



VALORIZACIÓN Y REVALORIZACIÓN DEL PAISAJE A PARTIR DE LA OBRA DE GRANDES PINTORES. ANÁLISIS COMPARADO DE LOS CASOS DE CONSTABLE, CÉZANNE Y PICASSO.

Matías Mérida Rodríguez¹, Belén Zayas Fernández²

¹ Universidad de Málaga, Departamento de Geografía, Campus de Teatinos s/n, 29071, Málaga, España, mmerida@uma.es

² Universidad de Málaga, Departamento de Geografía, Campus de Teatinos s/n, 29071, Málaga, España. belenzayas@uma.es

RESUMEN

La comunicación aborda los efectos sobre el valor de determinados paisajes de las representaciones culturales realizadas por grandes pintores, analizando casos correspondientes a diferentes ámbitos espaciales y que responden a diversas tipologías paisajísticas. Se partirá del estudio de la obra de Constable, que refuerza el valor paisajístico de sus escenarios ingleses, y de Cézanne, que pone en valor paisajes singulares de la Provenza, para analizar de forma más detallada la producción paisajística de Picasso, correspondiente a su periodo formativo, interpretarla en términos geográficos y calibrar su potencial utilización para la valorización de paisajes de la provincia de Málaga que corren serios riesgos de degradación, como los Montes de Málaga y la Bahía de Málaga, por dinámicas territoriales que son analizadas en el texto.

Palabras clave: paisaje, representaciones culturales, revalorización del paisaje, pintura, Picasso.

ABSTRACT

The communication deals with the effects on the value of certain landscapes of the cultural representations made by great painters, analyzing cases corresponding to different spatial areas and that respond to different types of landscape. It will begin with a study of Constable's work, which reinforces the landscape value of his English scenarios, and of Cézanne, who values unique landscapes of Provence, to analyze more specifically the landscape production of Picasso, corresponding to his formative period, and its potential utilization for the valorisation of landscapes of the province of Málaga that run serious risks of degradation, like the Montes de Málaga and the Bay of Malaga, by different territorial dynamics.

Keywords: Landscape, cultural representations, landscape revaluation, painting, Picasso

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Las representaciones culturales del paisaje suponen un indudable activo para los lugares en ellas recogidos y frecuentemente un factor de incremento del valor paisajístico de estos espacios. Dependiendo de los casos, en ocasiones sirven para reforzar el atractivo paisajístico de un lugar y en otros casos suponen un motivo para la puesta en valor de un determinado enclave. En algunos casos, las representaciones culturales del paisaje únicamente suponen, por su desconocimiento o por la escasa consideración social de estas manifestaciones, un activo sólo latente, que, adecuadamente orientado, puede servir a poner en valor espacios actualmente carentes de ellos y a menudo deteriorados o en proceso de degradación.

Entre los diversos tipos de manifestaciones culturales del paisaje destacan especialmente las obras pictóricas, aunque otras, como las literarias, han mostrado también su capacidad para potenciar el valor de un paisaje. En este sentido, Martínez de Pisón entiende el paisaje como el territorio iluminado por la cultura (Martínez de Pisón, 2009).

No obstante, la conexión más directa entre representación cultural y activo paisajístico se establece con la pintura. El paisaje, tal y como se entiende en occidente, nace con la pintura (Maderuelo, 2006), y sus manifestaciones culturales más potentes, por lo menos hasta el último siglo, eran obras pictóricas. Sin duda, el interés y la repercusión de la pintura es directamente proporcional a la calidad y el valor del pintor que las ejecuta, incluso aunque no se encuentren entre sus obras más importantes o conocidas. Son los paisajes que los pintores vieron y plasmaron en sus obras los que queremos conservar, pues los consideramos como

“elementos heredados pero vivos, cuya visita física y material es indispensable para nuestro desarrollo personal y el de generaciones futuras” (Peron, 2009:37).

En este trabajo expondremos y analizaremos casos de pintores ilustres cuyas obras han tenido diferente incidencia en la revalorización de los paisajes en ellas recogidos. Dos de ellos con una producción muy conocida, Constable y Cézanne, y un tercero con una obra paisajística menos difundida, Picasso, sobre la que realizaremos un análisis más detallado de los paisajes que toman como escenario el entorno de Málaga. En Constable, el paisaje constituye su género predilecto, pero los lugares que reproduce o recrea gozan en sí de un considerable atractivo paisajístico, aunque reforzado por su presencia en la obra de este autor, con el que se suele identificar. En el segundo caso, Cézanne, el paisaje no constituye el eje principal de su obra pictórica, pero no obstante posee un claro perfil como paisajista en parte de su producción; los paisajes recogidos por Cezanne son recurrentes y relativamente cotidianos, los concibe como escenario de experimentación de sus avances técnicos, y han visto cómo su presencia en su obra los ha convertido en lugares no ya atractivos, sino en una especie de lugares de culto para los amantes de su pintura. Finalmente, en el caso de Picasso, se puede constatar el desconocimiento de su faceta paisajística, menor en su producción pictórica pero existente, y como prueba de este desconocimiento, los paisajes recogidos no han experimentado ese proceso de revalorización por su presencia en su obra pictórica. En concreto, analizaremos en esta comunicación los contenidos geográficos de los paisajes que tienen como escenarios los paisajes malagueños. En el último apartado, se vincularán estos paisajes con el análisis de procesos territoriales que están teniendo lugar sobre ellos en la actualidad.

2. ANÁLISIS COMPARADO DE LOS CASOS DE CONSTABLE, CÉZANNE Y PICASSO

2.1 Constable y el país de Constable

John Constable nació en East Bergholt, Suffolk, en el este de Inglaterra, en 1776. Constable exaltó en sus obras las virtudes de la campiña inglesa. “Relaciono mi infancia despreocupada con todo lo que hay a orillas del Stour. Eso es lo que me convirtió en pintor (...) con frecuencia imaginé pinturas de todo ello antes incluso de tocar un lápiz” (Clarkson, 2010: 26). Nunca viajó al extranjero y apenas salió del extremo sudeste del país, por lo que gran parte de su producción pictórica tiene como escenario la zona donde nació y creció. Un ejemplo de ellas sería Valle de Dedham y la quizá obra más conocida del pintor, El Carro de Heno. En la primera (fig.1), enmarca la perspectiva un nutrido conjunto de árboles en primer plano a la derecha y otro más pequeño a la izquierda, conduciendo el río Stour y la torre de la iglesia de Dedham la mirada del observador por el espacio representado. Aquí, como en casi toda su obra, Constable siempre demuestra una cierta curiosidad naturalista, un patente acercamiento a temas y puntos de vista que proceden directamente del estudio naturalista y geográfico, ya que los estudios realizados por Constable son difíciles de entender si no se tiene en cuenta la presencia y la influencia de las ópticas naturalistas y geográficas de su tiempo. Para él “la pintura es un ciencia (...) y debería abordarse como una investigación sobre las leyes de la naturaleza” (Ortega Cantero, 2006: 11). En El Carro de Heno (fig. 2), el tema central está acompañado de pequeños detalles que demuestran un amor intenso por el lugar: el perro, la figura que parece amarrar una barca, los campesinos, el humo de la chimenea, etc. El *cottage* de Willy Lott, que aparece en la parte izquierda, ha sobrevivido hasta el día de hoy prácticamente sin alteraciones (fig. 3).

Ya antes de su muerte, la zona era conocida como *El país de Constable*. Es una zona declarada *área de destacada belleza natural*. En 1925 el National Trust adquirió la casa de Willy Lott, el molino de Flatford y sus alrededores, que sumaron el carácter de monumentos nacionales a su condición de temas pictóricos. La compra reafirmó a las pinturas de Constable como símbolos de Inglaterra más que como meros retratos de Suffolk o Essex y se asegura que su valor cultural se ha reivindicado sobre todo en épocas de crisis nacional, como durante la Segunda Guerra Mundial (Clarkson, 2010). El apego al paisaje en el mundo británico es particularmente evidente a gran escala. Según David Lowenthal el paisaje inglés, bien cuidado, delimitado y ordenado se convierte en el más sólido soporte patrimonio nacional, del que se ocupan tanto el National Trust como el English Heritage, al que le corresponde promover los sitios singulares del medio ambiente y asegurar el conocimiento de la historia (Gómez Mendoza, 2013).



Figura.1. El Valle de Dedham. 1802. Óleo sobre lienzo. Victoria and Albert Museum, Londres



Figura 2. Flatford hill en la actualidad **Figura 3.** El carro de Heno. 1821. National Gallery Londres

2.2 Cézanne y la montaña Sainte Victoire

Entre la obra de Paul Cézanne, destaca, dentro de su importante producción paisajística, la serie de obras que realizó de la montaña Sainte Victoire, visible desde distintos puntos. Cézanne se instala en Provenza en la década de 1880, y en su búsqueda estilística encuentra inspiración en el paisaje, y especialmente en la montaña Sainte-Victoire, por el que comenzó a interesarse. Esta montaña constituye un macizo calcáreo de los prealpes franceses, en las cercanías de Aix-en-Provence, de algo más de 1.000 metros de altitud. Además de sus valores naturales intrínsecos (está protegido como Sitio de Francia, aunque en fechas relativamente recientes, 2004), su principal valor paisajístico reside en las vistas generadas sobre su rocosa silueta, que contrasta bruscamente con la planicie de Aix. Sin embargo, el valor de estas vistas se deriva en mayor medida del hecho de haber sido reproducida en numerosas ocasiones (se estima que unas 87 veces) por el famoso pintor francés en su búsqueda estilística de una composición equilibrada, partiendo de lo que veía en la naturaleza, pero que fuera autónoma respecto al propio lugar (Nonhoff, 2005). La montaña Sainte Victoire se revela así como una de las cumbres de los últimos trabajos paisajísticos del pintor (García Guatas, 2007), teniendo una importancia vital no solo para la pintura de paisajes, sino para el desarrollo del arte moderno.



Figura 4. Paul Cezanne: *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin*. 1887 Fuente. Wikimedia.

Sin embargo, a pesar de este valor, que se traduce en numerosos beneficios económicos para las localidades de su entorno, en 2009 las vistas a la montaña estuvieron bajo la amenaza de un trazado ferroviario de la línea de alta velocidad que conectaría, directamente, Aix con Niza, y que discurriría precisamente por el entorno meridional de la montaña, es decir, atravesando las vistas reflejadas en los cuadros de Cézanne. La polémica y el consiguiente movimiento de rechazo generado condujeron, finalmente, a abandonar esta alternativa de trazado y a elegir el trazado sur, más largo pero que pasaría por localidades como Toulon o Cannes. Más que el valor de la montaña, protegida desde 2004, fueron sus representaciones en la obra de Cézanne las que detuvieron la transformación de su entorno. Se da la circunstancia de que la propia obra de Cézanne, de alguna manera, entró, premonitoriamente, en la polémica ferroviaria. Furioso por la construcción de una línea férrea en las cercanías de su casa, pintó de nuevo a la montaña, pero situándola en plano lejano, y resaltando el talud que provocaba el trazado ferroviario, en la obra *La Tranchée avec la Montagne Saint-Victoire*, de 1887 (fig.5). Como recoge Arnau (2011), Cezanne entendía el paisaje como expresión de su emoción, su *petitesensation*.



Figura 5. Paul Cezanne: *La Tranchée avec la Montagne Sainte-Victoire*, de 1887

2.3 Picasso y los paisajes malagueños

La faceta paisajística de Pablo Ruiz Picasso resulta poco conocida, exceptuando los ‘paisajes cubistas’ (García Guatas, 2007). La desarrolló fundamentalmente en su etapa de infancia y juventud, en buena medida como parte de su formación, y tuvo como escenario lugares de su Málaga natal y de sus inmediaciones. El género del paisaje tuvo una gran incidencia en el siglo XIX, específicamente en los pintores de la escuela malagueña a partir de la llegada del pintor valenciano Antonio Muñoz Degraín, de quien el joven Picasso se declara discípulo, en 1897.

Debido a que su producción paisajística se realizó en esta etapa de formación y juventud, y por tanto no forma parte de su obra más vanguardista y conocida, no ha surtido un efecto de revalorización sobre los

lugares que plasmó en el lienzo, especialmente los Montes de Málaga y la bahía de la ciudad. Analizaremos a continuación dos muestras de estos paisajes malagueños recogidos por Picasso: la bahía de Málaga, en la obra “Crepúsculo en el puerto de Málaga” y los Montes de Málaga en la serie de pinturas denominadas genéricamente “Montañas de Málaga”.

La primera (fig. 6) data de 1889 y constituye una de las primeras obras del autor. Según señaló el propio Picasso ‘Crepúsculo...’ sería con toda probabilidad la primera obra del artista (Fábregas, 1994). Se trata de una copia homónima de una obra de su padre, José Ruíz Blasco a su vez copia de un maestro de la escuela pictórica malagueña del siglo XIX, Emilio Ocón y Rivas, que la realizó en 1878. Mientras que esta última se encuentra en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, tanto la copia de Picasso como la de su padre se halla en colecciones particulares.

En las tres el escenario es el mismo: la bahía de Málaga y su puerto como parte central de la escena, con barcos anclados, la Sierra de Mijas como fondo escénico y parte de la fachada marítima de la ciudad en la parte derecha, situando al edificio de la Aduana en primer plano, sobre el cuál sobresale la torre de la catedral. Pero mientras la obra de José Blasco era una copia exacta del cuadro de Ocón, en su versión el joven Picasso huye de la copia fiel y del trazo realista de la obra primigenia, adoptando una pincelada pastosa que huye de los detalles y se centra en sus principales contenidos. En relación a los elementos geográficos, Picasso opta por realzar los elementos estructurantes del paisaje de la bahía: aumenta el protagonismo del mar, suprimiendo numerosos barcos, deja a la sierra de Mijas queda como único elemento de fondo, y aumenta el protagonismo de los hitos paisajísticos más potentes, como la Aduana o la torre de la Catedral, eliminando de la composición el resto de la ciudad construida visible. No se trata, en definitiva, de una simple vista urbana: hay una intencionalidad de destacar los elementos más importantes de la perspectiva, y este hecho puede ser utilizado a la hora de revalorizar este paisaje. En este sentido, la bahía de Málaga constituye un elemento central de la ciudad, que se extiende principalmente por sus márgenes, generando por tanto vistas recíprocas de una parte de la ciudad a la otra, con la propia bahía como elemento central y la montaña como fondo escénico, incluyendo valiosas perspectivas a los principales hitos paisajísticos urbanos.



Figura 6. Crepúsculo en el puerto de Málaga, Pablo Ruiz Picasso. 1889. Colección particular

Las obras de Picasso genéricamente tituladas Montañas de Málaga proceden de una etapa de su formación algo más avanzada. Durante su estancia familiar en 1896 en los Montes de Málaga, en el lagar de Llanes, Picasso realizó diversas obras de temática paisajística, reproduciendo los paisajes montañosos del entorno del lagar, un “exhaustivo reportaje de los alrededores de Málaga” (Ocaña, 1994: 68). Aunque en total suponen unas 20 obras, las dos más importantes recibían la denominación (Picasso no solía poner títulos a sus obras) de Paisaje Montañoso y Paisaje con matorrales, aunque actualmente han sido ambas denominadas, con algo más de criterio, como Montañas de Málaga, aunque una denominación más afinada

hubiera sido la de Montes de Málaga, como titula Ocaña a dos obras, menos conocidas aún, realizadas durante el siguiente año y que reproducen el mismo ámbito espacial (Ocaña, 1994).

La técnica en ambas obras reproduce la analizada en 'Crepúsculo...', es decir, una pincelada pastosa, sin líneas y con colores luminosos (Ocaña, 1994), lo que traduce una preocupación por captar, más que los detalles, la esencia del lugar. Respecto a los elementos geográficos que contiene, hay una diferencia de escala entre ambas. En la primera (fig. 7) se adopta un plano de visión más cercano, deteniéndose el autor en la morfología del roquedo, es decir, en los materiales pizarrosos característicos de la unidad fisiográfica Montes de Málaga, y en su característico tableado esquistoso. Igualmente incluye ejemplares arbóreos aislados, probablemente algarrobos, habituales incluso hoy en día en muchas de sus laderas, y que serían restos de antiguos cultivos más extensos.

En la segunda obra (fig. 8), el autor toma una visión algo más lejana, casi panorámica y es donde lo reflejado en la pintura conecta más con el entorno territorial donde se sitúa: amplias laderas, caminos, desprendimientos rocosos, árboles aislados, matorrales, etc. Al fondo, montañas de tonalidades distintas que cierran la panorámica, posiblemente la formación calcárea del Monte San Antón, que supone estratigráficamente un nivel superior a los materiales pizarrosos, y que por esta singularidad litológica respecto a su entorno es considerado un hito paisajístico de la cercana ciudad de Málaga, como recoge su planeamiento urbano.

La elección del espacio reproducido en estas obras nos habla, además del interés puramente pictórico que le generara, de una atracción del autor por los paisajes de su estacional entorno vital, y que contrasta con una aproximación más distante que los percibiría como laderas erosionadas y con escasa cubierta vegetal. Esa relación afectiva con este espacio montañoso se encuentra relativamente extendida entre numerosos habitantes de la ciudad, antiguos moradores de estos terrenos tradicionalmente humanizados en los que desde antiguo se cultivaban sus laderas, existía un considerable grado de poblamiento y generaron importantes manifestaciones culturales, como los cantes y bailes de verdiales. Unos valores culturales interiorizados por la población pero que no se han traducido en protección para el territorio que ocupan o del que surgen. En este sentido, el que se haya protegido la parte de los Montes de Málaga repobladas con pinares, ha desempeñado un efecto contrario sobre el resto de esta unidad fisiográfica, precisamente la que concentra mayores contenidos culturales.

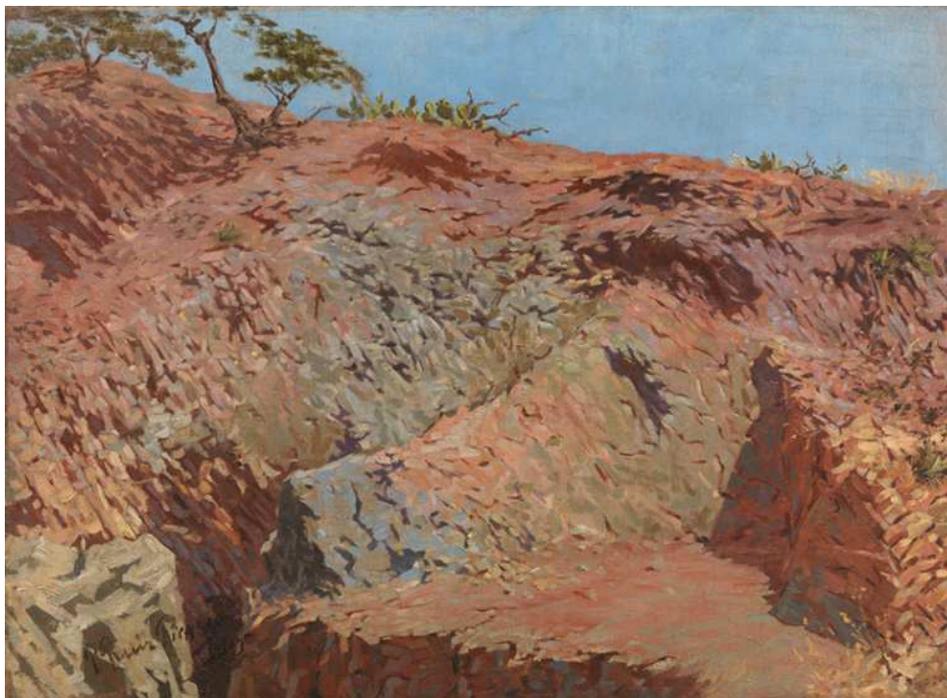


Figura 7. Montañas de Málaga. Pablo Ruiz Picasso. 1896. Óleo sobre lienzo. Museo Picasso Barcelona



Figura 8. Montañas de Málaga. Pablo Ruiz Picasso. 1896. Óleo sobre tabla. Museo Picasso Barcelona

3. PROCESOS TERRITORIALES EN LOS PAISAJES MALAGUEÑOS DE PICASSO.

Los que podemos denominar como paisajes picassianos malagueños no se han beneficiado, por el escaso conocimiento de estas obras, del reconocimiento como escenarios de manifestaciones culturales de un autor de importancia universal como Picasso. Al contrario, tanto la bahía de Málaga como los Montes de Málaga están siendo objeto de drásticas transformaciones territoriales, bien de forma generalizada o bien de forma puntual, según cada caso.



Figura 9. Colinas del Limonar, antes y durante su urbanización. Fotos: Revista el Observador de Málaga.

Los Montes de Málaga suponen, por su parte meridional, el marco montañoso de la ciudad, con la que mantiene, como se ha comentado, importantes conexiones culturales. Aunque tradicionalmente han contado con procesos de ocupación humana, relacionados con su carácter agrario o como lugar de descanso de la burguesía malagueña, siempre ha conservado su esencia rural agraria. En el acelerado proceso de urbanización que experimentó la ciudad en la década de los años 70 y 80, el crecimiento urbano ocupó, en forma de urbanizaciones residenciales, las colinas y laderas más cercanas a la llanura litoral o a los valles de los ríos Guadalmedina y Guadalhorce. No obstante, a grandes rasgos, y salvo esporádicos procesos de edificación espontánea, concentrados en diversos puntos, los Montes de Málaga permanecían ajenos al desarrollo urbano. Sin embargo, en las últimas décadas, la demanda de suelo residencial y el desarrollo de las comunicaciones han dado lugar a que infraestructuras y procesos de urbanización se concentren en este

ámbito fisiográfico. Tanto las rondas de circunvalación de la ciudad como las autovías y autopistas que conectan la aglomeración urbana de Málaga con el interior tienen su trazado por los Montes de Málaga, siendo muy frecuentes los grandes movimientos de tierra, taludes y terraplenes, estando prácticamente ausente el criterio paisajístico en estas intervenciones. Por otro lado, el crecimiento urbano de Málaga, en su parte oriental, ha fijado sus ojos sobre terrenos alejados del mar, al norte de la ciudad, y a ambos lados de las rondas de circunvalación, que más que como límite urbano se conciben como metas a traspasar, como se puede observar en los desmontes realizados en la promoción denominada, paradójicamente, Colinas del Limonar (fig. 9).

En la actualidad, esta dinámica no se ha detenido. El Ayuntamiento de la ciudad persigue recalificar una amplia zona de los Montes de Málaga como urbanizable, con la intención de que la ciudad crezca por esta zona bajo la tipología unifamiliar, y en contra de las determinaciones del Plan de Ordenación Territorial de la Aglomeración Urbana de Málaga, que establece una protección paisajística para estos terrenos. Sin embargo, la cuestión se está dirimiendo judicialmente, utilizándose como argumento que estos terrenos no comparten las características de los existentes en los Montes de Málaga. En el origen de esta argumentación, y en el escaso respecto en general del resto de la unidad de paisaje, se encuentra la existencia, dentro de la unidad fisiográfica, de un parque natural (precisamente denominado Montes de Málaga) sobre terrenos reforestados con pinares desde los años 30 y 40 del pasado siglo, por lo que, las zonas de los Montes de Málaga no ocupadas por la reforestación son percibidas más como espacios donde intervenir que como espacios naturales y culturales. El problema es que esta impresión no solamente alcanza a los agentes urbanísticos, sino que la falta de contundente respuesta social evidencia que se ha instalado, de forma intuitiva, en buena parte de la ciudadanía.

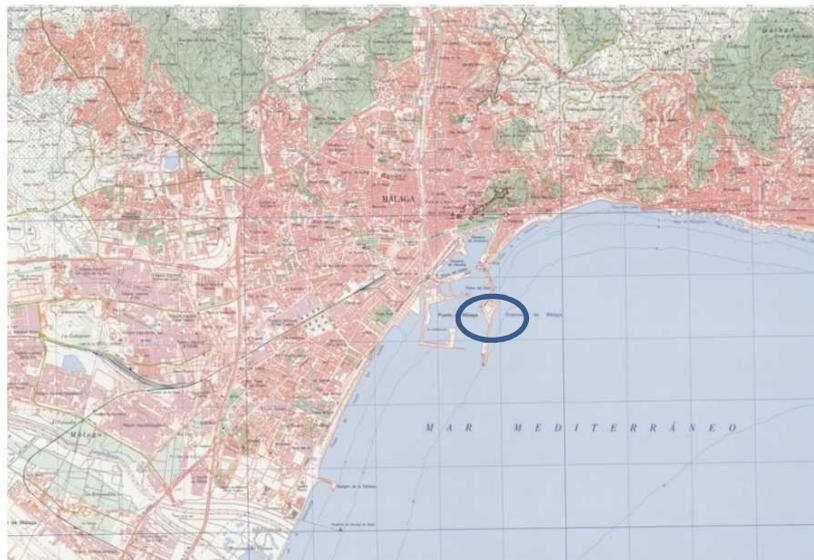


Figura 10. Bahía de Málaga y punto de construcción del hotel-rascacielos. Elaboración propia sobre MTN 1:50.000

La bahía de Málaga tampoco queda al margen del alcance del proceso de urbanización. Sus márgenes fueron en buena parte ocupadas por la ciudad y su área metropolitana, así como, aunque de forma mucho más extensiva, las laderas cercanas. Pero la propia bahía conservaba su carácter natural y marítimo. Sin embargo, la última ampliación del puerto de Málaga, realizada a finales de los años 90, introdujo elementos distorsionadores de las vistas, aunque su desarrollo más horizontal que vertical limitaba sus efectos. Recientemente, sobre terrenos ganados al mar en la última ampliación, se está impulsando la construcción, a la entrada del puerto, y por tanto prácticamente en la parte central de la bahía, de un rascacielos de uso hotelero, con 35 plantas y 135 metros de altura. Este proyecto ha generado una gran controversia ciudadana tanto por la ocupación del espacio público que supondría como, fundamentalmente, por el enorme impacto paisajístico que su visibilidad provocaría sobre la bahía de Málaga, entre otras razones. El rascacielos, el primero que se construiría en Málaga, multiplicaría por más de dos veces la altura de los edificios residenciales más altos de la ciudad. Pero la cuestión central es que se situaría en un entorno marítimo, aislado de otras construcciones, e interrumpiendo las perspectivas existentes entre la ciudad y el mar, a un lado y al otro de la bahía. Además, dañaría gravemente las perspectivas existentes hacia los hitos paisajísticos más importantes de la ciudad, como la torre de la Catedral, la Alcazaba, el Castillo de Gibralfaro o la Farola. Se trata, en muchos casos, de perspectivas reflejadas en diversas representaciones culturales del

paisaje, como las numerosas vistas de la ciudad desde el mar o, más particularmente, las realizadas desde la propia bahía, como la obra de Picasso que exponemos en este trabajo.



Figura 11. Simulación fotográfica a escala del rascacielos previsto en el puerto de Málaga. Foto: Matías Mérida. Fisonomía edificio tomada de A. Cappa.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, la presencia de un determinado paisaje en representaciones culturales de autores relevantes puede constituir, en sí mismo, un motivo de realce de la calidad paisajística del lugar y puede redundar, además de su valorización, en su protección frente a actuaciones que puedan afectar a su calidad. Sin embargo, en el caso que hemos analizado de los paisajes de Picasso y Málaga, ese efecto no se ha producido, al menos por el momento. Las causas pueden responder a diversos factores, como la vinculación existente entre la ciudad y el pintor. Picasso pintó paisajes de su infancia y juventud, pero la mayor parte de su carrera pictórica la desarrolló lejos de su ciudad; incluso sus paisajes montañosos (Montañas de Málaga), pintados en sus estancias veraniegas en Málaga, técnicamente estaban vinculados a la formación que había recibido en Barcelona. En todo caso, su producción paisajística (mucho más evidente en Constable y Cézanne) es poco conocida, fuera de los especialistas, y en todo caso se encuentra ligada a su etapa de formación. Su vinculación con la ciudad, sentimentalmente intensa mientras vivía, sólo ha terminado de fraguar en fechas muy recientes. Constable, por el contrario, mantuvo toda su vida su vinculación con el lugar en el que nació y creció. Cézanne estableció, en su etapa de madurez, una relación también cotidiana con los paisajes que reflejaba en sus cuadros.

En todo caso, tradicionalmente la obra paisajística de Constable y de Cézanne ha tenido un gran reconocimiento, trasladándose su popularidad a los lugares que reproducía. Por el contrario, la obra paisajística de Picasso necesita una mayor proyección para poder llevar a cabo ese proceso de revalorización sobre los escenarios que recoge, en especial los Montes de Málaga y la propia bahía de Málaga. Urge por tanto dar a conocer y difundir esta dimensión paisajística de Picasso e intentar que sea de utilidad para la protección de dichos paisajes o al menos para la introducción de criterios paisajísticos en los proyectos que se lleven a cabo sobre ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnau Gubern, E. (2001): *Grandes maestros de la pintura: Cezanne*, Ediciones Susaeta, Madrid.
- Clark, K. (1971): *El arte del paisaje*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- Clarkson, J. (2010): *Constable*, Phaidon, New York.
- Fábregas, A. (1994): "Paisajes infantiles. Málaga y la Coruña" en Ocaña, M.T. (Dir.): *Picasso paisajes 1890-1912. De la Academia a la vanguardia*. Lumweg editores, Barcelona.
- García Guatas, M. (2007): "Cézanne y el cubismo: preámbulo y epílogo del paisaje moderno", en Maderuelo, J. (dir.): *Paisaje y arte*, Abada Editores, Madrid, pp. 77-110.

- Gómez Mendoza (2013): "Del patrimonio paisaje a los paisajes patrimonio", *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol 59, pp 5-20.
- López Ontiveros, A., Nogue i Font, J., Ortega Cantero, N. (2006): *Representaciones culturales del paisaje y una excursión por Doñana*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid
- Luginbühl, Y. (2008): "Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones" Maderuelo, J. (dir.): *Paisaje y territorio*, Abada Editores, Madrid, pp. 143-110.
- Maderuelo, J. (dir.) (2008): *Paisaje y territorio*, Abada Editores, Madrid.
- Maderuelo, J. (dir.) (2007): *Paisaje y arte*, Abada Editores, Madrid
- Maderuelo, J. (2006): *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada ediciones, Madrid.
- Martínez de Pisón, E. (2009): *Miradas sobre el paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Nonhoff, N. (2005): *Paul Cézanne. Vida y obra*. Ed. Koneman, Köln.
- Ocaña, M.T (1994): "La consolidación del oficio" en Ocaña, M.T. (Dir.): *Picasso paisajes 1890-1912. De la Academia a la vanguardia*. Lumwerg editores, Barcelona.
- Ojeda Rivera, J. F. y Delgado Bujalance, B. (2010): "Representaciones de paisajes agrarios andaluces". *Scripta Nova*, vol. XIV, nº 326.
- Ortega Cantero, N. (2008): "Visiones históricas del paisaje: entre la ciencia y el sentimiento", en Martínez de Pisón, E. y Ortega Cantero, N. (eds.): *La recuperación del paisaje*, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, Madrid, pp. 41-63.
- Ortega Cantero, N. (2006): "Ver, pensar, sentir el paisaje. Expresiones literarias del paisajismo moderno" en Ortega Cantero (ed): *Imágenes del paisaje*, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, Madrid, pp. 9-47.
- Ortega Cantero, N. (2010): "El lugar del paisaje en la geografía moderna", *Estudios Geográficos*, Vol. LXXI, 269, pp. 367-393, julio-diciembre 2010
- Perón, F (2009): "Patrimonio y paisajes del litoral", *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, 6, Untzi Museoa-Museo Naval, Donostia-San Sebastián, pp. 33-40
- Rewald, J. (1969): *Cézanne. Paisajes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Saule-Sorbé, H. (2006): "Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje", en Ortega Cantero (ed.): *Imágenes del paisaje* Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, Madrid, pp. 49-100.
- VV.AA. (2007): *Los paisajes andaluces: hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla.