuerpo con las olas provocaba una reacción beneficiosa al organismo, que la inmersión durante unos minutos en el agua fría influía en los tejidos y en el funcionamiento de los nervios, modificaba los humores y el ritmo de la circulación sanguínea,

⁹³ Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: *Pintores del mar: una escuela española de marinistas*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia, 1950

devolvía el sueño, la calma, el apetito, atenuaba la vehemencia de las pasiones y curaba los vicios>>⁹⁴.

Pero no sólo la salud física sino la mental, influyeron en la visión genérica del mar. El reposo en las arenas o en los paseos marítimos -el *otium* implicaba la *amoenitas*-, desembocando en la lectura, la conversación, el paseo y la contemplación, especialmente la del mar, con sus mareas, su apariencia y reflejos, los efectos visuales, dando lugar a una creciente valorización estética de un elemento tan cambiante, de apariencia fugaz, con elementos continuos pero nunca del todo iguales como la bruma, la ola y la brisa marina. Así empezaron a multiplicarse las actividades apropiadas para el entorno: el baño, la pesca, la navegación.... De nuevo en palabras de Lily Litvak, <<El océano ya no era sólo el sublime espectáculo contemplado desde el arrecife. El diálogo con el mar invitó a abandonar la posición de espectador e indujo al deseo del contacto con el agua, a la sensualidad de la playa. >>⁹⁵. Todas estas actividades acabarían entrando en la pintura, tardarían muy poco en ser representadas en los cuadros, ampliando el espectro de divisiones en el género en discusión.

Aunque en el subconsciente todos advirtamos una de las grandes taras del marinismo, muy pocos aciertan a expresarlo. ¿Cuál es el aspecto más incomodo, más difícil de sortear y que, al tiempo, supone uno de los argumentos más fácilmente esgrimibles para los críticos del género? Ni más ni menos que la innovación. Innovar en el género marino es profundamente complicado, y por ello supone un complicado -y presumiblemente perdido de antemano- reto, un ejercicio donde el proceso de intensificación emocional y metafísica de los objetos y situaciones más vulgares y cotidianas, se vuelve terriblemente complejo. La opinión de José María Martínez-Hidalgo, ilustre marino e historiador, describe esa capacidad que el mar requiere del artista diciendo: <<Sólo un pintor sobrehumano, único, es capaz de ofrecer lo mismo siempre distinto: esos arrecifes con festones o mantos de espuma; esa ondulación semejante a la de un campo de trigo bajo el efecto del viento; el alegre cabalgar de las olas cuando refresca el viento y llegan a convertirse en concavidades negras con crestas en las que estallan burbujas blancas>>. Si además tenemos en cuenta, en la eclosión del género, el enorme camino recorrido por solo dos autores, Turner y Friedrich, podemos hacernos una idea de lo que supone plantearse un acercamiento a este género. Asimismo, la existencia de grandes figuras del marinismo con barcos o de barcos, como Homer o Stobart también supone un problema de difícil solución para quien intente hacer algo nuevo. La vertiente de la abstracción también ha sido investigada en numerosas ocasiones, así como el *collage*, el grabado y la escultura, y por supuesto por cientos

⁹⁴ Litvak, Lily: A la playa: el mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936. Madrid, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2000. Pag. 19

⁹⁵ Ibidem. Pag. 24

de autores. Todo ello no hace sino complicar no sólo la innovación, sino también la clasificación de aquellos, lo que tampoco permite una línea de investigación clara.

A día de hoy es profundamente complicado establecer una línea divisoria clara que determine que obra es una marina o es relativa a otra clase de género o subgénero. Por ejemplo: en un principio aceptamos una imagen de una playa como una marina, figurando este motivo entre los principales de autores como Luis Fernández, José Navarro, Cecilio Pla, Ignacio pinazo o Darío de Regoyos. Pero ¿qué pasa cuando en la imagen apenas se ve el mar, cuando el protagonista es la enorme extensión de arena y el cielo, o el gentío, la masa de veraneantes, como efectivamente ocurre en obras de Sorolla, Pinazo o Pla? Muchas de esas obras se acercan a las Ventura Álvarez-Sala, Carlos Sobrino Buhigas o José Arrúe, y están muy lejos de las de José Salís, Eduardo Sanz o Antonio Fernández Gómez. Si en algo tan aparentemente claro como es una playa encontramos tantas dificultades, ¿Qué decir de las escenas portuarias, de los retratos de barcos, de los puertos...?

Decía Enrique Lafuente Ferrari: <<El mar pone unas veces en la obra de arte- su pincelada de misterio o la sugestión de un camino anchuroso, o bien su alusión a la utilización de sus aguas como instrumento de poder, o simplemente la impresión de inmensidad o de pura y gigante naturaleza. Aun puede utilizarse el mar como fondo humanizado de escenas de trabajo, o como simple telón exaltador del beneficio tónico de su contacto, o bien como sujeto de deporte, finalmente. >>⁹⁶. Efectivamente, esto es así, lo que no significa que dichas obras puedan ser consideradas marinas. Seguramente la división más efectiva sería la de “marinas” – que englobaría únicamente escenas de mar, donde éste ocuparía un determinado tanto por cierto mínimo o donde se cumplieran una serie de requisitos formales- y “obras de carácter marítimo”, en función del protagonismo del mar. Pero esta norma dejaría fuera a ciertas escenas bélicas o navales. ¿Por qué, sin embargo, no hay dificultad en considerar una batalla naval o una regata de bricks como marinas, aunque del mar no aparezca más que la superficie? Seguramente porque son actividades ligadas indefectiblemente al mar, en las que no sólo se entienden mejor sin un ápice de tierra en la escena, sino que, además, están protagonizadas por hombres que no tienen el mismo concepto de la tierra firme que el resto de la gente. Es decir, barcos y hombres que son tan naturales del mar como olas y peces.

Pero, claro, si hacemos una excepción para estas escenas en ese englobamiento teórico, ¿como explicar la rigidez del planteamiento en otras, como las escenas de Moré? Como se ve es algo realmente complicado. Es muy posible que antes de intentar buscar una solución clara debiéramos hacer una recopilación de todas las obras en discusión del arte nacional, para poder ir

⁹⁶ Lafuente Ferrari Enrique: *El tema del mar en la Exposición de Bellas Artes en Revista General de Marina*. Número de enero de 1942. Madrid, Ministerio de la Armada, 1942

estableciendo unas determinadas categorías. Aun así, es algo puramente teórico y sumamente peliagudo, pues si la concepción del paisaje no es la misma en las diferentes civilizaciones, la concepción de la marina es muy posible que no sea exacta en los paisajes occidentales.

Siguiendo con la problemática de la clasificación, ¿podría ser la obra *Monje junto al mar*, de Friedrich una marina, si apenas hay mar? ¿O sería un cuadro de religión por tener un monje? Desde luego, según explica Robert Rosenblum⁹⁷, fueron las obras de Van de Velde y Van de Capelle las que pudieron proporcionar el punto de partida a Friedrich, nacido en la costa báltica, y que desde sus comienzos exploró los motivos de costas, mares, cielos y barcos. Curiosamente, en este caso, se produce una circunstancia contradictoria, pues al eliminar los barcos previamente proyectados⁹⁸, y que nos habrían inducido casi sin dudar a considerarla una marina, nos plantea la cuestión de si realmente considerarla así, pues la superficie marina es más bien exigua. Sin embargo, no podemos reducirlo a una cuestión porcentual, pues lo que realmente nos conmueve de la obra es el sentimiento que suponemos embarga al monje, *entendemos* lo que él siente, esa congoja ante la inmensidad que el mar produce de una manera especial, pues supone un espacio sobre el que se puede avanzar, pero que no podemos hacerlo por nosotros mismos. Un espacio que puede tener un límite o no, según por donde naveguemos. En cualquier caso, percibimos que es el mar el protagonista de la obra.

Aun así, no podemos basar la clasificación o la división en una percepción intelectual, procedente de una educación artística, por muy generalizada que sea aquella. Además, como la obra de Caspar Friedrich en cuestión hay muchas más, -y por supuesto en el presente trabajo- en donde la porción de cielo es mayor que la de mar con largueza: de Rafael Basterra, de Chillida, de Luján Vadillo, de Sobral, de Luis Fernández... ¿Crearíamos otro género dedicado a los cielos? Generalmente, y como una tendencia que ha aumentado en los últimos 15 o 20 años, el aumento de la porción celeste con respecto a la marítima se hace precisamente para acentuar la inmensidad del mar o su aspecto amenazador. Utilizando cielos tormentosos, oscuros, se crea una atmósfera opresiva, y turbadora precisamente por el mar., mucho más que



N. Dubovskoy - Calma - 1890



**J. I. van Ruisdael - Campos de trigo
ca. 1670**



**Ivan Shishkin - Mediodía en
el distrito de Moscú - 1869**

⁹⁷ Rosenblum, Robert: La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko. Madrid. Alianza Editorial, 1993. Pag. 16

⁹⁸ Ibidem

si utilizamos el mismo recurso con cielo y tierra. Por supuesto que en este caso nos impresionaría, como ocurre con determinadas obras de Ruysdael o de alguno de los “Itinerantes” rusos, como Ivan Shuiskin. Pero cuando hablamos del mar, esa impresión de manera subconsciente aumenta, se acerca al miedo, pues el enfrentamiento, el duelo con la naturaleza, si es en el mar, se saldará más probablemente con una estrepitosa derrota. Por tanto creo que, al menos este extremo queda aclarado.

Otra pregunta apropiada sería acerca de los cuadros de puertos ¿son marinas? A falta de una sistematización que me diga lo contrario, yo los he incluido como tales. Desde luego son navales, pero quizá pudieran ser considerados como paisaje urbano. No podemos circunscribir este género a la presencia de coches, comercios o rascacielos, ni podemos dejar que la idílica visión de un lugar que la mayoría de la gente asocia a las vacaciones determine su exclusión al citado género. Realmente los paisajes portuarios van unidos al disfrute de una geografía concreta, menos urbanizada, -en el caso del norte de España más ligados a una estructura urbana tradicional-, guardando algo de pintoresco con los barcos atracados. Es algo bastante claro que en el caso de pintores como los Apellániz, se produce una humanización de la Arquitectura, no sólo de la urbana (el puerto) sino de la naval (los barcos), convirtiendo la escena en algo tan cercano, en algo tan próximo a las raíces que el paso del marinismo al regionalismo es bien pequeño.

Si un cuadro representa un barco en alta mar es una marina, el mismo barco en puerto, ¿es menos barco? ¿El mar es menos mar? La respuesta a ambas preguntas es obvia, pero hay dos elementos –uno visible, el otro no- que son radicalmente diferentes: la arquitectura y la percepción de la mar. La primera implica el dominio de un entorno por el hombre, un lugar donde el hombre se puede sentir seguro, incluso a nivel visual. La segunda, la mar, aunque sea la misma, es diferente. Porque cuando vemos un barco en alta mar, aunque sea en “calma chicha”, percibimos la fuerza del líquido elemento, entre otras razones por la existencia de un horizonte abierto que otorga al mar el ya mencionado poderío de un elemento infinito. La paz que se pueda percibir en alta mar está sujeta a los deseos del propio mar, la de un puerto a “dominación” del hombre respecto a su entorno.

De la misma manera que el caso anterior, y que yo dejaba claro en la introducción de esta tesis, los retratos de barcos no deberían ser considerados realmente marinas, aunque también hacía una salvedad. Ésta estaba fundamentada en el anterior argumento sobre la percepción de la naturaleza del mar, amén de la permanente. Desde luego que los retratos de barcos tan en boga en el segundo tercio del siglo XIX en los Estados Unidos y en la China – en este caso para el mercado británico- debieran ser considerados elementos de un género aparte, quizá sobre arquitectura naval. Sus características son casi uniformes: se muestran siempre de lado, generalmente enfilando la proa (parte delantera) hacia la izquierda, navegando a occidente, todo

el velamen desplegado y henchido (circunstancia en absoluto tan habitual como se cree) utilizando formas geométricas rígidas, por supuesto ondeando las banderas, sin respetar la escala hombre-nave, con luces absolutamente irreales en la mayoría de los casos, una limpieza de líneas excesiva que elimina la posibilidad de alguna atmósfera, el mar en calma o con un encrespamiento absolutamente regular...Lo que ocurre es que también en este apartado encontraríamos excepciones, como el inglés Joseph Heard (Whitehaven, 1799 – Liverpool, 1859), que mostrando la mayoría de estas características podía trabajar el mar con bastante versatilidad, o el francés Marie-Edouard Adam (París, 1847- Le Havre, 1929), pintor oficial del ministerio de la Marina, capaz de crear atmósferas convincentes y con una buena caligrafía.



Joseph Heard - *Ituna* - 1845

Aparentemente podríamos considerar que la función de la retratística de barcos era muy diferente de la del resto de pintores. Cargados de cierto factor afectivo, sus destinatarios eran mayoritariamente los propietarios o los capitanes dichos barcos, y atendiendo a las obras, podemos deducir que los autores no solían tener una formación especialmente esmerada, aunque sí un gran cuidado en reproducir detalles. Pero lo cierto



Marie Edouard Adam - *El barco americano "Charles Dennis" abandonando Cap de La Heve* - 1879

es que tampoco eran tan diferentes de otros pintores, que en vez de barcos retrataban personas, fiándose en su capacidad de observación, sin excesiva preparación, y en todo caso técnica, y por supuesto, sin ningún ánimo de innovar o ser original. ¿Qué en vez de persona pintaban barcos? Bueno, había quien en vez de hijos quería ser propietario de una goleta, a la que amaba y cuidaba como a un ser vivo y poder navegar toda su vida. Creo que en este caso la división debe ir más por el lado del protagonismo del mar y del nivel general de los autores que por el de las intenciones.

Otra posible división sería en función, no de las obras, sino de los autores, considerando no las obras por separado sino como conjunto. Esta clasificación en realidad solo serviría como instrumento orientativo para abordar el tema más en profundidad, pero vendría a resultar de la siguiente manera:

- Los pintores marineros, que conocen la mar, los barcos. Impregnan su obra con un claro sentido marinero y adaptación al medio. Su circunstancia es la de marinos con vocación artística o pintores con vocación marinera (como Tellaeché).

- Los pintores profesionales, que abordan el mar desde su experiencia técnica y su interés personal. Su comprensión de la mar no es tan profunda como la de los anteriores, pero desde su situación ajena a la mar y a pesar de que las líneas de los barcos puedan resultar demasiado

complicadas, son capaces de envolver la obra en una serie de valores plásticos que los capacitan para la tarea. A pesar de la falta de experiencia desde el medio, suelen poseer un bagaje de conocimientos de obras relacionadas que se suman a su propia observación del objeto.

- Los retratistas de barcos, con conocimientos profundos de arquitectura naval, testimonios basados en la experiencia directa. Pecan de exceso de dibujo lineal, se centran en detalles olvidándose del conjunto.

Aunque no se sea realista, para pintar el mar hay que conocerlo, que haberlo observado, que haber entresacado sus pequeños secretos. En el caso de los primeros y los segundos, la preparación artística les permite afrontar con éxito determinados retos, siendo uno de los más importantes el binomio mar-cielo. El contraste de estos dos elementos se convierte desde el siglo de oro holandés en uno de los aspectos artísticos más importantes. Al bajar la línea de horizonte modifican profundamente la imagen y su percepción, y esta innovación se lleva a las marinas, como ya hemos visto.

La situación de la pintura de marinas muchas veces ha sido subestimada no solo por el desconocimiento sino la falta de interés en conocer la problemática técnica de este género. El paisajismo directo es desde ligeramente incómodo –tener que cargar y colocar los bártulos hasta el sitio previamente buscado y seleccionado- hasta casi suicida –como en el comentado caso de Jaime Morera, precedido en el tiempo por Claude –Joseph Vernet haciéndose atar a un mástil para dibujar una tormenta- . En el caso del marinismo directo es aun más complicado. En primer lugar hay que desplazarse hasta la costa, lo que hasta mediados de 1950 ni era cuestión baladí en determinados entornos ni era apto para todos los bolsillos. No eran destinos de ida y vuelta, requerían un desembolso por viaje y estancia. Eso, por supuesto, suponiendo que se supiera a ciencia cierta donde estaba el entorno deseado.

En segundo lugar, el acceso a las playas, aun hoy, sigue siendo más complejo que a otras zonas. Este aspecto se acentúa –y no poco- en la cornisa cantábrica. Incluso si el tiempo atmosférico es bueno siempre existen más probabilidades de que haya factores adversos, como el viento.

En tercer lugar, la existencia de un mercado adverso, saturado de obras de aficionados, con galerías en busca de la modernidad que rechaza de plano la exhibición de paisajes en general y de marinas en particular, y la casi obligatoriedad de trabajar sobre grandes formatos en los concursos y muestras de cierta entidad. En este sentido, dedicarse a la marina de manera básica o casi exclusiva puede considerarse, en la mayoría de los casos, un suicidio comercial y profesional.

Y en cuarto lugar tenemos el aspecto visual del objeto. Hasta la aparición de la fotografía, y especialmente hasta el del uso generalizado de las cámaras réflex, la capacidad de tener apuntes correctos y fiables de determinadas circunstancias marinas era incomoda escasa y

reservada a unos pocos, de carácter decidido y probado talento de dibujante. Sólo gente como Winslow Homer o Julián de Tellaache tenían la experiencia real de lo que era navegar mar adentro. Este hecho ya afectaba a la originalidad de enfoques y escenas, pero el sólo hecho de pintar el mar requiere unas circunstancias de observación, en tiempo y atención, superiores a la de otros géneros. No es que se trate de una tarea ímproba, pero desde luego las condiciones adversas habitualmente quedan eclipsadas por el ideal romántico de la marina. A día de hoy es mucho más fácil pintar marinas que hace incluso 20 años: el acceso a los lugares es menos complicado, se puede observar tras la ventanilla de un coche, se pueden hacer 300 fotos para ver al instante y desechar las inútiles, se puede componer con varias de ellas con programas informáticos, las condiciones a bordo de un barco son más cómodas y seguras, etc... Pero lo que se siente y se quiere transmitir es lo mismo, y de la misma manera que a veces se considera que los avances tecnológicos nos vuelven más perezosos y redundan en nuestro perjuicio, quizá al pintor de marinas del siglo XXI tenga que subsanar a base de talento y poética la ausencia de un carácter forjado en condiciones adversas.

Como para Joseph Conrad, para quien su relación con el mar se inició misteriosamente, como cualquiera de las grandes pasiones "que los dioses inescrutables envían a los mortales", pero se mantuvo irracional e invencible, así los artistas de la mar deben sobrevivir a la prueba de la desilusión, al ataque de la crítica mordaz y despectiva, y al reto de seguir trabajando sobre el tema que les apasiona. Porque retomando la cita de Juan Pablo II, <<sin pasión no hay salvación>>.⁹⁹

⁹⁹ Juan Pablo II: *La encarnación humana del Hijo de Dios es también una encarnación cultural*. Discurso en la Universidad de Coimbra, 1988