

EDUARDO MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA* y MANUEL FROCHOSO SÁNCHEZ**

* Departamento de Geografía, Universidad Autónoma de Madrid.

** Departamento de Geografía, Urbanismo y Ordenación del Territorio, Grupo de Investigación Pasado y Presente Geográfico del Relieve, la Vegetación y el Paisaje (GeoReve), Universidad de Cantabria

La Canal de Mancorbo: significados de un paisaje

RESUMEN

El cuadro de Carlos de Haes *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, de 1876, expuesto en la sala 63A del Museo del Prado (Madrid), representa un paisaje rocoso abrupto y elevado, correspondiente al frente meridional del macizo de Ándara sobre la comarca de Liébana. Esta obra está considerada como un hito capital en la pintura del paisaje del siglo XIX en España. Se estudia aquí, desde una perspectiva geográfica, el marco cultural en el que se inscribe, se muestran las características del lugar representado y se razona su modo de plasmación filtrado por el arte.

RÉSUMÉ

La Canal de Mancorbo: Significations d'un paysage.- La peinture de Carlos de Haes *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, de 1876, exposé dans la salle 63A du Musée du Prado (Madrid), représente un paysage rocheux abrupt et surélevé, correspondant à la face sud du Massif d'Ándara sur la contrée de Liébana. Cette oeuvre est considérée comme un point de repère capital dans la peinture du paysage du XIX^e siècle en Espagne. On étudie ici, d'un point de vue géographique, le

cadre culturel dans lequel la peinture est enregistré, les caractéristiques du lieu représenté et le mode d'expression filtré par l'art.

ABSTRACT

La Canal de Mancorbo: Meanings of a landscape.- The painting of Carlos de Haes *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, from 1876, exhibited at the Prado Museum in room 63A (Madrid), represents an abrupt and high rocky landscape, corresponding to the southern front of the Ándara Massif over the county of Liébana. This pictorial work is considered a capital milestone in the painting of landscape in Spain during the 19th century. This work studies, from a geographical perspective, the cultural framework in which it is registered, the characteristics of the represented place and the mode of expression filtered by art.

PALABRAS CLAVE/MOTS CLÉ/KEYWORDS

Picos de Europa, montaña, pintura, paisaje, geografía.
Picos de Europa, montagne, peinture, paysage, géographie.
Picos de Europa, mountain, painting, landscape, geography.

A Maíta

I. CIRCUNSTANCIAS ARTÍSTICAS E INTELECTUALES

1. INTRODUCCIÓN

En principio, el cuadro *La Canal de Mancorbo*¹, de Carlos de Haes, pintado en 1876 y expuesto hoy en el Museo del Prado, es una pintura de paisaje excelente. Y el lugar que la inspiró es también un magnífico conjunto rocoso de montaña, con peculiar atmósfera cantábrica.

Ambos se han vuelto simbólicos. Interesados por la geografía cultural de la montaña, los autores de estas páginas quisieron recobrar en el terreno, en el verano de 2019, la experiencia del pintor que lo plasmó desde el sitio preciso en el que plantó su caballete y realizó su estudio preparatorio, reviviendo así aquella excursión 145 años después². Nos llamó la atención lo remoto y apartado del lugar. Ahora hay pistas que, en cierto laberinto, facilitan la aproximación, pero en 1874, año de la estancia de Haes en los Picos de Europa y en el que realizó del natural el boceto preparatorio del cuadro, aquel paraje tenía que estar muy apartado, ser raro su conocimiento y su acceso esforzado. La existencia de viejas majadas próximas per-

¹ Titulado en catálogo como *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*. Mantenemos el título más breve dado por Aureliano de Beruete (1898) en su nota necrológica sobre Haes.

² Agradecemos cordialmente al geógrafo Fernando Pérez Celada su hospitalidad, compañía y conocimientos en nuestra estancia en Liébana, lo que nos hizo más grato, facilitó e ilustró el trabajo sobre el terreno.



FIG. 1. Comparación entre los cuadros de Haes de 1874 a la izquierda y 1876 a su derecha.

mite conjeturar una relación de los pintores con ganaderos, tal vez vinculados a su fonda, que les indicaran el sitio y les facilitaran la excursión, pero no hay testimonios. Sin duda, buscaban allí el ambiente más alpino del macizo. En aquellos farallones de Ándara hay, por tanto, más que peñas, hay significados. Estos unen arte y geografía.

2. EL MODELO ALPINO

Como en otras ocasiones hemos señalado (MARTÍNEZ DE PISÓN, 2017), el arte y en general la cultura de montaña tienen unas claras raíces europeas que se desarrollan sobre todo en los Alpes, nacen con los renacentistas, prosperan con los ilustrados y alcanzan su cumbre con los románticos. La pintura alpina responde a estos contextos culturales amplios y con frecuencia célebres, constituyendo uno de los focos de influencia relevantes en el paisajismo español.

El aprecio cultural y estético ilustrado de los Alpes dio lugar a múltiples manifestaciones, desde la ciencia a la poesía, y fue internacional, muy notablemente perial-

pino, pero también con una aportación inglesa pionera, constante y a veces genial. El excursionismo artístico, didáctico, investigador y deportivo fue el instrumento habitual, aunque no faltó el viajero (o el turista) rutinario. Hagamos un panorama rápido.

Sin salirnos de la pintura estricta, en ese flujo viajero, el pintor William Pars acudió a la cordillera en 1770 y volvió con una colección innovadora de ilustraciones de paisajes pintorescos, entre ellos de los glaciares, entonces aún crecidos por los efectos de la Pequeña Edad del Hielo, tema que también dibujaría Bourrit en Ginebra con espíritu geográfico en los años finales del XVIII. Estos son los comienzos de una serie de visitas de pintores (y poetas) ingleses viajeros, como Cozens y Towne, este último perteneciente al grupo artístico del Lake District, etapa que culmina con los viajes intermitentes de Turner a la cordillera desde 1802 hasta 1844. Turner dio el toque de genio a la pintura de montaña incorporándola a la línea más creativa del paisajismo. No es desdeñable la refinada obra alpina de Ruskin desde 1833, en la que incorpora los paisajes de cumbres más característicos, ni la de sus seguidores, como J. Brett ya a mediados del XIX. La línea

inglesa continuó ascendiendo por la montaña con el alpinista E. T. Compton, autor de formidables vistas agrestes de cumbres y glaciares.

De modo coetáneo, el conocido autor francés de marinas Joseph Vernet pintó en 1775 también ocasionalmente la tormenta en la montaña o el ambiente pastoril en 1763. Wüest representa ya el glaciar del Ródano en 1775. En el XIX la tendencia se afirma con Birmann o con Oehme. Es destacable el suizo Samuel Birmann, quien dibujó, pintó y grabó tempranamente, desde 1823, la alta montaña alpina con marcada personalidad, inclinaciones topográficas y también algunas fantasías, pero fue con el pintor también suizo Caspar Wolf cuando el paisaje alpino quedó ya mostrado, sobre todo desde 1776, como canon de belleza, estableciendo una escuela paisajista propia y estable de los Alpes, no solo objeto de viajeros. En ella, entre otros motivos, los hielos y nieves, los picos, las gargantas y las cascadas se asientan como asunto pictórico propio durante el siglo XIX, mientras se van sucediendo numerosos pintores radicados en la montaña, como Diday y Carus. No obstante, otros artistas muy conocidos de origen externo, por ejemplo, Courbet en 1874, retienen también vistas de los Alpes con maestría. En Alemania, es el de Friedrich un caso particular de originalidad, con sus viajeros, nubes, cumbres, hielos, abismos y conocida voluntad de sacralizar el paisaje.

Diday fue el primer maestro de los especialistas en paisajes alpinos, conjugando, en la representación decorativa de la naturaleza, la armonía tradicional con elementos emocionales románticos. Especialmente influyente fue el discípulo suizo de Diday, A. Calame (1810-1864), que significó un decidido paso adelante en la pintura de la naturaleza de montaña, retratando un espacio geográfico sublime compuesto por tormentas, brumas, cimas, rocas, bosques, lagos y torrentes, aún con una factura detallista. Como profesor tuvo numerosos alumnos directos, su fama trascendió por todas partes y la publicación de sus lecciones de paisaje, con muy bellas litografías de la naturaleza, se difundió ampliamente. También aquí. Señala Barón (2002) que, hacia 1845, Villaamil hacía que sus alumnos copiaran e iluminaran a la acuarela «las litografías de la cartilla del suizo Alexandre Calame [...]». En enero de 1858, al poco de haber ocupado Haes su cátedra, la Dirección General de Instrucción Pública autorizó al director de la Escuela la adquisición del conocido manual de Alexandre Calame, *Leçons de dessin appliqué au Paysage*. Haes publicó en 1862 sus *Ensayos de grabado al agua-fuerte*, que manifiestan también la influencia literal de los *Essais de gravure a l'eau-forte* de Calame, de 1838; incluso los títulos de ambos aparecen como si estuvieran esculpidos

en una roca. En poesía, Lamartine compuso en 1843 unos versos referidos a los Alpes, a la vista de un cuadro de Calame. Y en la peculiar relación existente entre pintura y música, que en Madrid fue en el XIX e inicios del XX entre paisajistas y wagnerianos, hay un cuadro de Calame, que muestra al Eiger en 1848, que se podría definir como musical. Representa la montaña con rocas cálidas y oscuras en primer plano y una pirámide al fondo, alta, escarpada y con veladura atmosférica. Es cuadro muy diferente, sin duda, al *Mancorbo* de Haes, pero las palabras anteriores podrían aplicarse también a la pintura que aquí nos ocupa. Y la idea de una composición en armonía musical es, de distinto modo, igualmente ajustable.

Particularmente interesante es la aportación pictórica y geomorfológica, entre arte y ciencia, al macizo del Mont Blanc del arquitecto Viollet-le Duc (1993), por la belleza de sus obras, por su dedicación a la montaña, por su atención al relieve (MARTÍNEZ DE PISÓN, 1992, 1994) y por las fechas de su trabajo, pues fue el mismo año de la exposición de *La Canal de Mancorbo* en Madrid, 1876, cuando publicó en Francia su libro *Le Massif du Mont Blanc*. Viollet venía recorriendo los Alpes desde 1868, por lo que se trataba de una aportación de madurez, pero esta vocación alpina posee además para nosotros un claro significado de trasfondo cultural europeo donde encuadrar, con sus cercanías y lógicas distancias, el viaje de Haes del 74 a la más escarpada montaña de su pintura. Sin olvidar a otros artistas alpinos, cuya lista sería ahora demasiado prolija, es preciso apuntar que, al igual que en Barbizon o en Fontainebleau, hubo también una escuela o colonia paisajista suiza en Meiringen, Suiza, dedicada a la representación de la montaña al natural, activa a mediados del siglo XIX, en la que convivían maestros como Calame y discípulos como Loppé, cuya obra supuso la integración del mundo de la altitud en el arte pictórico. Otros pintores, como Coppier o Gos y muchos más continuaron de diverso modo tal escuela. Debe quedar claro, por tanto, que el cuadro de Haes de Mancorbo no está en soledad en su tiempo, solo acaso en España, sino que se encuentra respaldado vigorosamente por una magnífica producción artística europea en la cual integró nuestra pintura.

El modelo alpino se propagó y adquirió universalidad. Llegó a América como una prolongación natural del arte europeo en un paisaje nuevo, inmenso y aún indómito, manteniendo relaciones concretas. El horizonte pictórico del paisaje creció, pues, en consonancia con los demás aspectos de la cultura, pero lo agreste adquirió allí connotaciones de identidad e idealidad propias, no desvinculadas de las posiciones de los trascendentalistas, materializándose en la Escuela del Río Hudson. Thomas



FIG. 2. La influencia de Calame a través de sus cuadernos. Arriba, *Leçons de paysage* de Calame. Abajo, seguimiento por Haes (1862) del magisterio de Calame (1838).

Cole (1801-1848), de origen inglés y especializado en Europa, fue seguidor de Turner y Constable, descubriendo para el arte, con medios europeos, las cascadas y los bosques norteamericanos e iniciando un ciclo propio con

múltiples pintores, conocido como el grupo de las White Mountains. También Durand (1796-1886) pintó con afinidad al estilo de Cole. F. E. Church (1826-1900) tuvo una influencia reconocida y directa de Humboldt, que

alcanzó a otros pintores, como Bellerman (1814-1889), incitado este por la recomendación del geógrafo para que los artistas del viejo continente visitasen la naturaleza de América. En la misma línea, el alemán A. Bierstadt (1830-1902) plasmó las Montañas Rocosas con estilo alpino, como también hizo con el Cervino en 1875, es decir, en los años de Mancorbo. En la Escuela del Hudson, T. Moran (1837-1926) pintó Yellowstone influido por Turner, y J. M. Rugendas (1802-1858), procedente de Múnich y nuevamente humboldtiano y turneriano, representó en una abundante obra la naturaleza latinoamericana impulsado por las ideas del padre de la geografía moderna (HUMBOLDT, 1875; MARTÍNEZ DE PISÓN, 2017; GARRIDO MORENO, 2018; SANZ HERRÁIZ, 2016).

En cuanto al excursionismo pirenaico —próximo al alpino en su fondo, pero ya físicamente cercano a nuestras montañas o internado en ellas—, coetáneo a la exploración de nuestros pintores por la Cordillera Cantábrica, cabe recordar que la primera versión del renombrado libro de Russell *Souvenirs d'un montagnard* es de 1878 y que el excelente mapa del macizo de Monte Perdido de Schrader, a escala 1:40.000, tiene la fecha de 1874 y su famosa y bella acuarela de las torres de hielo del glaciar de Gabietou es de 1875.

Hay además múltiples muestras de la extensión de esta línea de pintura de paisaje, como es lógico, por Europa central y oriental en las que, por extensión, aquí no podemos entrar, y llegó hasta las montañas de Asia, con Vasily Vereschagin o con Teodor Gertsen. Prueba mayor de la universalidad de este estilo y este tema de la montaña son también las pinturas del australiano W. C. Piguenit (1836-1914). El artista era dibujante topógrafo y ello parece manifestarse en la confección precisa de sus cuadros y en la elección de relieves como asuntos pictóricos, por ejemplo en Kosciusko, de 1903, el Monte Ida de Tasmania (1881), el Alto Nepe (1889), el Monte Olimpo de Tasmania (1875) o el dibujo del Valle de Grose (1882). Lo cual no suprime el acentuado tono de misterio en el ambiente, remarcado por las nubes entre las montañas, lo que podría ser no solo un reflejo del clima y de la lógica influencia del paisajismo europeo, sino también de la pintura oriental. Según F. Cheng (2010), en la pintura china se juega con el vacío tras el que se sugiere una forma, siendo lo invisible una parte sustancial de la composición de un buen artista que debe disponer lo omitido o ausente o aparentemente inacabado, por ejemplo, tras las nubes y brumas, que vacían parcialmente la montaña pintada, dotándola de misterio y de la fascinación de lo oculto, porque lo importante es dejar que la montaña manifieste su alma.

3. EL MARCO CULTURAL

Ha anotado P. Batalla (2019) que, «no por casualidad, aquel mismo año [del cuadro de Haes, 1876] se fundó en España [...] la Institución Libre de Enseñanza» (ILE), en la que tendría Beruete un papel destacado. Es una buena relación, porque, como ha señalado N. Ortega (2001),

desde mediados los años setenta, Giner hizo de la práctica excursionista una de sus dedicaciones más apreciadas. [...] Y fue también un aspecto que contribuyó a mejorar la valoración externa de ese excursionismo gineriano, el aprecio hacia la manera de acercarse al paisaje,

usando a la vez una aproximación naturalista y otra artística, o una suma de «observación y contemplación». Ese complemento de naturaleza y arte en «el conocimiento directo de las cosas» es una modalidad que converge sin duda con la salida al campo de sus coetáneos pintores paisajistas. El guadarramismo de la ILE tuvo, como es conocido, su propia e intensa influencia: en expresión literaria de Cansinos-Assens en El Paular a comienzos ya del siglo XX, citada por Ortega, de lo que se trataba era de experimentar la «inocencia en aquel inocente paisaje». Y de aprender, enseñar y educar. Con perspectiva desde la pintura, M. C. Pena (1983) confirma también que «la nueva visión del Guadarrama fue obra [...] de los hombres de la Institución». Cuando en 1886 se constituyó en la ILE la Sociedad para el Estudio del Guadarrama, el pintor Aureliano de Beruete, a su vez discípulo de Carlos de Haes, fue uno de los firmantes de su manifiesto. El artículo «Paisaje», de Giner de los Ríos (1886), fuente de un movimiento que perdura y con la mirada puesta en la misma sierra, también se publicó ese mismo año³.

Se trata, pues, de un movimiento cultural completo, en unos casos con escenarios preferentes —el evidente de la Sierra de Guadarrama— y en otros con sitios especialmente simbólicos, aunque no fueran los más habituales —como podrían ser los Picos de Europa—. Giner dio un giro, a su modo, a la visión de la montaña en nuestra cultura y abogó por la implantación del excursionismo como recurso educativo, intelectual y moral. La cultura española no había sido tan decididamente paisajista hasta entonces. La actitud y las ideas de Giner tenían buenos precedentes en geógrafos y pedagogos europeos, en artistas del XIX y en los naturalistas de su entorno, pero la ILE pasó a aplicarlos con originalidad y en las circunstancias

³ Sobre los geólogos del Guadarrama, célebres y varios de ellos ginerianos, ver Martínez de Pisón (2015).

propias. En este sentido, Torres Campos decía que la enseñanza de la geografía debería apoyarse en algo más que en palabras, por lo que solo un viaje educativo valía por muchas clases. Y aquel artículo de Giner, tan fundamental, que manifiesta un claro ideal regeneracionista, tiene, para lo que ahora exponemos, un sustancial eje en la montaña, donde se puede obtener una experiencia profunda. Este proyecto incluía una universidad en la que convendría practicar

las excursiones al campo, a la granja, al museo, a la mina, al monumento, al taller [...], que deben constituir el primer momento, no el segundo, de la enseñanza objetiva. Por ejemplo, los trabajos de gabinete, en geología, tienen necesariamente que venir después de los trabajos de campo.

Tales excursiones deben por ello realizarse en días de trabajo e, incluso, aquellas de días de fiesta para «contemplación y goce del paisaje» sirven de complemento a las de estudio (GINER DE LOS RÍOS, 1924).

Indica M. C. Pena (1982) con buen criterio que es probable que la elección de los Picos de Europa por Haes para el viaje artístico de 1874 estuviera influida por la divulgación que había hecho de sus cumbres y canales el conocido geólogo Casiano de Prado (1860)⁴, pero también Martín Rico había acudido a pintar a Covadonga antes del 74 y Pérez Villaamil había compuesto a mediados de siglo (a partir de viajes en 1846 y 1850) cuadros de los Picos de Europa con exaltación muy fantástica de sus relieves. Incluso, parece que el mismo Haes había sacado sus pinceles en los Picos de Europa en Asturias en 1871 (GUTIÉRREZ, 2002).

Sin embargo, su cuadro de esa fecha titulado *Montañas de Asturias. Picos de Europa* tiene abetos propios del Pirineo, que no corresponden a esa montaña cantábrica, aunque podrían ser una licencia geográfica del pintor. Igualmente, *La vereda*, de 1871, que se ha localizado en los Picos, contiene unos pinos silvestres impropios de este macizo, siendo más característicos del Guadarrama, aunque la topografía del escenario pintado también aparenta mayor declive que el propio de esta sierra. Su *Montañas de Asturias*, de 1872, tiene un pico similar al de la pintura con abetos anteriormente indicada, todo lo cual hace pensar en recomposiciones de taller. Así también parece una reelaboración su *Paisaje de sierra*, de 1883. Los cuadros de colecciones particulares reseñados por Arias Anglés (2007) son obras de taller de intención decorativa para la clientela del pintor, con muy posibles

mezclas de lugares. El *Paisaje lacustre* reproducido en este trabajo parece responder a esta imposibilidad de localización, aunque contiene unas coníferas (el artículo habla de «pinos» pero son abetos) que son propias del Pirineo o los Alpes, no de los Picos, y un lago que, al tener pescadores, solo podría ser alpino. El cuadro titulado *Picos de Europa (?)* presenta también abetos pirenaicos o alpinos, que excluyen, al menos botánicamente, la pertenencia a esa denominación. Y el *Paisaje montañoso con torrente* tiene igualmente coníferas pirenaicas o alpinas.

Este repertorio podría producir la impresión de estar influido por la estancia de Haes en la estación termal pirenaica de Eaux-Bonnes (¿hacia 1881 o 1882, según algunos historiadores, o acaso antes según otros?), reelaborado luego en taller, aunque hay autores que dan otras interpretaciones. Así, en el cuadro *Pirineos franceses*, en principio localizado en esa temporada, aparece un pico entre nubes (que se asemeja al Pic de Ger, muy resaltado y próximo al afamado balneario pirenaico), idéntico a la escarpada cumbre del cuadro *Montañas de Asturias. Picos de Europa* (de 1871), que en el catálogo de la Fundación Botín se atribuye al pico Canto Cabronero (1.998 m) en Sajambre, lo que, pese a haber cierta semejanza, tampoco es seguro. Arias Anglés (2002) ha realizado un intento de identificación de estas montañas iguales con títulos equívocos, concluyendo que ambas son de la Cordillera Cantábrica, pues,

siguiendo un procedimiento muy normal en Haes, éste compuso el cuadro definitivo [*Montañas de Asturias*, en el Museo de Arte Moderno de Barcelona] en su estudio o taller, teniendo como base dicho boceto [*Pirineos franceses*, Museo del Prado, depositado en el Museo Jaime Morera, de Lérida]⁵.

Las fechas que los historiadores proponen tendrían entonces que modificarse en un sentido o en otro. Claro está, también, que si el estudio *Pirineos franceses*, datado «hacia 1882» (GUTIÉRREZ, 2002), correspondiera realmente al lugar de su título y estuviera coronado de modo original por el rotundo Pic de Ger, o bien unas cuantas fechas quedarían trastocadas o bien la cadena de influencias sería diferente. Incluye Arias además el cuadro titulado *Picos de Europa* en la misma etapa, pero mantenemos la incompatibilidad de la vegetación representada con dicho lugar. Sin entrar más en este caprichoso rompecabezas creado por el mismo Haes con sus frecuentes mezclas de elementos territoriales, en cambio,

⁴ Ver Martínez de Pisón (1995) y González Trueba y Serrano (2007).

⁵ Por esta razón, Arias Anglés (2002) propone que mejor debería titularse *Montañas de Asturias*.

sus estudios realizados en la Cordillera Cantábrica en 1874, producidos en llamativa cantidad, son todos ellos identificables geográficamente por lo que no presentan las mismas complicaciones de ubicación.

En lo que constituye el paisaje en el artículo de Giner está contenida explícitamente lo que denominó una «estética geológica» y, sin duda, un modelo bien notable de tal estética era el cuadro de Haes sobre Mancorbo, expuesto diez años antes en Madrid. Estas calidades las recogió pronto Danvila (1896) al alabar tal pintura:

el geólogo no encontrará un detalle que no sea real y efectivo, y el simple amante de las bellezas naturales se siente transportado a aquellos lugares [...]; todo está expresado de una manera fiel y exacta, lo mismo las varias especies de rocas que las diferentes tonalidades del ambiente que envuelve el paisaje ⁶.

Con más intensidad aún en el estudio al natural de 1874, el reino dominante de la peña aparece retirado al fondo de su alto valle, en un recinto propio, cerrado, pétreo y luminoso, con cierto carácter sagrado, para acceder al cual desde el ámbito desde el que se pinta, el de los hombres, los ganados y las arboledas, es necesario franquear una oscura portilla rocosa y ascender un desfiladero sin senda. Tal boquete en el relieve del primer término hace de puerta de entrada al recinto y a la médula tanto del estudio como del cuadro definitivo.

Algo más tarde, la literatura toma a su vez el escenario de la montaña cantábrica, aunque no de los Picos de Europa en concreto, con la novela *Peñas arriba* (1895) de Pereda. No es un caso único en nuestras letras, aún en el XIX, pero sí el más conocido; sin embargo, tiene esta obra una expresa tendencia ruralista que no enlaza con la corriente cultural que vamos mostrando. No obstante, también el protagonista del libro pasó una temporada, como Haes, en el balneario pirenaico francés de Aguas-Buenas (Eaux-Bonnes), pero no para pintar sino como andanza mundana en tiempos anteriores a su conversión al patriarcado local.

En continuidad con el paisajismo pictórico de Haes y discípulos, y con intensificación, la importancia concedida al paisaje por los noventayochistas, en un amplio arco de intereses y aportaciones, intelectuales, literarias, filosóficas, científicas y pictóricas, desarrolló y diversificó aquel activo y notable origen (MARTÍNEZ DE PISÓN, 1998). En el campo de la cultura, acorde con el resto «generacional», dentro de su intrínseca variedad, y complementario de las letras, el 98 pictórico fue fértil y, en

concreto, como en los escritos, particularmente paisajista (PENA, 1982; TUSELL y MARTÍNEZ, 1997)⁷. Sobre todo, el 98 construyó un arte del paisaje. Creó una imagen de España, literaria, reflexiva y pictórica, elaborada por grandes artistas y pensadores, como Machado o Unamuno o Beruete, prolongada en el tiempo hasta mediados del siglo pasado. Como escribió Machado, pintaron del natural para pensar en él. Esta imagen cultural ha quedado grabada como interpretación de algo más que un territorio, con su bagaje de ideas, arte logrado, valores y, como escribía Azorín, amor al paisaje. Para Azorín el paisajismo fue esencial en el 98. Por lo tanto, desbordó el campo de las letras y tuvo su propio terreno pictórico, de manera especial a través de los discípulos de Haes, que evolucionaron con sus genios particulares de modo admirable. En este sentido, el del paisajista que acude al campo, Ramón Gómez de la Serna calificó a Haes de «precursor» de Giner. No obstante, cada oficio tiene sus propios caminos, escuelas y estilos, por lo que el 98 de los pintores siguió sus tendencias nacionales y las importadas, estas con la fuerza poderosa del impresionismo.

La pintura cooperó entonces muy activamente en saber ver el paisaje y, en él, la montaña. Relacionable con el 98 (es decir, con Martín Rico, Morera, Campuzano, Regoyos, Beruete, Sorolla, Zuloaga, Ricardo Baroja, Espina, Lhardy, Martínez Vázquez, Arredondo, Zubiaurre, Arteta, tal vez Solana, entre otros), cuyo eje simbólico —no siempre— se puede situar en el Guadarrama pero que estuvo muy abierto geográficamente, hay una pintura catalana que se concreta en *Els Quatre Gats*, Casas, Nonell, Mir, Rusiñol, etcétera, y en la escuela específicamente paisajista de Olot, impulsada por los Vayreda. Como el 98 pictórico deriva en buena medida del paisajismo incitado por Haes, procede centrarlo en esta escuela. Ya nos hemos referido a Beruete, a quien podemos considerar la figura clave en esta línea. Pero Regoyos, por ejemplo, sin perder el afán paisajista, es un pintor sumamente independiente, centrado con originalidad en los estilos pictóricos del momento⁸. Es un renovador y un descubridor de cierto color del mundo, que, además, cultivó la ilustración, en el lado sombrío del costumbrismo, de la España «negra», con otro belga, Verhaeren. Y el genio de Sorolla es también de personalidad indiscutible, sin perder su hilo de relación estrecha con Beruete y las claves intelectuales de la ILE y del 98. Ese mismo carác-

⁷ Para un encuadre más general de los orígenes, J. L. Díez y otros (1992-1993).

⁸ «Regoyos es un pintor de color y de luz. Nada más lejos de la tradición académica que su pintura» escribía Azorín, en *ABC*, en 1908. Azorín (1954).

⁶ Cita de Danvila (1896) tomada de Gutiérrez (2002).

ter independiente, manteniendo su vinculación a la mirada sobre el paisaje noventayochista y modernista, puede decirse de la pintura de Zuloaga. Ricardo Baroja es, en cambio, el pintor y grabador del 98 por excelencia. La Cordillera Cantábrica tuvo además pintura renovadora específica, como en el caso de Nicanor Piñole, Casimiro Sainz y Riancho (GONZÁLEZ TRUEBA y SERRANO, 2007) y recibió a artistas extranjeros expertos en montaña, como el pirineísta Charles Jouas.

Con las nuevas técnicas, hay además un 98 fotográfico, interesado por el paisaje, el retrato y la composición, unas veces de manera documental y otras, más restringidamente, con inspiración artística. No obstante, Haes, al referirse en su *Discurso* de 1860 a la necesidad de «espiritualismo» en el arte, veía necesario ir más allá de una técnica meramente imitativa, para la cual «la máquina de Daguerre haría excelente oficio de pintor». Tras el cambio de siglo nacieron en España asociaciones fotográficas regionales, que prueban la extensión del interés por este medio y, en concreto, su capacidad como instrumento de amplio uso para reflejar los paisajes locales. En los Picos de Europa son destacables artísticamente en esta prolongación temporal las imágenes logradas por Diego de Quiroga, marqués de Santa María del Villar, y, en Liébana⁹, por Eusebio Bustamante, en cierta continuidad con la potencialidad escénica de esta montaña reafirmada definitivamente para el arte por Haes, junto a Beruete y Entrala.

4. DEBATE SOBRE LA PINTURA DEL PAISAJE

En su personal, temprana, implicada y hasta radical perspectiva sobre el paisajismo pictórico español, Bernardino de Pantorba (1943) mantenía que solo se podía hablar de verdadero arte autónomo del paisaje cuando este pasaba de ser un estudio de formas a otro de luces. Del taller al aire libre. De este modo, el género paisaje independiente solo sería un fruto moderno, incluso propio del siglo XIX. Lo anterior, es decir, los *paisistas*, salvo anticipaciones concretas —como en Velázquez—, no entraron en la luz, sino que se mantuvieron en la forma y el color, pero sin «baño aéreo y luminoso». Además, la pintura estimaba más la composición de figuras y argumentos, muchas veces afincada en temas religiosos y ornamentales. El paisaje, en caso de existir, era un elemento secundario, mera escena o fondo de la figura. Si el

paisaje era convertido, por gusto del pintor o por ciertas costumbres, en tema propio, su estima artística, social y cultural decaía, y los largo tiempo llamados *paisistas*, incluidos los grandes como Patinir, Ruysdael o Lorena, no alcanzaban —para Pantorba— la calidad de los *figuristas*. Y así rebajó también a «recetas para trabajar el paisaje» las recomendaciones que dio Pacheco en su *Arte de la pintura*.

La clave del cambio para abandonar un estilo envejecido habría consistido en «salir» del taller, ir al campo. Se iniciaría tal salto con Constable y Turner. El primero, citando a Beruete, «dio el golpe de muerte al paisaje clásico». Un cuadro de Monet de 1874 con el título parcial de *Impression* dio lugar a partir de ese mismo año a reconocer como impresionista al movimiento pictórico sobradamente conocido, que el crítico Juan de la Encina definía como visión de la naturaleza en «un tejido cromático y luminoso». Fue, pues, 1874, el año de la novedad en Francia; y es también la fecha en España de la excursión de Haes y sus discípulos, a «plein air», a los Picos de Europa para pintar, a su modo, las luces (y las formas) de la montaña.

Casi a mediados del siglo XX, Pantorba proclamaba que ya no podía decirse que fuera «la pintura del paisaje un género inferior», enumerando una lista de pintores españoles que lo corroboraría, desde Villaamil, Sorolla, Zuloaga, Muñoz Degrain y Fortuny a Casas, Pons Arnau, Piñole, Vázquez Díaz, Bilbao o Anglada, entre otros. Luego dedicaba su libro a hacer una semblanza particular de veintidós pintores, aunque los citados son mucho más cuantiosos, entre los cuales aparecen Carlos de Haes y sus discípulos de modo destacado, como Morera y Beruete, aparte de otros paisajistas bien conocidos (Martín Rico, Regoyos, Riancho, Espina, Casimiro Sainz, Lhardy, etc.¹⁰). Los discípulos concretos de Haes que cita Pantorba son Beruete, Regoyos, Araújo, Riancho, Jiménez, Morera, Lhardy, Ferriz, Monleón, Campuzano, Espina, Alfaro, Arruti, Regidor, Casanovas, Entrala, Latorre, Ramos Artal, Lupiáñez, Estevan y Comas. Si la vinculación de Beruete a la Sierra de Guadarrama es muy destacable estéticamente, la que tuvo Morera, el discípulo preferido de Haes, fue aún más vital e internada tenazmente en esa montaña, a la que acudía entre 1891 y 1897 los días de peor tiempo invernal para plasmarla en su aspecto más alpino. En 1873, el año anterior a la excursión a los Picos, Morera estuvo pintando con su maestro Haes en el

⁹ En obras consagradas de geografía se escribe indistintamente Liébana o La Liébana, por ejemplo en Terán y otros (1987). Hemos optado por Liébana, al ser la forma usual de denominación en la comarca.

¹⁰ La implantación social del paisajismo artístico es recogida por Azorín (1954) al describir el despacho de un médico, decorado con cuadros de Espina, Lhardy, Beruete y Renoir.

Monasterio de Piedra. También Rafael Monleón (1843-1900), antes citado, igualmente alumno de Haes, aunque casi solo conocido por sus marinas, dibujó bellamente los paisajes de la Sierra de Guadarrama (BULLÓN, 2017).

Al referirse a Martín Rico (1833-1908), Pantorba destaca, muy expresivamente para lo que aquí tratamos, que pintó abundantemente en la Sierra de Guadarrama, incluso en Covadonga, como hemos indicado, porque «entonces —según las propias palabras de Rico— creíamos los jóvenes que cuanto más lejos se iba y más alto se subía, eran los paisajes mejores».

En 1862 se trasladó a París y a Suiza, donde conoció a Calame y pintó un cuadro sobre la *Cascada de hielos eternos en Rosenlain*, que envió a la Exposición Nacional de 1864. Es un precedente, por tanto, sin duda significativo, de la voluntad de inserción de esta escuela paisajista en el ya consagrado estilo alpino de pintura. Su amistad con Beruete es un dato bien elocuente de aquellas líneas del paisajismo español.

Pero, sin duda, los comentarios de Pantorba dedicados a Haes, Morera y Beruete se centran aún más en nuestro objetivo. Carlos de Haes (1828-1898) sucedió a Villaamil en la enseñanza del paisaje en 1857, por lo tanto en fecha anterior al impresionismo, pero, desde 1855,

fue el primer paisajista que entre nosotros salió al campo, al aire libre, para pintar el paisaje directamente del natural. [...] Puede decirse que el paisajismo español inició el camino de su salvación con la llegada de Haes.

Salía con frecuencia con discípulos y realizaba estudios del natural, atendiendo la luz y la atmósfera, y, a partir de aquí, pintaba posteriormente en su taller en formato de cuadros. Así recorrió, con los útiles de su oficio, las montañas de Guadarrama, de los Picos de Europa, del Pirineo y de los Alpes. A su muerte, algunos de sus cuadros fueron a parar al Museo de Arte Moderno, al de Lérida (CID, 1956) y al de Zaragoza (GARCÍA CAMÓN, 1984) y otros se dispersaron. El Museo de Zaragoza, por ejemplo, tenía catalogadas, en 1984, 31 obras de Haes, que incluyen paisajes de montaña del Guadarrama, los Picos de Europa, el Pirineo y una tal vez pirenaica o incluso alpina o figurada (*Cascada entre abetos y peñascos*), fechada como la de Aguas Buenas —Eaux-Bonnes— que aquí se sitúa entre 1870 y 1877, aunque otros críticos llevan esa estancia, como antes indicamos, a 1881-1882. Hay, entre ellas, un bello estudio de factura muy suelta y con perspectiva atmosférica, *Cumbres en los Picos de Europa*, sin dudas parecidas, de la excursión de 1874.

La sala actual de paisajistas españoles del Museo del Prado expone 16 cuadros de Haes, con *La Canal de Man-*

corbo presidiendo el conjunto. Acompañan a esta obra una más sobre cumbres próximas a la Canal en los Picos de Europa, que luego comentaremos, ambas producto de la excursión del 74, y una variada muestra de vistas procedentes de sus viajes, entre otras, de Holanda, Normandía, alrededores del Monasterio de Piedra, Madrid, Mallorca y Andalucía. También expone la misma sala un paisaje de Martín Rico y otros paisajistas, y sobre todo una amplia escena con montaña al fondo de Muñoz Degrain, expresamente titulada *Paisaje del Pardo...* (1867), composición estricta al estilo tradicional con despliegue del arte propio del maestro en la representación de aguas, arboledas, lejanías y celajes, mostrando un escenario natural potenciado, recreado o inspirado en tal lugar, con una montaña abrupta (que no es la Sierra que desde allí se divisa, sino un relieve casi alpino) y con un llano húmedo y frondoso (que tampoco corresponde al lugar real). Todo lo cual ofrece un notable contraste con el realismo de *La Canal* o incluso con el cuadro de Haes de 1857 *Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo*, también con composición de espesuras, agua y figuras pero con fidelidad a dicha vista.

Para situar la posición de Haes en la pintura del paisaje existe un documento bien expresivo, su discurso de 1860 en la Academia de San Fernando (HAES, 1860). En él dice que

he sido más aficionado que a flores retóricas a las del campo. [...] Para el paisajista, la vida sencilla en el campo ha de ser como una necesidad. El pintor de paisaje debe en cierto modo identificarse con la naturaleza campestre,

pues en su pintura trata de «comprender el lenguaje de los bosques y de los valles». Lo cual le obliga a conocer los tipos de plantas y de rocas, los árboles y peñas que representa, pues sin ello no alcanzaría a expresar el paisaje como es. Y, en concreto, los árboles, pues estos «son las verdaderas figuras del paisaje» (LÓPEZ ALBERT, 2007). Por un lado, estos serían los recursos para el genio del artista y los retos para el paisajista verdadero, que buscaría «producir los mismos efectos, las mismas impresiones que causan el sol poniente o el claro despertar del alba». Además, para Haes no puede el pintor de paisaje ser solo colorista, ya que la forma tiene su mismo rango para cumplir con la necesidad de «exactitud» del artista al intentar reproducir la naturaleza. La comparación hecha por M. C. Pena (1982) entre las normas de Bellas Artes de 1857 para el concurso de la cátedra de paisaje y las propuestas por Haes en 1861 para la pensión de paisajes es elocuente de cómo cambió la concepción del género con el segundo. El

sistema tradicional requería realizar «composición», grupos de árboles más croquis y cuadro, mientras Haes pedía dibujo al natural, pintura fiel del paisaje mediante un estudio de campo, pintar un boceto sobre tal estudio «sin cambiar su carácter, pero con libertad de alterar sus accidentes» y trabajar largamente en el cuadro definitivo. Esto era su método habitual de trabajo y fue el que aplicó, aunque moderadamente en lo referente a la alteración, a *La Canal de Mancorbo* entre el viaje de 1874 y la exposición de 1876. En otras de sus obras, dicha alteración parece mayor.

De este modo, la revisión histórica de Haes también difiere con la posteriormente expresada por Pantorba. Para Haes el paisaje arraiga en la cultura antigua y ya en el siglo XVI se crea como «obra independiente», como género, en Flandes y en Venecia, reforzado por la entrada en él de la perspectiva. Luego, tal pintura se hará convencional entre los italianos y naturalista entre los flamencos. Finalmente, tras una etapa de decadencia por «amaneramiento», al siglo XIX le «tocaba abrir nueva Era para el paisaje». Pese a todo, en 1860, «en España el paisaje está aún en la infancia», y la actitud general, por falta de gusto por la naturaleza, se inclina más por la pintura de historia. Haes se empeñó en hacer crecer su género entre nosotros, lógicamente a su manera, hasta casi el fin de su siglo.

No obstante, hay también motivos técnicos que permitieron la práctica del «plenairismo» desde los años setenta del XIX, coincidentes con nuestros pintores en Liébana, que han sido expuestos en alguna ocasión por expertos: la existencia de tubos de óleo fácilmente transportables en los comercios del ramo y de caballetes portátiles (LORENTE y VÁZQUEZ, 2012). Y, además, las condiciones climáticas mejoradas en la montaña desde el fin de la Pequeña Edad del Hielo, constatado desde 1860 en los Alpes y el Pirineo, pudo alentar la penetración en las cordilleras del excursionismo. Incluso es posible que el auge del alpinismo fuera favorecido por tal cambio, pues la edad de oro de las cimas se establece a partir de la conquista del Cervino por Whymper en 1865. Naturalmente, detrás hay un abanico cultural y social que mueve y posibilita estas acciones y actitudes, pero las condiciones materiales también ayudan a su desarrollo. Desde la década de los años sesenta comienza otra edad de oro, o mejor edad del cinc, de la minería en los Picos de Europa, y con ella, se realizan infraestructuras que permitirán transitar por los territorios más escabrosos. Por ejemplo, la carretera de La Hermida se completó dando salida a Liébana hacia la costa en 1863, pero también aparecieron numerosos caminos carreteros y se acondicionaron múl-

tiples senderos que permitían llegar a las explotaciones de alta montaña de los distintos macizos. También sirvieron de entrada a viajeros, geógrafos y alpinistas que, como el conde de Saint-Saud, comenzaron a recorrer, divulgar y cartografiar estas montañas. Entre esas condiciones materiales, diversos autores han apuntado, como factor económico añadido, la existencia de una demanda de cuadros de paisaje con fines ornamentales por parte de la burguesía urbana española de la época. Sin duda, los encargos y compras de cuadros permitían subsistir a los pintores y sus talleres, pero el impulso paisajista que aquí repasamos tenía otras coordenadas intelectuales y artísticas más profundas.

5. CARLOS DE HAES Y SUS PAISAJES DE 1874

Nació Carlos de Haes en Bruselas en 1826 y murió en Madrid en 1898. Recorre su vida buena parte de nuestro siglo XIX, pues llegó siendo niño a España y como español desarrolló su existencia, visitando muy diversos lugares de la Península y Baleares, aunque viajó con frecuencia desde 1850 en aprendizaje y desarrollo de su arte por Francia, Bélgica, Holanda, Austria y Alemania. Pintó así del natural las montañas del Delfinado en 1864 y las del Pirineo francés en 1881. Como venimos diciendo, en uno de esos viajes peninsulares, en 1874, acudió a los Picos de Europa con sus discípulos Beruete y Entrala, ambos ya entonces extraordinarios pintores aunque luego con desigual desarrollo de su capacidad, lo que dio ocasión a la realización en taller, a partir de un evocador boceto tomado al natural, del cuadro que aquí nos ocupa, *La Canal de Mancorbo*, en 1876.

Esta canal está a la vez en el límite del macizo de Ándara y penetra ya en su roquedo, adaptada al sistema morfológico de la montaña. En las imágenes aéreas y en los mapas detallados se refleja bien la existencia de norte a sur de una escalinata descendente de cuatro peldaños rocosos de origen tectónico, que responden a los bloques procedentes del cruce de la fracturación alpina (aquí casi E-O, con las fallas paralelas de San Carlos y de Mancorbo) que cortan las escamas y fracturas hercinianas reactivadas (aquí NE-SO) del frente de los Picos de Europa. El brusco codo del trazado del arroyo de Mancorbo hacia el oeste en su parte superior, en su canal propiamente dicha, se ha insertado así entre los dos peldaños o bloques altos, internándose entre las masas rocosas del área de borde del abrupto macizo.

En la nota necrológica que escribió Beruete (1898) sobre Haes, alabó su talento como pintor, su vocación

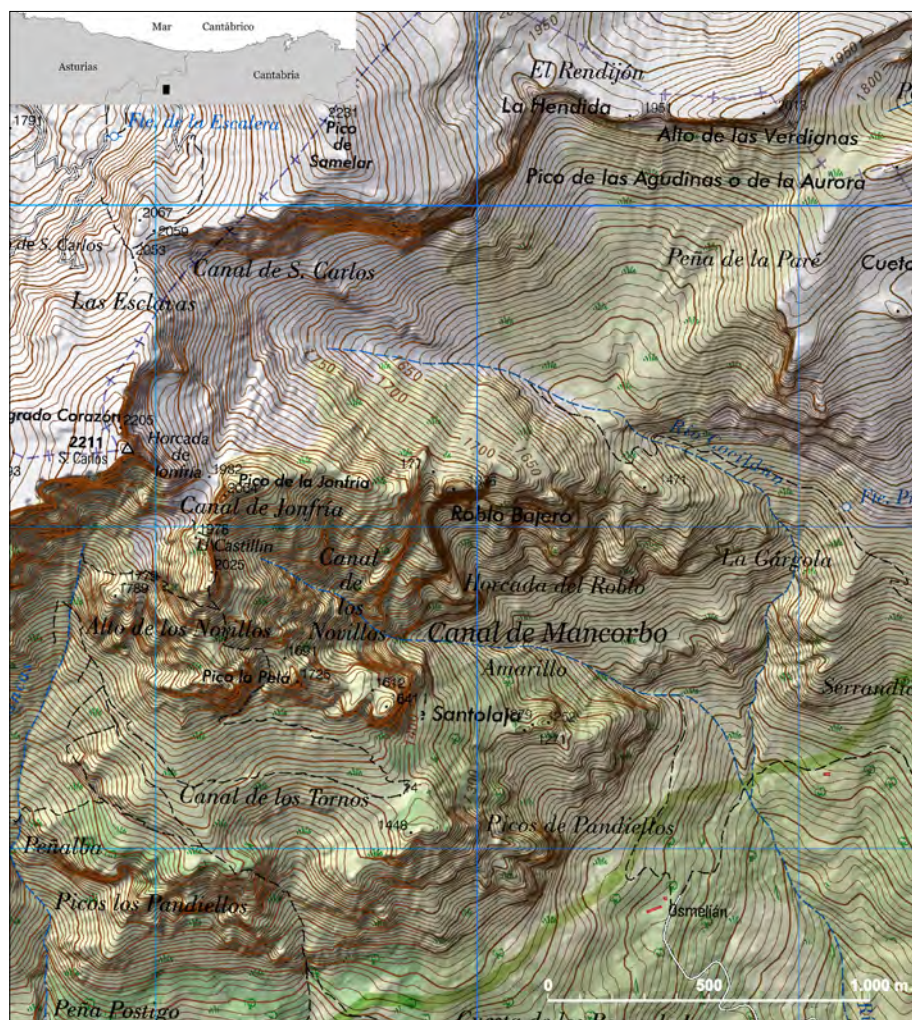


FIG. 3. Mapa del sector de la Canal de Mancorbo. Base cartográfica MTN25 1994-2018 CC-BY 4.0 ign.es.

permanente hacia el paisaje, su trabajo incansable y su elegancia personal, e indicó cómo, aparte de su carácter medio andaluz, su relación familiar con Bélgica le permitió acudir allí a mejorar su oficio con profesionales que eran buen reflejo de los grandes paisajistas franceses y poseían alta habilidad técnica. La exposición en Madrid del fruto de sus estancias en el Monasterio de Piedra (RUBIO y otros, 1996) le otorgó inmediata fama por sus logros, dándose el caso de que le acompañaran colegas a sus sesiones de pintura en la Casa de Campo solo por ver la maestría con que realizaba sus lienzos al natural. Al sacar en 1857 la cátedra de paisaje de San Fernando —su creación data de 1844—, Haes se afincó en Madrid. Beruete distingue una primera época con cuadros aún poco luminosos, aunque ya con algunos notables como *El valle del Lozoya*, que expuso en la Nacional de 1860. Académico en ese mismo año de San Fernando, trabaja-

ba en su estudio con intensidad y participaba activamente en la vida artística de la ciudad, empleando el verano en viajes para pintar sobre el terreno, lo que constituiría su segunda etapa profesional. Guardaba cuidadosamente los estudios realizados en tales viajes y añadió a sus pinturas nuevos grabados al aguafuerte, que publicó en la revista *El Arte en España*. Recuerda Beruete sus estancias en Elche, La Mancha, Jaraba, Vizcaya y Santander hasta el año 73, con cuadros cada vez más desenvueltos y espontáneos, logrados en sesiones cortas gracias a su «gran práctica y maestría». Y estas enseñanzas de laboriosidad y de estudios en el campo las transmitió a sus discípulos.

Desde el año 73 Beruete fue también alumno de Haes, acompañándole en principio con otros discípulos a pintar en El Pardo y, al año siguiente, viajaron ambos, con el destacado y joven pintor Entrala —ya mencionado, pero

menos conocido—, a los Picos de Europa. José de Entrala y Lannoy (1849-1886) había nacido en Manila, de padre español y madre belga, y, aunque tenía grandes dotes de paisajista, con ágiles estudios de campo, se dedicó a la carrera diplomática. Su nombre, no obstante, mereció figurar en la *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX* de Ossorio y Bernard (1883-1884). Según Pantorba (1961), la figura como pintor de este discípulo de Haes, en contraste con la de Beruete, es borrosa, por la brevedad de su carrera como artista. Solo se conoce de él «un número de apuntes de paisaje que no llega seguramente al segundo centenar». Expuso unas vistas costeras de pequeño formato en la Nacional de 1881, no conociéndose que elaborara cuadros grandes, sino solo apuntes del natural, con el «sabor» de la sesión al aire libre, de factura «espontánea y fresca, rápida», muy atendida al gusto de Haes (el «Haes de los apuntes», recalca Pantorba) y al buen oficio de su época. Amigo de Beruete, Morera y Lhardy, tuvo su aprendizaje en El Pardo y en La Casa de Campo.

Alquilaban para ello un faetón, en el que se acomodaban pintores, caballetes, quitasoles, cajas de pintura y lienzos, sin olvidar viandas y botellas para reponer fuerzas. [PANTORBA, 1961]

En las ilustraciones que acompañan el breve texto del folleto de Pantorba hay una pintura titulada *Los cuatro pinos*, con el Guadarrama al fondo, un *Paisaje nevado* no montañoso, otra con *Pintores en el campo*, testimonio de su actividad plenairista, y otra más con el título de *Cumbres*, realizada por Entrala muy posiblemente en la excursión del 74, cuya forma general se asemeja a la de la Peña Ventosa vista desde la Sierra de la Viorna en la proximidad de Santo Toribio de Liébana.

[Haes] jamás estaba ocioso y, cuando la lluvia nos imposibilitaba de pintar en el campo, [...] él aprovechaba el tiempo pintando desde la ventana de la posada. [BERUETE, 1898]

Y entre sus numerosos estudios estaba, como sabemos, «aquel del que se sirvió para su cuadro *La Canal de Mancorbo*». En 1875 fueron de nuevo juntos los tres pintores de Liébana a Alsasua y Aranzana. A partir de entonces Haes pasó a preferir las nieblas y luces norteafricanas, siendo distinguido uno de los cuadros europeos de esta tercera época en la Exposición Universal de París de 1878. También Beruete acudirá bastante más tarde a los Alpes, entre 1905 y 1907, consiguiendo unas obras espléndidas de las altas montañas, sus nieves y glaciares, en su mejor estilo libre, cerrando así el ciclo «haesiano»



FIG. 4. Picos del Grindelwald, de A. de Beruete (ca. 1907).

de la pintura en montaña que se había iniciado en Liébana 31 años antes¹¹.

El verano de 1874 fue, pues, para Carlos de Haes y sus discípulos Beruete y Entrala un periodo de intenso trabajo, que se reflejó en numerosos cuadros, estudios y apuntes. Es de imaginar que los desplazamientos a los lugares en los que se decidía tomar un boceto llevaban largo tiempo de marcha en caballerías. Recorrían senderos, a veces equívocos y difíciles, con muy fuertes pendientes, situados frecuentemente en las proximidades del frente acantilado de los Picos de Europa¹². Las anotaciones de Beruete (1898) lo corroboran, pues señala que para la realización de los estudios del natural empleaban sesiones de dos o tres horas y que, según el tamaño del lienzo, podían dedicarse como mucho dos sesiones. El resultado de cada viaje, como el llevado a cabo por los Picos de Europa, era una gran cantidad de estudios de campo, próximo al centenar, que se materializaban en multitud de tablas y lienzos, por lo general, pequeños.

Los cuadros de Picos de Europa y Liébana pueden agruparse en diversos conjuntos que permiten realizar una aproximación a la estancia e itinerario seguido por el grupo de pintores en 1874. Hay alguna referencia a su paso y estancia en la Hermida (TESTÓN, 2010), que pudo ser una parada en el viaje de aproximación hacia Liébana. De ella, solo conocemos la imagen de un cuadro proporcionada en la web. Está tomada desde Estraguëña hacia el Pico Tiolda, en la que a través de planos diferentes se suceden tres torres calizas, cuya base se cubre

¹¹ Más detalles en Barón (2020).

¹² Nos sirvieron de ayuda, en la localización del lugar y en la identificación de picos y canales, los trabajos de Puente (2013), Solana (2016) y Bustamante (2016).

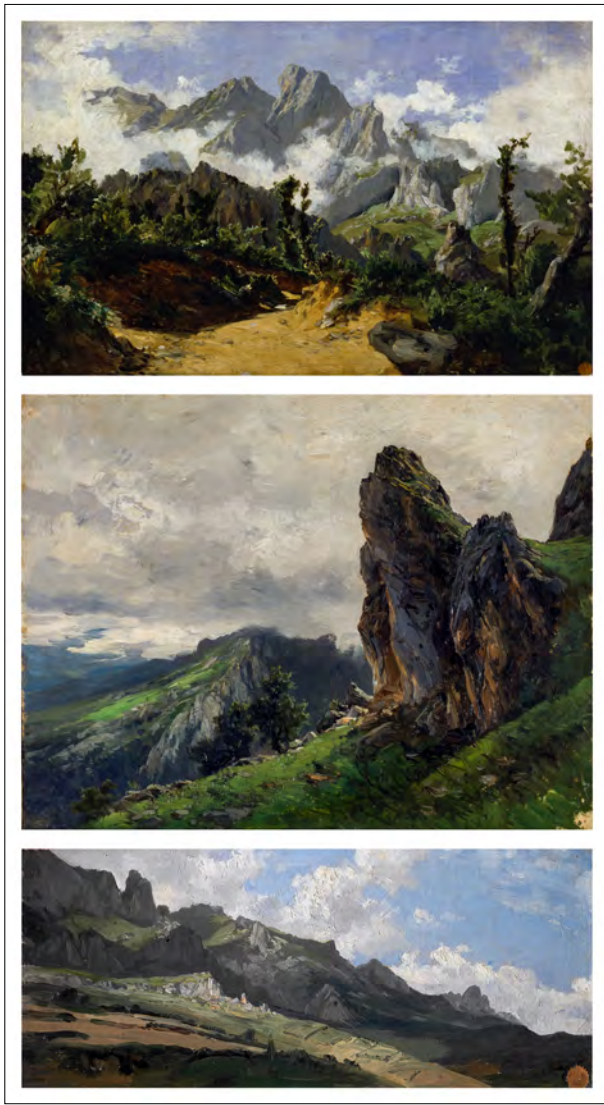


FIG. 5. Algunos de los cuadros de Haes de 1874 en el área de estudio. Arriba, Nieblas. Picos de Europa. El grupo del Robru desde la Canal de Mancorbo. En el centro, Picos de Europa. Vista de la Canal de Lon y Alto de los Cabezos. Debajo, Picos de Europa. Vista desde el interfluvio con Tanarrio hacia Brez. Los dos primeros cuadros tienen su identificación en *Catálogo* de Gutiérrez (2002). El tercero está bien descrito en J. L. Bustamante (2016).

de praderas y encinares, que van difuminándose desde la primera de ellas, sombría y contrastada, hacia las más lejanas, más iluminadas y progresivamente difusas.

Una vez en Liébana, dedicaron buena parte de su estancia a trabajar en Valdebaró, en las proximidades de las canales de Argüébanes (Mancorbo) y de Lon (Las Arredondas), incluyendo su interfluvio, según se deduce de los numerosos cuadros realizados sobre sus vistas y

panoramas. Entre estos se encuentran los más conocidos y celebrados de los Picos de Europa. Son raros aquí los paisajes abiertos y solamente se muestran cuando el protagonismo se centra sobre unos peñascos en primer plano o cuando el horizonte se aleja tras un pronunciado declive hacia uno de los lados del cuadro. Hay tres pinturas denominadas *Picos de Europa*¹³ con estos caracteres. Las dos primeras representan peñascos descentrados y abruptos que dejan más abierto el lado del cuadro que desciende hacia el fondo de Liébana. Son peñascales a media vertiente en el frente calcáreo del macizo de Ándara; uno representa la Peña Jumales en las proximidades de los puertos de Ullances, en la margen izquierda de la canal de Argüébanes; otro desde el contacto de los escarpes calizos en el interfluvio con la canal de Lon, en la cuesta de Manjón hacia el Alto de los Cabezos, por encima de Brez. En el primero cobra protagonismo absoluto la peña, en el segundo la peña del primer plano se ve reforzada por un cielo tormentoso de tonalidades grisáceas del fondo. En la tercera de ellas, la vertiente desciende más suavemente desde la esquina superior izquierda a la inferior derecha. El panorama apaisado se encuentra dividido por la bisectriz. Uno de los fragmentos es de cielo luminoso animado por los cúmulos propios del verano. Otro de transición desde las peñas hacia los prados suaves y agostados que quedan en primer término. Esta panorámica de los alrededores de Brez concede el protagonismo a vertientes suaves y peñas, eliminando por completo la presencia del pueblo que, a su vez, debería ocupar el centro del cuadro, el más iluminado, rodeado por sus praderías.

Completando el grupo de Argüébanes, se encuentran los principales protagonistas de la dedicación de Haes a los Picos de Europa, los cuadros realizados en el camino de Mancorbo. Desde el fondo de esta canal (655 m), se obtiene una vista que es la tomada por Haes en el cuadro denominado *Nieblas*¹⁴. Su división diagonal es también marcada, pero con un horizonte más alto definido por las siluetas de la peña de El Robru (1.836 m), La Torca (1.914 m) y, oculto entre las nieblas, El Castellín (2.025 m). Son nieblas que ocupan también la parte alta de la Canal de Mancorbo, reforzando así en un primer plano oscuro y rojizo los Picos de Santaolaja (1.279 m) rematado en su parte central con los anaranjados de la desnudez de la pista que conduce a ellos.

Desde un punto de vista más elevado, siguiendo el camino hacia el puerto Espigüel (850-900 m), encontramos el panorama reflejado por Haes en su cuadro *Canal de*

¹³ Números 6877, 7509 y 4391 del *Catálogo* en Gutiérrez (2002).

¹⁴ Número 6701 del *Catálogo* en Gutiérrez (2002).

*Mancorbo en los Picos de Europa*¹⁵, que centra este trabajo. Como venimos diciendo, sus dos versiones, el boceto de 1874 (óleo sobre tabla de 33 × 23 cm) y el cuadro acabado en el taller y presentado a la Exposición Nacional de 1876 (óleo sobre lienzo de 168 × 123 cm) comparten el mismo motivo, pero se varía ligeramente la vista y, como es lógico, el trabajo y los resultados son diferentes.

El puerto de Espigüel, que centra el primer plano de esta obra, se sitúa en el lugar de confluencia del río Cocildún, procedente de una surgencia en la Gárgola, donde la Canal de San Carlos se encaja y cambia bruscamente su trazado NNO-SSE hacia N-S, con el río de Mancorbo. En los cuadros de Mancorbo, la vista se centra en las peñas recortadas sobre el cielo y difuminadas por las nieblas. Sin embargo, el primer plano está muy definido, tanto por los tonos oscuros de las sombras y los árboles castigados por las inclemencias a la izquierda del cuadro como por el detalle colorista de la Peña Espigüel a la derecha. Su sector central lo ocupa el estrecho o boquejón abierto por el río Mancorbo. Tras él, las paredes rocosas del fondo forman tres planos diferenciados; el primero son las crestas aserradas y ascendentes de las Crieras bajera (1.480 m) y cimera (1.670 m), recortando esta última su culminación contra el cielo. La continuidad hacia la derecha del cuadro se realiza por medio de la aguja y culminación del Robru (1.836 m). Un segundo plano, que sirve de telón de fondo de esta crestería, lo forma un espaldar curvo que culmina en la peña de la Torca (1.914 m). El tercer plano, más alejado y separado por medio de una de las ramificaciones de cabecera de la canal de Mancorbo, lo constituye la Morra de la Jonfría (2.064 m). La profundidad de este grupo más alejado de crestas se consigue por medio del menor detalle en el trazo y por la penetración de las nieblas a través de las horcadas y canales superiores que refuerzan, a su vez, las siluetas de las agujas y cumbres.

El gusto por la captación ambiental, de los cambios rápidos de la atmósfera con efectos de luces instantáneas, no duraderas, se repite en múltiples obras de Haes. Entre ellas podemos incluir, por su proximidad a Mancorbo, la denominada *Paisaje de los Picos de Europa*¹⁶ que representa el frente de los Picos hacia las vertientes boscosas

¹⁵ El cuadro fechado en 1874 figura con el número 36, y la obra final de 1876 figura con el número 39 del *Catálogo*, en J. L. Díez (dir.) (2002). Esta última también figura con el número 4.390 en el *Catálogo* en Gutiérrez (2002).

¹⁶ Museo de Bellas Artes de Álava, EMSIME, *Catálogo colectivo de los Museos de Euskadi*, núm. de inventario 3.065, óleo sobre lienzo de 102 × 79,5 cm fechado en 1876, <<https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/autoria-haes-carlos-de-titulo-paisaje-de-los-picos-de-europa/objeto-pintura/ciuVerFicha/museo-1/ninv-3065>>.

lebaniegas, con sus nieblas jugando con la peña tras un detalladísimo primer plano rocoso y vegetal. Al igual que en Mancorbo, los árboles del primer plano están muy castigados, o caídos, aunque aquí acompañados por cabras que parecen haberlos ramoneado.

En Liébana, un tercer grupo de vistas probablemente proceden de recorridos por el Valle de Cereceda (Vega de Liébana). Son panoramas de pequeñas dimensiones, bocetos y apuntes tomados en el campo, a veces inacabados. El denominado *Picos de Europa*¹⁷ representa la silueta centrada de una lejana montaña aislada que recuerda a la Peña del Castro (1.353 m), tomada desde un lugar próximo a la Vega de Liébana, en el fondo de valle. Esta posición de baja altitud se corrobora por vertientes ocupadas por lo que parece un encinar abierto, con colores plateados propios del envés de sus hojas. También puede proceder de este valle el titulado *Montañas del Puerto de Pajares*¹⁸ que, como ha sido en otras ocasiones identificado, representa a la Peña de Dobres desde el valle de la Vega.

Por último, hay una serie de paisajes de montaña, por lo general de pequeñas dimensiones, de difícil identificación al estar centrados en detalles boscosos o arbolado y roquedos. Por lo general son estudios que luego servirán para introducir detalles en los posteriores cuadros de taller más grandes. Así se identifican los frecuentes rebollos (*Quercus pirenaica*) de la vertiente lebaniega hacia Argüébanes y Lon, como por ejemplo en *Grupo de robles, Robles, Camino de montañas*¹⁹. Al igual que encinas asociadas, generalmente, a escarpes rocosos. Alternativamente son ambos, roquedos y encinas, los protagonistas de las escenas como ocurre en *Rocas, En las cumbres, o Montañas*²⁰. A veces, la vegetación y el agua se disputan el protagonismo, como en *Una arroyada. Picos de Europa*²¹, pero lo más habitual es que la peña, más luminosa y

¹⁷ Número 6.377 (32,8 × 41,3 cm) del *Catálogo* en Gutiérrez (2002), <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/picos-de-europa/a2ba3150-1ed6-4db5-816d-ab3ffcd2822f?searchid=16640304-a69c-9bbc-e663-a8445a6556e3>>.

¹⁸ Número 7.391 (28 × 42 cm) del *Catálogo* en Gutiérrez (2002), <<https://museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/montañas-del-puerto-de-pajares/20bfd6ef-6b66-4587-93ef-f6e11ab10d4b?searchid=abe3a164-c97a-1773-b510-76bb4b836670>>.

¹⁹ Números respectivos 4.372 (41 × 32,5 cm), 6.023 (32,2 × 43 cm), 7.476 (36,7 × 39 cm), *Catálogo* en Gutiérrez (2002), <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/grupo-de-robles-picos-de-europa/148aa6ff-cf3d-4a69-a78e-d5c0e0ee9a88?searchid=534a1e2c-d33c-ed9c-a4d8-8f3d40da78d6>>.

²⁰ Números respectivos 7.480 (32,5 × 42), 7.481 (32,5 × 42), 6.379 (32,2 × 41), *Catálogo* en Gutiérrez (2002).

²¹ Museo de Bellas Artes de Bilbao, EMSIME, *catálogo colectivo de los Museos de Euskadi*, núm. de inventario 69/123, óleo sobre papel adherido a cartón de 25 × 35 cm fechado en 1874-1875, <<https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/autoria-haes-carlos-de-titulo-una-arroyada-picos-de-europa-asturias/objeto-pintura/ciuVerFicha/museo-58/ninv-69/123>>.



FIG. 6. Pozo de Ándara. Cuadro de Antonio Gomar (ca. 1893). Colección Virginia Mazarrasa de la Torre. Fotografía de Guillermo Mañana, cedida por Olav Mazarrasa.

colorida que los paisajes umbríos bajo los árboles, centre el foco de atención con sus formas diédricas y curvas, como en *Pedriza*, o en *Picos de Europa*²².

6. OTROS PINTORES DE LOS PICOS DE EUROPA AÚN CERCANOS A HAES

Durante el último cuarto del siglo XIX y su tránsito al XX, una serie de paisajistas, discípulos de Haes, continuarán su dedicación a la pintura de las montañas, aunque los Picos de Europa no tendrán en ellos el mismo protagonismo. Sus acompañantes en el verano de 1874 debieron ejercitarse todos los días de su estancia allí. Sin embargo, desconocemos obras suyas representando a estas montañas. José de Entrala dejó escasa obra en sus treinta y siete años de vida y, por lo general, son de dimensiones reducidas. Pantorba (1961) recoge varias decenas de sus cuadros, algunos de San Vicente de la Barquera, pero solo uno de ellos, como hemos apuntado, denominado *Cumbres*, recuerda las peñas cantábricas. Tampoco hemos encontrado obra sobre los Picos de Aureliano de Beruete. Al menos alguna indudable. Arias Inglés (2005) da cuenta de una pequeña tabla (22 × 13 cm) pintada al óleo de la primera etapa del pintor denominada *Paisaje de montaña*. Tiene una difícil identificación, aunque la asigna a la Sierra del Guadarrama por su similitud en tamaño y la presencia de algunas hierbas de tallos largos, con aspecto de juncos, a otra que denominó *Paisaje de la sierra madrileña*. Quizá los árboles se asemejen más

a los pinos serranos que a los caducifolios cantábricos, pero bien podría definir el tipo de obras que realizó junto a su maestro en los Picos de Europa.

Al igual que los compañeros de viaje de Carlos de Haes por los Picos de Europa, otros discípulos suyos se aproximaron a las montañas y mostraron sus paisajes, pero durante el último cuarto del XIX es muy escasa la obra que refleje estas peñas. Parece que los pintores nortños podían sentirse tentados de continuar esta escuela de montaña, pero no fue así. De pintores paisajistas como Agustín Riancho o Casimiro Sáinz, que dejaron numerosos y magníficos paisajes cántabros, de Campoo y del valle del Pas respectivamente, y Darío de Regoyos, asturiano, que trabajó una gran estela de montañas vascas, desde las Peñas de Aya hasta el Duranguesado, y del Sistema Central, no conocemos alguna obra suya que pueda identificarse con los Picos de Europa. Sí aparecen motivos muy similares, como el *Paisaje* de difícil localización de Riancho, pero con notables coincidencias con el identificado como Peña Jumales, de Haes²³. Solamente, entre los discípulos de Haes, Antonio Gomar dejó una buena selección de paisajes de los Picos de Europa.

Antonio Gomar y Gomar se formó, inicialmente, en la Academia Valenciana, presentándose a las Exposiciones Nacionales como discípulo de Rafael Montesinos y, en 1871, continuó su aprendizaje en la Academia de San Fernando, con Carlos de Haes. De aquella escuela valen-

²² Números respectivos 4.817 (16,5 × 41 cm), 5.669 ((34,5 × 45,4), *Catálogo* en Gutiérrez (2002).

²³ *Paisaje*, Agustín de Riancho, Museo del Prado Sala 62A, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje/07e8f75e-3622-4b48-ba3d-2fc1096e6c5a?searchid=a54bb7eb-f1d1-1884-1d47-22c0ed26d6d4>>. *Picos de Europa*. Número 6.877 del *Catálogo* en Gutiérrez (2002), <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/picos-de-europa/10e4ac51-90c9-48bc-aaba-0e6403366bf4?searchid=2ba6a0f7-019d-40a9-6b6c-c4cecd13f63>>.

ciana ganó su colorido y, según Beruete, de Martín Rico, su amigo y compañero en las clases de Haes, adquirió la preferencia por los primeros términos a los paisajes con horizonte²⁴. Pero era la pintura del natural, las salidas al aire libre, en especial en Andalucía, las que motivaron su obra en los años setenta y ochenta, vinculada incluso a la colonia de paisajistas que se formó en Alcalá de Guadaíra, similar a la de Muros del Nalón que luego comentaremos. A pesar de que los paisajes y la naturaleza, representados con gran finura del dibujo y luminosidad, eran su pasión pictórica, las montañas no constituían, por lo general, un motivo principal en sus cuadros.

Sin embargo, su presencia en Santander facilitó su aproximación a la Cordillera Cantábrica. Había llegado a la ciudad para realizar el encargo del marqués de Casa Pombo de decorar las paredes del Casino del Sardinero. Conoció a Juan Manuel Mazarrasa, propietario de las minas del macizo de Ándara en los Picos de Europa, quien se entusiasmó con sus paisajes. Hacia 1890 Mazarrasa encargó a Gomar la decoración de su casona-palacio en Villaverde de Pontones y, en particular, la realización de una docena de paneles con diferentes paisajes²⁵. La mayor parte de ellos (hasta siete) representaban a los terrenos de las explotaciones de montaña en los Picos de Europa (SANCHIS, 2012). El resto, se correspondían con escenas de paisajes de Granada (Cuevas del Sacromonte y La Alhambra y la Vega), Sevilla (casa sevillana). Madrid (San Francisco el Grande) y Cantabria (Liérganes). Las pinturas de Ándara tienen una altura común (aproximadamente 130 cm) y una anchura variable, adaptadas a ocupar espacios entre ventanas y la pared principal curva del salón, siguiendo una banda homogénea²⁶. Las pinturas responden a una finalidad planificada. Dos de ellas (*Desfiladero de la Hermida* y *Subida a las minas*, 105,5 cm de anchura) muestran la dificultad del paso, el camino y el acceso a esta área de explotación minera de alta montaña. Tres obras, de dimensión más reducida (*Bocamina y lavadero*, *Cueva en las minas* y *Casetón de Mazarrasa*, de unos 55 cm de ancho) representan las infraestructuras y paisajes ligados al laboreo minero. Por último, se llega a la amplitud del espacio minero por me-

dio de dos obras de dimensiones algo mayores; una, *Paisaje de los Picos de Europa*²⁷, 61,5 cm de anchura y, otra, la que pasará a ser la más característica de la serie (*Vista del lago de Ándara*, 147 × 259 cm). Es una composición en la que los laterales con ventanas del «salón de fiestas» están ocupados por las obras de menor anchura, mientras que el frente, dominando el salón con una pared curva, lo presiden a partes iguales el lago de Ándara y la Alhambra con la Vega de Granada. La composición refleja la aspereza del terreno, la inmensa obra de titanes que se desarrolla en las explotaciones, las propiedades y los edificios, a pesar de que ocupa un lugar principal la belleza de las montañas agrestes remansadas por el lago, acompañadas de las más bellas construcciones realizadas por el hombre en tierras lejanas. Todo ello, con una llamativa ausencia de los seres vivos, no hay hombres ni animales, lo mineral y su aspereza son protagonistas, los árboles son insignificantes incluso en los lugares de menor altitud. Lo rotundo y estático es protagonista, salvo en el lago de Ándara donde se introduce cierto dinamismo allá donde las nieblas penetran entre el Pico de Valdominguro (2.267 m) y la Pica del Jierro (2.427 m). Esas nieblas entre las azuladas crestas del fondo contrastan con los planos que van acercando las peñas en tonos gris claro primero y, anaranjadas, después. Centrando el plano más bajo, y proporcionando una mayor profundidad a la escena, las aguas del lago de Ándara (1.750 m) que ocupan algo más de la mitad inferior izquierda del cuadro van a la búsqueda de su punto central. La composición traza, así, una doble X, más marcada en el primer plano y algo atenuada en el segundo, haciendo de eje el plano del lago. Hay también un bello grabado de Bocher, del «Lago de Ándara», realizado a partir de una fotografía, que se publicó en la revista *Le Tour du Monde* en 1894²⁸.

Es hacia el final de siglo cuando algunos pintores de paisaje, en la estela de Haes, tuvieron cierta dedicación a los Picos de Europa. Entre ellos, Ovidio Murguía de Castro (1871-1900) que, aunque no fue discípulo directo, su obra es bastante próxima a Haes. Tiene diferentes paisajes del Guadarrama y de Galicia, pero también muestra interés por los paisajes de peña caliza. Su obra *Desfiladero*²⁹

²⁴ Beruete (1918) recogido por López Albert (2007).

²⁵ Los paneles dan la sensación de ser lienzos adheridos a las paredes y no pinturas al fresco como las que realizó Blas Benlliure en el mismo salón, según aparecen en una fotografía de poca claridad del Salón de Fiestas en Alonso Laza (1992).

²⁶ Las dimensiones y caracteres de estas pinturas se han tomado de Alonso Laza (1992), ya que no se encuentran en el salón para el que fueron concebidas. Además, buena parte de ellas, pertenecientes a la colección de Virginia Mazarrasa, han sido reproducidas en Gutiérrez Sebares (2007).

²⁷ De esta obra, aunque citada y descrita por Alonso Laza (1992), no hemos podido obtener su imagen.

²⁸ Reproducido en Odrizola (1980) atribuyendo la fotografía, probablemente, a Saint-Saud. El mismo grabado, datando el lugar en 1890, aparece inserto en Saint-Saud (ed. de 1985), pero a partir de una foto original del ingeniero Aguirre-Zorrilla.

²⁹ Accesible a través de Afundación. Obra Social Abanca. *Desfiladero*, 1898, Inv. 3.871, 65 × 54 cm, <https://afundacion.org/es/coleccion/obra/38715138_desfiladero>.

recuerda a los Picos de Europa, es muy luminosa y contrastada. Presenta una carretera serpenteante paralela al río encajado en paredes verticales que pueden recordar a la Hermida. La garganta constituye un balcón o ventanal sin dintel que se abre hacia las más elevadas peñas que aún conservan neveros. Un modo de representación muy al gusto de los paisajes de Haes. La garganta de la Hermida y su salida hacia Liébana, también fue el motivo que atrajo a Tomás Campuzano, uno de los últimos discípulos de Haes, hacia estas montañas. En 1900 pintó *En los Picos de Europa*,³⁰ como una composición de múltiples planos de vertientes rocosas que se abren hacia las nieblas que ocupan las montañas elevadas del fondo.

Nicanor Piñole (1878-1978) sí fue discípulo tardío de Haes, en 1892, y es a partir de 1912 cuando comienza a realizar sus primeros paisajes de la montaña cantábrica. Su vinculación a los Picos de Europa fue creciente³¹, pero los nuevos estilos que adquiere en su prolongada obra, especialmente a partir de la década de 1940, presentan unas montañas que van difuminando el detalle, con formas reconocibles, con el uso frecuente de las nieblas como recurso para dar profundidad a las vistas (en los Picos, sobre todo en su frente hacia Valdeón), y con una particular plasmación del color.

Hay también un cuadro de Octavio Bianqui (1872-1936), en colección privada de Madrid, que representa fielmente el valle y pueblo de Espinama, en Liébana, con un fondo de los riscos de Fuente De y de Valdecoro. El cuadro, que está muy compuesto, no parece posterior al trazado de la carretera en 1918, pues aún no está representada en el paisaje. También recibió Núñez Losada (1889-1973) la influencia de Carlos de Haes, por medio de su maestro Cecilio Pla, pero ya integrado en pleno siglo XX. Sus primeros viajes a los Picos de Europa, en 1916, le llevaron a realizar una exhaustiva labor de pintura de paisaje centrada en Espinama y sus cresterías. Pero es ya una nueva etapa. Aparte de los conocidos cuadros de su hijo, Núñez de Celis (1919-1996), de estos tiempos más tardíos hay otros paisajes de Liébana, como *Peña Bedoya* de César G. Pola (1921-1989). Son además reseñables, como curiosas inspiraciones en la composición del risco de la Torca del cuadro de Haes, una acuarela

de Tomás Fernández Bataller (1921-1989) y un lienzo de Joaquín Besoy, entre los numerosos que este artista ha dedicado a la montaña. Hay, sin duda, muchos más dibujos y pinturas recientes de los Picos (Sempere, Larramendi, Gutiérrez, etc.), pero continuar esta línea en el tiempo está fuera de nuestro propósito.

7. LA COLONIA DE MUROS DE NALÓN

La escuela paisajista de Madrid tuvo inmediatas derivaciones, una de las cuales fue, junto al mar, la llamada *Colonia* de Muros de Nalón, en Asturias. Como ramificación del paisajismo nacido con Haes, tiene interés su reseña. Según anotó F. G.-Fierro (1953)³², el pintor Casto Plasencia visitó Muros entre 1880 y 1890 por su relación como maestro con el artista Tomás García Sampedro y, a partir de ahí, atrajo a dicho lugar a paisajistas, varios de ellos discípulos suyos, alguno también de Haes, como «Lhardy, Marín, Pla, Perea, Granda Buylla, Robles, Alcántara, Peña, Muñoz Lucena, Bertodano, Andrade, Romea, Campuzano, Juan Antonio Benlliure y Rafael Latorre», inicialmente desde 1884 pero también con el fin de edificar a partir de 1890 una *colonia artística* en San Esteban de Pravia, donde los asistentes pudieran pintar en contacto directo con la naturaleza local, a la que calificó de *Arcadia*. A los pintores se unieron literatos y músicos, por lo que la efímera colonia adquirió, mientras duró, un carácter variado y abierto. En recuerdo de aquellos años, Robles dedicó una poesía, no afortunada literariamente, pero sí significativa, a Casto Plasencia en 1897, donde decía: «¿Qué fue de aquellos días placenteros / en que por tus frondosos castañares / resonaban artísticos cantares / desde el alba a los rayos postrimeros?».

J. M. Méjica, Fernández y Méndez (2004) dedicaron posteriormente una cuidada monografía a los «pintores del Nalón» con abundantes ilustraciones. Consideran a este grupo como un intento de semejarse a la Escuela de Barbizon y mencionan también en él, además de los anotados por Fierro, a Perea, Peña, Cordero y Poncela, entre otros, contando hasta el primer tercio del siglo XX «veintitantos pintores, la mayoría nacidos fuera de la región». En el apartado biográfico de artistas en esta obra se destaca que Casto Plasencia, quien fuera el centro de aquella colonia, ya en Madrid era partidario de pintar en la naturaleza y «organizaba excursiones a El Pardo para

³⁰ Una reproducción de este cuadro que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Santander, fue publicada en la revista *Blanco y Negro*, del 5 de diciembre de 1903.

³¹ Tras la Guerra Civil, su amistad con José Ramón Lueje y su vinculación al club de montaña astur Torrecerredo le llevo a realizar una extensa obra de montaña, ya en el siglo XX. Como comparación pictórica con la obra de Haes podemos citar su cuadro *Caín*, de fuerte personalidad, reproducido en Lueje (1973). Son significativas sus ilustraciones en otras obras suyas, como Lueje (1968) y (1984).

³² Su inserción en el movimiento artístico local se menciona en Lafuente Ferrari (1949).

tomar apuntes del natural». Varios nombres de los pintores citados se vinculan también a la escuela pictórica que acudía a la Sierra de Guadarrama, que Haes y sobre todo sus discípulos Morera y Beruete habían elegido como su máspreciado objeto de representación. García Sampedro tenía su estudio en su casa familiar en La Pumariega de Muros, donde hospedaba a Plasencia, y los artistas se alojaban en la fonda del Parador de diligencias de esta localidad, aunque junto a ella el madrileño José Robles, entusiasta de la Colonia, edificó además un chalet. La referencia a Sorolla en esta monografía se debe a que el gran artista pasó en la inmediata población de La Arena los veranos desde 1902 a 1905, expresamente en continuidad con el grupo del Nalón extinguido en 1890, lugar al que acudió por las recomendaciones personales que le hicieron Sampedro y Lhardy (SANTA-ANA y BARÓN, 1996). Cierra así esta línea con deriva al mar el ciclo paisajista en el que encuadrar la aparentemente solitaria *Canal de Mancorbo*. Al fin y al cabo, el mismo Haes tuvo su última etapa paisajista en las costas atlánticas de Francia y España.

II. EL LUGAR Y SU CUADRO

1. EL LUGAR

A) *Morfología del frente meridional de los Picos de Europa*

Como venimos señalando, la Canal de Mancorbo³³ es una hendidura apartada de los caminos habituales en el frente meridional del Macizo Oriental, de Ándara, en los Picos de Europa hacia Liébana. En su verticalidad conecta estos dos contrastados dominios fisiográficos, el de la escarpada peña calcárea blanquecina y áspera de los Picos de Europa con el de las rocas silíceas detríticas, conglomerados, areniscas y lutitas, en series turbidíticas, de Liébana y de la divisoria de aguas con la red del Due-ro, que queda situada aún más al sur.

Liébana es una depresión intramontana, de planta circular, con tres valles principales que la articulan, desde



FIG. 7. La Colonia Artística de Muros de Nalón en 1889, con Plasencia y García Sampedro. Foto tomada de J. M. Méjica (2004).

oriente y en sentido horario Valdeprado, Valle de Cereceda y Valdebaró. La depresión se apoya al sur en la divisoria entre las aguas cantábrica y atlántica, jalonada por macizos que superan los 2.000 metros, Piedrasluengas y el macizo de Sierras Albas-Peña Bistruey (2.002 m), dando origen a los ríos Bullón y Vendejo cuya confluencia, en Pesaguero, configura el Valle de Valdeprado. El macizo de Peña Prieta (2.539 m) ocupa el sector central de la divisoria y de él parten los ríos Frío y Quiviesa que se reúnen en La Vega; el conjunto forma el Valle de Cereceda. Más al oeste, el macizo del Coriscao (2.234 m) se aproxima hacia el norte estrechando la depresión hasta casi contactar con los Picos de Europa. De ambos parten las aguas que, reunidas, forman el río Deva, configurando el valle de Valdebaró que recorre de modo casi paralelo el frente de los Picos. Los tres valles confluyen en las proximidades de Potes (en Puente Ojedo, 270 m) formando el Valle de Cillorigo, recorrido por el Deva en su camino hacia la barrera caliza de los Picos de Europa, donde se encaja formando la Garganta de la Hermida.

El frente del Macizo Oriental de los Picos de Europa, Ándara, hacia la depresión lebaniega tiene un marcado rumbo NE-SO y una gran elevación (2.200-2.400 m). Forma una muralla continua de escarpes calizos que culminan en picas, morras y torres, según lo agudo, prominente o acastillado de su cima. Hacia el norte, se extiende el macizo calcáreo con una gran compacidad y masividad, es el dominio completo de la peña, en el que las líneas de cumbres, como es propio de las regiones kársticas, no se alinean según el desarrollo de los valles, sino que se interrumpen por múltiples y amplias depresiones cerradas, los *jous*, a los que contornean.

La dualidad morfológica entre Liébana y los Picos de Europa responde a diferencias litológicas y tectónicas

³³ Por *canal* se entiende localmente un valle de montaña estrecho y rocoso, pero no un desfiladero, o también una incisión en el macizo que abre un corredor angosto, alto y empinado. *Mancorbo* podría derivarse, por un lado, de «monte», como formación arbórea (también hay un cercano Mancondiu) y por otro de «corvo» o «curvo», por el brusco codo del trazado de la canal respecto al frente del macizo; este sufijo parece tener un origen toponímico parecido al de Pancorvo (hoy Pancorbo), Pontecorvo, etcétera. Claro está, por nuestra parte solo se trata de una apreciación por analogía geográfica y, sin duda, caben otras interpretaciones.

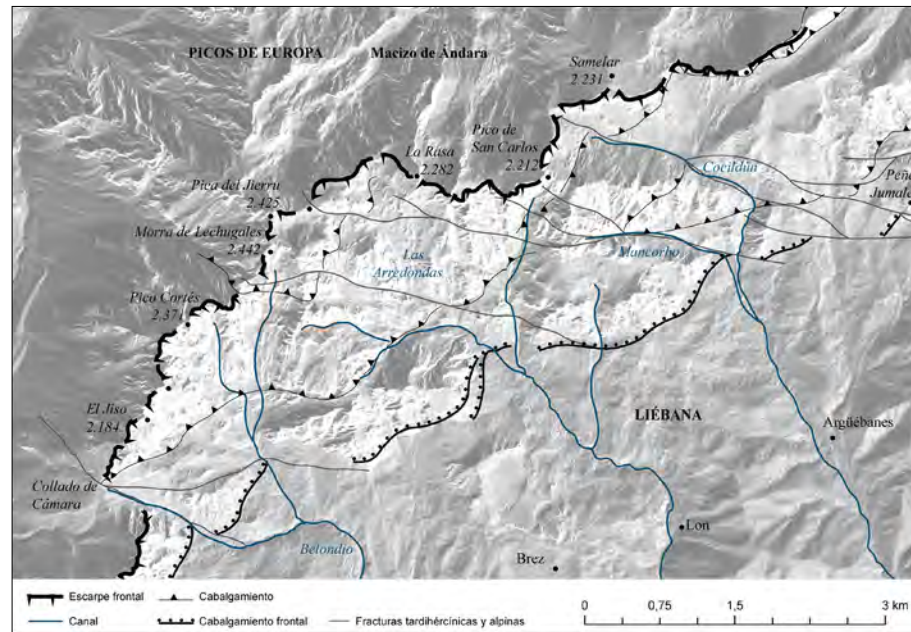


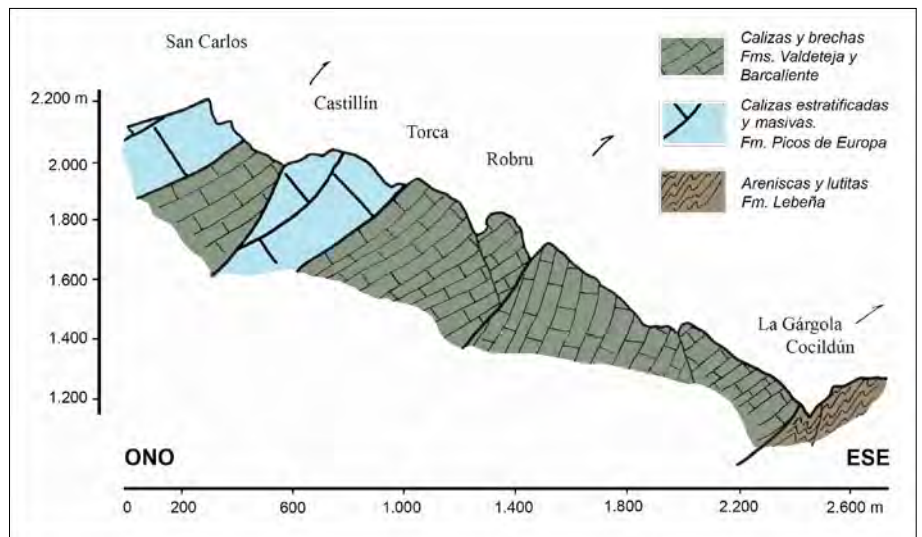
FIG. 8. Esquema morfoestructural del frente lebaniego de los Picos de Europa.

generadas en su propia evolución geológica. La distribución de materiales rocosos y su disposición responde esencialmente a la tectónica varisca o herciniana desarrollada durante el Carbonífero. Mientras que su orografía, tal y como la conocemos actualmente, es producto de la orogénesis alpina y los procesos erosivos que la caracterizan. El área de los Picos de Europa formaba en su origen sedimentario una extensa plataforma carbonatada sumergida que terminaba, hacia el sur, en el talud continental con el que enlazaba con mares profundos. Tanto al talud como en los sectores profundos llegaban los sedimentos silíceos procedentes de tierras emergidas aún más al sur y suroeste. La deformación compresiva (N-S) de estos sedimentos produjo un acortamiento de la extensión superficial de las series litológicas y, por un lado, hubo un desplazamiento de la unidad calcárea que, a su vez, cabalgó a las series silíceas, imbricándose en ellas, generando así un frente abrupto de contacto de rumbo este-oeste. Por otro lado, la serie carbonatada de los Picos se fragmentó, sobremontando unos fragmentos a otros, a modo de las escamas de un pez. Estas escamas tectónicas fueron la respuesta a la compresión y el acortamiento herciniano, que llegó a ser importante en la región central y frontal de los Picos, pues se ha calculado que pudo llegar a ser de unos 60 km (MERINO-TOMÉ y otros, 2009). A esta compresión le siguió una prolongada fase extensional, contemporánea de la apertura del Golfo de Vizcaya, que generó fallas de importante componente horizontal y de rumbo ONO-ESE. Son fallas que cortan las escamas

y cabalgamientos anteriores y, en el frente de Ándara, se muestran en el Collado de Cámara y la Canal de San Carlos. Con la deformación tectónica alpina, se produce un rejuego de los cabalgamientos hercinianos, una inversión tectónica de las fallas tardihercinianas, además de nuevas fallas y roturas. El movimiento vertical asociado a estas fracturas pudo ser muy importante, alcanzando en ocasiones los 1.000 m (IGME, 2010). Esta orogénesis será la causante de los trazos mayores de los relieves que hoy conocemos. De esta manera, la elevación de los Picos sobre la Liébana es estructural y su contacto se corresponde con un escarpe de falla calcárea que domina los materiales silíceos de Liébana cabalgados por aquellos. Este escarpe es una forma mayor. A su vez, reproduciendo el estilo de acortamiento de los sedimentos calizos en escamas, hay una forma disimétrica que se repite con frecuencia: el frente de las escamas escarpado mirando hacia el sur se continúa, hacia el norte, con un dorso más suave, de menor inclinación.

A pesar de todo, el frente amurallado de los Picos no es continuo ya que una serie de fracturas ONO-ESE lo compartimentan, al menos en tres grandes grupos que, a su vez, dan origen a tres grandes canales que descienden desde la muralla calcárea hacia Valdebaró, en Liébana. El primer grupo desde el oeste está dominado por el Jiso, el Pico Cortés (2.372 m) y la Morra de Lechugales (2.441 m). Sus límites en el Collado de Cámara y la Horcada del Jierru definen un amplio arco de torres y aristas abierto al sur del que parten las canales ramificadas de

FIG. 9. Corte morfoestructural a través de las cumbres del grupo del Robru, del interfluvio de las canales de San Carlos-Mancorbo. Información reelaborada a partir de IGME: Cartografía Geológica. Geode 50.



Pozán, Piedras Negras y Lechugales que, reunidas en el río Belondío, descienden hacia Tanarrio y Camaleño, ya en el Deva (445 m). En apenas cinco kilómetros de distancia horizontal salvan casi dos mil metros de desnivel. El segundo grupo, dominado por la Pica del Jierru (2.427 m), el Grajal de Arriba (2.350 m) y La Rasa (2.285 m), está limitado al este por la falla de San Carlos y forma un nuevo arco que acoge las ramificadas cabecezas de las canales de las Arredondas y las Blancas. Rápidamente alcanzan Lon y Baró, ya en el Deva, a 400 m de altitud. De nuevo es un descenso vertiginoso en el que en poco más de seis kilómetros se descienden dos mil metros. Por último, el grupo dominado por el Pico de San Carlos (2.212 m), articulado por la falla del mismo nombre, forma un nuevo arco expuesto hacia el sur con el Pico Samelar (2.231 m), el Alto de las Verdianas (2.018 m), las Agudinas (1.869 m) y Peña Jumales (1.226 m), que reúne a las canales de San Carlos y la de Mancorbo en su descenso hacia Argüébanes y Turieno, donde confluyen con el Deva (325 m).

La energía acumulada por los fuertes desniveles de los Picos de Europa hacia Liébana se traduce, como ya pusimos de manifiesto en otra ocasión (FROCHOSO, 2006), en una ruptura de la ordenación horizontal, especialmente litológica, y el escalonamiento en pisos altitudinales, tanto de sus ambientes como de sus paisajes. De esta energía vertical acumulada se deriva una dinámica propia que se manifiesta en la capacidad de erosión de las torrenteras sobre los materiales más blandos de Liébana, en los desplomes y las caídas de bloques por gravedad, en los flujos de derrubios y en las secuelas de las acciones propias de mayor altitud en sectores más bajos,

como el mantenimiento de los neveros durante el verano en las canales, a causa de su sobrealimentación en nieve por los aludes. Estas acciones han modelado y configuran el frente de los Picos. Además, el importante volumen de calizas, tanto por los sedimentos iniciales como por su superposición tectónica a causa de las escamas y cabalgamientos, ha favorecido un importante modelado kárstico apoyado por las voluminosas precipitaciones recibidas, muchas de ellas nivales. En la actualidad, por encima de los dos mil metros se desarrolla la acción del hielo y deshielo que, entre otros efectos, provoca la rotura de la roca por gelifracción dando lugar a grandes taludes y conos de acumulación de derrubios procedentes de las paredes más elevadas (CASTAÑÓN y FROCHOSO, 1998). En el pasado, las condiciones más frías del Pleistoceno permitieron la acumulación de un manto nival que no se fundía totalmente en los veranos, acumulándose de un año para otro dando lugar a imponentes glaciares. Algunos de ellos sobrepasaban el frente meridional de los Picos, desbordando hacia los valles periféricos, como ocurría con el glaciar que se precipitaba desde el núcleo del Macizo Central hacia Fuente De, por medio de una cascada de séracs, hacia el valle del Deva, situando su frente en Pido, tal y como atestiguan las morrenas sobre las que se ha edificado.

B) La Canal de Mancorbo

Las canales de San Carlos y de Mancorbo tienen, en planta, un trazado en bayoneta, característico de la adaptación estructural de los cursos fluviales y torrentiales. Estos siguen los trazados ONO-ESE de las fracturas tar-

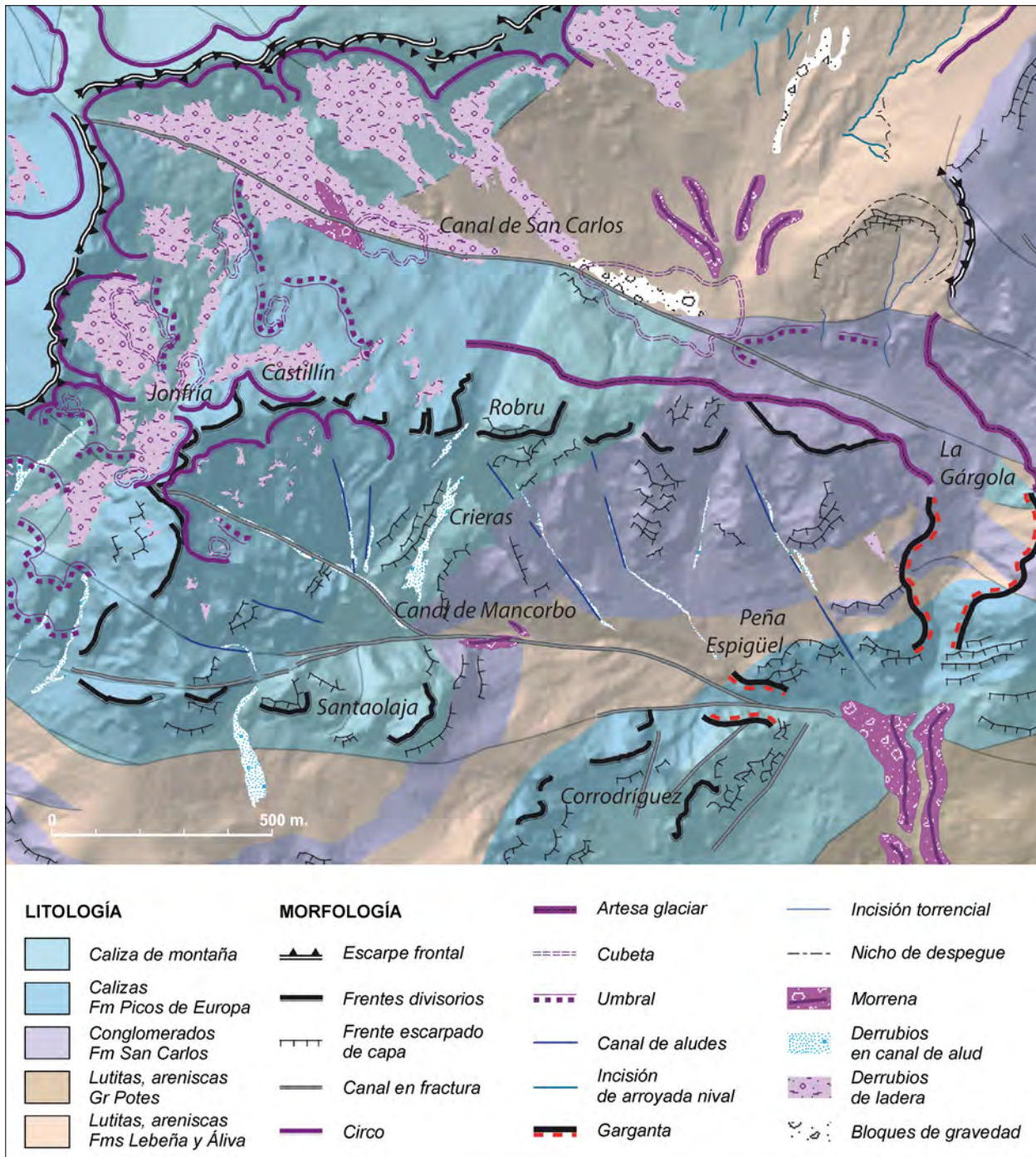


FIG. 10. Mapa geomorfológico de las Canales de San Carlos y Mancorbo. Fondo cartográfico en sombreado basado en MDT02 2019 CC-BY 4.0 scene.es.

dihercinianas que rompen los rumbos estructurales de las crestas frontales NNE-SSO.

La canal de San Carlos, dominada por los frentes del Samelar y las Verdianas, es un áspero corredor colmatado

por los taludes de derrubios periglaciares de su vertiente norte. Solo está recorrida parcialmente por el río Cocildún, en las proximidades de la majada de Trulledes, pues las paredes rocosas, un frente de escama tectónica en las «cali-

zas de montaña» (*Fm. Barcaliente*) dominan los taludes de derrubios que recubren las cabalgadas lutitas y areniscas más recientes (*Fm. Lebeña*). Paredes y taludes de derrubios se desarrollan en unos setecientos metros verticales.

Sin embargo, el frente de los Picos no es simple, ya que la escama tectónica frontal está fragmentada en otras menores que siguen el mismo rumbo. Así, hay un frente orográfico de cresta principal y otro tectónico que es donde entran en contacto las rocas calizas con las detríticas silíceas de Liébana. Pero entre ambos se desarrollan varias escamas menores, como si fueran astillas del cabalgamiento principal y, a su vez, fragmentadas por fallas secundarias transversales.

Entre las dos fracturas ONO-ESE que guían las canales de San Carlos y Mancorbo, se desarrolla un interfluvio de crestas muy recortadas, un espinazo formado en las distintas escamas menores, que parten del Pico de San Carlos (2.212 m) y es el que representa Carlos de Haes en dos de sus cuadros, *La Canal de Mancorbo* y *Nieblas*. Desde su culminación, constituida en las calizas masivas (*Fm. Picos de Europa*), hay un talud labrado en la «caliza de montaña» (*Fm. Barcaliente*) hasta la Horcada de la Jonfría (1.982 m) y su canal transversal, base de la escama menor y la línea de fractura que cabalga, a su vez, a la escama siguiente. Se inicia esta con las torres de El Castillín (2.025 m) y la Jonfría (2.064 m), de nuevo en las calizas (*Fm. Picos de Europa*), y se desarrolla hacia la Torca (1.914 m) y el Robru (1.836 m), ya en las «calizas de montaña» (*Fms. Valdeteja y Barcaliente*). En sus vertientes escarpadas hacia el sur-suroeste, hacia Mancorbo, se desarrollan los frentes de las crestas de las Crieras (Bajera y Cimera), motivo central del cuadro de Haes. El interfluvio continúa en las calizas hasta encontrar el quiebro y encajamiento del río Cocildún en la Gárgola. Este brusco cambio de rumbo, de 90°, facilitado por el encuentro y aprovechamiento de un cruce de fracturas, es el que le permite conectar con la Canal de Mancorbo.

La última escama descrita, la del Robru, en su desarrollo más meridional hacia Mancorbo cabalga, a su vez, a una escama basal que se inicia con materiales algo más modernos, las areniscas y lutitas de la *Formación Lebeña*, continuados por una estrecha franja de caliza de los Picos de Europa, culminante en Santolaja (1.279 m), y por la «caliza de montaña» de las peñas de Corrodríguez. Es en esta última franja caliza donde se encuentra el estrecho de la Peña Espigüel, que domina los puertos del mismo nombre, en torno a 850-900 m, y que configuran el primer plano del cuadro de Haes, *La Canal de Mancorbo*.

Las crestas descritas están sometidas a la acción periglaciaria del hielo y deshielo, fragmentando rocas muy

tectonizadas, y nival, con una actividad importante de los aludes recorriendo sus canales, barriendo los materiales sueltos que hay en ellas y depositándolos en su pie. Pero, una vez reunidas las canales de Mancorbo y Cocildún, las acciones erosivas son diferentes. Los materiales detrítico-silíceos más deleznable y sueltos lebaniegos que encuentran los torrentes son fácilmente incididos, aprovechando los fuertes desniveles hacia Argüébanes. Esa incisión provoca, a su vez, un acusado retroceso de las vertientes por medio de deslizamientos en masa, argayos de diferentes dimensiones y potencias. El resultado de ello es que, frente a las escarpadas crestas calizas de los Picos, las vertientes lebaniegas silíceas son de pendientes fuertes, pero no acantiladas, con múltiples incisiones ramificadas, y con culminaciones de los interfluvios de aspecto romo y redondeado.

Por último, la morfología heredada de los antiguos glaciares que ocuparon estas cumbres durante el Pleistoceno se conserva con una gran nitidez y frescura. Las partes altas de los Picos se vieron modeladas en sus lechos por ellos, pero también en su vertiente meridional se llegaron a acumular masas de hielo importantes, sobrealimentadas sin duda por las múltiples canales de alud que hoy siguen siendo funcionales, pero con menor frecuencia e intensidad. Los escarpes frontales de las cumbres fueron modelados por estas masas de hielo dando lugar a circos notables. Desde los circos de La Jonfría, Castillín y San Carlos, Samelar y la Aurora la escorrentía del hielo tendió a concentrarse en las canales de San Carlos y Mancorbo, aunque con mayor potencia en la primera. Tras encajarse una lengua de hielo en la Gárgola, llegaba hacia la confluencia con Mancorbo, depositando en la salida de Cocildún hacia Espigüel, es decir en la misma vía de entrada hacia la Canal, unos esbeltos cordones morrénicos hasta unos 700 m de altitud, adaptándose a ellos el trazado local de los actuales torrentes Cocildún y Mancorbo.

C) *Un paisaje humanizado*

Partiendo del mundo inerte de la arquitectura montañosa descrita, se articula un paisaje particular y vivo, en el que los ambientes atmosféricos, junto a la cubierta vegetal y las transformaciones operadas por el aprovechamiento y cultivo de estos territorios por el hombre³⁴, proporcionan una imagen bien engarzada que Carlos de Haes supo componer.

³⁴ La definición de los grandes rasgos del paisaje de los Picos de Europa y su proyección cultural fue tratada en Castañón y Frochoso (2007).

El particular carácter del clima de la comarca lebaniega ya fue señalado por Lautensach (1956) al definirlo como una isla de la Iberia Seca enclavada en la Iberia Húmeda. Ello se debe a su particular configuración orográfica, ya que las montañas que la rodean proporcionan un efecto de barrera que es particularmente eficaz con los vientos húmedos del oeste, noroeste y norte. Ese efecto solo queda atenuado en el momento que se recibe la influencia de muy potentes masas de aire oceánicas perturbadas. Así, mientras la fachada montañosa oceánica recibe importantes volúmenes de precipitación (1.900 mm en Tresviso a 900 m de altitud), en la baja Liébana se reducen considerablemente (733 mm en Tama, a 270 m) para ascender nuevamente hacia la divisoria de aguas (912 mm en Pesaguero, a 833 m)³⁵. Este carácter es el que facilita que sean frecuentes los días de verano en la costa y en la fachada montañosa con un tiempo nublado e incluso lluvioso, mientras que en la baja Liébana los mismos días sean luminosos y despejados. Es el efecto captado a través de nieblas en las peñas en múltiples cuadros de Haes de los Picos. Además del descenso de precipitaciones, Bertrand (1964) anotó dos trazos mayores en el clima lebaniego por debajo de los 500 m de altitud: uno, la existencia de al menos dos meses de sequía estival; otro, el caluroso verano en el que se sobrepasan los 20° de temperatura media mensual.

Las peculiaridades climáticas de Liébana, junto con las vertientes de fuertes pendientes labradas en materiales silíceos, hacen que el recubrimiento vegetal muestre rasgos mediterráneos propios en estas montañas atlánticas. Por debajo de los 800 m de altitud se desarrollan los encinares de carrasca (*Quercus ilex* ssp. *rotundifolia*) y, en menor medida, alcornoques (*Quercus suber*)³⁶. En muchas ocasiones aclarados, ya que son espacios apetecidos para los asentamientos y los usos agrarios que, en la baja Liébana, pueden dedicarse a la vid y a los árboles frutales. Según Bertrand, una tercera parte de las especies que pueblan estos sectores aclarados o desprovistos de árboles son características de áreas mediterráneas, entre ellas la lavanda (*Lavandula stoechas*), el lentisco (*Pistacia terebinthus*) o el jaguarzo (*Cistus salviifolius*), además de algunas ericáceas (*Daboecia cantabrica*, *Erica cinerea*, *Calluna vulgaris*). Las vertientes de las canales lebaniegas de los Picos de Europa acogen a uno de estos alcornoques, entre Tanarrio y Brez, mientras que, más hacia el este, en la canal de Mancorbo y los montes de

Argüébanes aparecen solo alcornoques dispersos. Son individuos que conviven con las encinas, en las partes más bajas, y también con los robledales que les suceden en altitud. En el monte Tobaleño, por encima de Argüébanes, se desarrolla ampliamente un robledal de rebollo, matorru o tociu (*Quercus pyrenaica*), hasta alcanzar prácticamente los 1.000 m de altitud. Este tipo de robledales son comunes en las vertientes soleadas, y de preferencia silíceas, de las canales del macizo de Ándara. Comparten su espacio con algunos ejemplares de arce (*Acer campestris*) y fresno (*Fraxinus excelsior*) y, allá donde comienza a aclarar el bosque, alternan con los piornales y retamas (*Cytisus cantabricus*, *Genista florida*). Por encima de los robledales, en las proximidades del puerto Espigüel y sobre las vertientes de umbria de los Picos de Santaolaja, se sitúa el hayedo del Monte Mancorbo hasta que las paredes rocosas calizas bloquean su avance en altitud (1.300-1.400 m). Ocupan preferentemente la margen derecha de la canal ya que en su contraria solo se presentan pequeños bosquetes junto a algunos ejemplares aislados de haya, al pie de la Criera Bajera. Estas vertientes bajas de la canal, no escarpadas ya, revelan por su toponimia el uso al que fue sometida su cubierta forestal, las Carboneras.

Haes presenta también en su escena de Mancorbo, en la parte inferior y en primer término del cuadro, además de las peñas que captan y dirigen la mirada del espectador del cuadro, un tramado de relaciones entre el hombre y la naturaleza. Así aparecen pastos, árboles castigados y vacas con jatos y el pastor que las cuida.

La Canal de Mancorbo pertenece al pueblo de Argüébanes, del valle de Valdebaró. Es parte del Concejo Abierto o Junta Vecinal del municipio de Camaleño, en la comarca lebaniega, territorio que tiene gran rotundidad fisiográfica gracias a su carácter de cuenca intramontana. En la montaña cantábrica, el «valle» ha sido la entidad que permitía combinar la agricultura con una ganadería trasterminante con movilidad estacional desde sus fondos, donde se encuentran los núcleos habitados y donde pasa el invierno el ganado, hasta los puertos altos, cuyo aprovechamiento estival está asegurado. De esta manera, los ganados de Valdebaró tienen derechos de pasto sobre los puertos de Áliva, cuya regulación se conoce desde al menos la Edad Media. En las Ordenanzas³⁷ de Valdebaró (Puerto de Áliva) de 1769, se menciona explícitamente la obligación de que los ganados procedentes de Argüébanes (y otros concejos) vengán con toro y que no hagan aparte entre ellos. En las Ordenanzas de Baró (1739), lindante

³⁵ Datos para el período 1950-2000 tomados de AEMET (2010).

³⁶ Sobre los alcornoques lebaniegos y su explotación histórica véase Guerra Velasco (2016).

³⁷ Las ordenanzas históricas aquí recogidas han sido tomadas de Pérez-Bustamante y Baró Pazos (1988).

con Argüébanes, se hace explícito que los ganados suban a Áliva el día de San Juan (23 de junio) y abandonen el puerto en San Lucas (18 de octubre), aunque otras informaciones sitúan a finales de mayo la fecha de subida de los ganados a Áliva. A los puertos altos se ascendía con pastores encargados de velar por el ganado, asistidos por mozos que pasaban el verano en los puertos, los sarrujanes, que cada ocho o diez días bajaban al pueblo a por provisiones o elementos necesarios para la estancia. Los rebaños de cada pueblo estaban al cuidado del vecino o vecinos que tenían la vez, la vecera o vecería. El resto del año, los ganados menudos y mayores permanecían en las áreas privativas de los pueblos, a veces compartidas con los pueblos vecinos. Es a la salida del invierno e inicios de la primavera cuando suelen nacer los jatos o terneros, permaneciendo al lado de las madres hasta que eran destetados en el otoño, a la bajada de los puertos. Había también ganados que no subían a los puertos más alejados (Áliva), quedándose en los próximos (Espigüel), especialmente si la primavera y el inicio del verano mantenían bien el frescor de los prados. Si, por el contrario, las malas condiciones —sequías, ausencia de nieves— se prolongaban, difícilmente quedaban en los puertos más próximos.

Son derechos que se mantienen en la actualidad, y en las Ordenanzas de Pasto de 2014 se definen las áreas de pastoreo. De este modo, «la Entidad Local de Argüébanes es propietaria de los montes M.U.P. 76 Horcada, Tobadeño y otro, y M.U.P. 77 Soprado, El Pero y Mancorbo; y otros según numeración del catálogo de montes de utilidad pública» (BOLETÍN OFICIAL DE CANTABRIA, 2014). Estos terrenos se han venido considerando zonas de pastoreo en régimen común en los cuales estacionalmente y de acuerdo con el derecho consuetudinario se han aprovechado los pastos por el ganado. En las Ordenanzas de Argüébanes (1676) se regula el pastoreo del ganado menudo (debe sacar el ganado de vez 50 cabezas con castrón y carnero), guardado por un pastor que ha de recogerlos por la noche. Además, el ganado mayor, las vacas, sale también en vecera, cuidado por pastores.

Como hemos indicado, el periodo de pastoreo es desde marzo hasta diciembre. Progresivamente se van aprovechando los pastos desde abajo hacia arriba. En invierno, permanecen en el pueblo, alimentándose el ganado con la hierba almacenada. A inicios de la primavera, el ganado entra en las dehesas (definidas en las Ordenanzas de Baró, como «los encinales de peñas abajo y lo mismo los robles si los hubiere») hasta alcanzar los pastos de los puertos. Los de Mancorbo, el puerto Espigüel, han estado cuidados de manera que en la actualidad se recoge que, con ayuda del pastor,

las rotaciones comenzarán por los pastos más tempranos, con orientación preferente al sur y presencia de especies y variedades pratenses con un estadio de iniciación de la estación de crecimiento más precoz, aprovechando en último lugar los pastos más frescos situados en terrenos que retengan mayor humedad, normalmente orientados hacia el norte. En cada una de las grandes parcelas, se practicará de hecho un pastoreo continuo, mientras su aprovechamiento permita mantener la altura de la hierba entre 4 y 6 centímetros. Cuando la altura sea inferior a los 3 centímetros se pasarán los rebaños a la siguiente parcela. [BOLETÍN OFICIAL DE CANTABRIA, 2014]

Parece, en suma, que el ganado representado en el cuadro de Haes es el lebaniego, descendiente de la vaca monchina (o montesina, de los montes o montañesa), raza representante del tronco ibérico castaño, que hoy está muy mezclada con la pirenaica y la tudanca.

2. EL CUADRO

A) *Luces, formas y elementos geográficos del cuadro*

Entre el estudio al natural de 1874 y el cuadro elaborado en el taller de 1876 de la Canal de Mancorbo hay, como es lógico, similitud, pero también interesantes diferencias. Por lo pronto, obviamente, de tamaño (el primero de 33 × 23 cm y el segundo de 168 × 123 cm) y de elaboración (rápida en la montaña y esmerada en el taller). Además, Haes disminuyó en las formas la entidad de la portilla natural del primer término, mientras aumentó la de la gran peña del fondo; pasó la sombra de la izquierda del boceto a la parte baja del cuadro, limitando su presencia; perfeccionó formas y luces, remarcando su peculiar perspectiva aérea brumosa y resaltando el cielo azul con nubes; suavizó los contrastes, aumentó los tonos verdosos en el segundo plano, suprimió los anaranjados de las rocas altas y difuminó más las cumbres; acentuó y detalló los relieves internos de las peñas e inclinó el perfil del gran contrafuerte haciéndolo más huidizo; intensificó las distancias entre los planos del cuadro, alejando el risco último de la izquierda; otorgó más iluminación al primer plano y, con ello, presencia a las vacas y añadió los árboles del sector inferior, potenciando la diferencia entre los dos ámbitos, uno próximo humanizado que hace de umbral al otro y fundamental del enorme peñasco luminoso en forma de colmillo. Con ello la imagen física y también espiritual del recinto en el alto valle, apartado tras la cerca natural del primer plano de relieve, que ya indicamos que es propia del boceto, se pierde a favor de la monumentalidad del escarpe pétreo. Hay, pues, en el cuadro, menos «canal» y recinto y más «peña», abismo

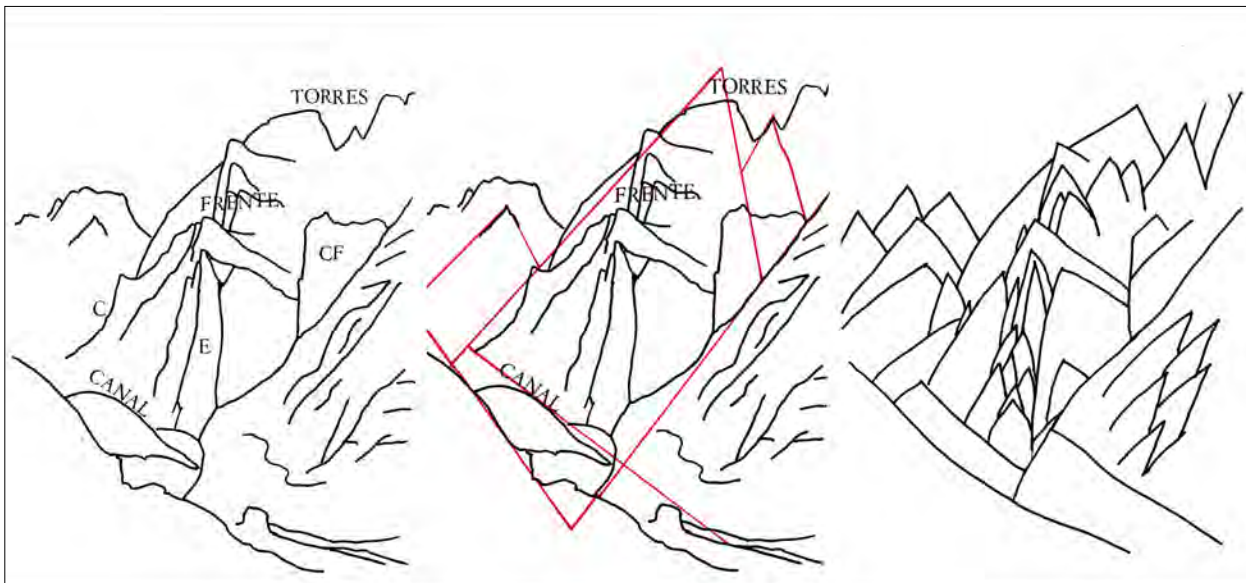


FIG. 11. Esquemas de composición del cuadro de 1876. A la izquierda, fisiografía básica representada en el cuadro: torres en altitud; frente rocoso escarpado; (E) espolones internos del frente; (C) canales abiertas en el frente y a su pie; (CF) contrafuerte de primer término. En el centro, composición general del cuadro en romboides adosados. A la derecha, sistema de formas a modo de placas angulares dirigidas hacia arriba en el dibujo del relieve del conjunto del cuadro.

rocoso, hasta el punto de que este se vuelve el objeto de atención mayor.

La composición del cuadro reposa sobre un sistema angular que recuerda la estructura o geometría de una catedral gótica; es decir, en arquitectura habrá una aureola de agujas rodeando una cúpula central elevada, y en el cuadro de Mancorbo hay una pirámide cimera central, rodeada por una aureola de placas rocosas angulares ascendentes. Este tratamiento fractal de los elementos sirve para dar solidez y armonía a la composición, a la armazón de la peña, e incluso para potenciar equilibradamente la grandeza de los riscos. Como la naturaleza rocosa sigue esas mismas reglas, el toque de veracidad se incrementa al tiempo que la sensación de exaltación queda lograda. De hecho, los ángulos generales de la peña hacia arriba y del relieve del primer plano con la portilla de su arroyo hacia abajo encuadran las formas mayores, lo esencial de la pintura, en un rombo muy claro, o, mejor, romboide disimétrico. No es posible saber si Haes lo planeó de este modo o fue su intuición de artista la que le llevó a tal resultado, pero buena parte de la solidez estructural y de la audaz morfología del cuadro responde a esas claves. Aunque, naturalmente, no es todo.

Hagamos un breve apunte geográfico de una pintura de paisaje. Las peñas calcáreas representadas constituyen el frente mayor del macizo oriental de los Picos de Europa hacia el sur, formado por una poderosa estructura

cabalgante que ha quedado realizada por una erosión que ha labrado preferentemente sus surcos en sus accidentes verticales y destacado la masa caliza respecto a los roquedos menos resistentes de Liébana. Según lo que muestra el cuadro, la estructura interna del roquedo (en la que se cortan fracturas verticales, estratos y planos inclinados de escamas morfotectónicas) está armando, con verosimilitud geológica, el escarpe, dando lugar, como en la realidad, a sus fisuras, repisas, brechas y espolones que trepan en agrupación de ángulos en fuga hacia la cumbre por la pared de la peña. La luz de la tarde resalta la complejidad de estos accidentes en la roca y el color gradúa la proximidad de los objetos (cálido) y la lejanía (frío), acentuadas por la nitidez de la pintura en lo cercano y la interposición de la bruma tan propia de la montaña cantábrica en lo distante. La sombra del primer término enmarca además la pared iluminada para mayor contraste. Así es, en efecto, la luz de la tarde, ya tangencial, aquí con el oeste hacia la izquierda del cuadro, en la montaña. Una clasificación fisiográfica distinguiría, en suma, los componentes que quedan marcados en el paisaje: arriba las torres calizas escindidas por la erosión entre fracturas; en la pared, los dorsos y frentes de escamas cabalgantes en un conjunto de gran dimensión dentro del mismo sistema; y finalmente, las canales abiertas en el macizo por la erosión, unas verticales, perpendiculares a tal frente, dejando entre ellas los espolones rocosos, y



FIG. 12. Vistas de la Canal desde ambas márgenes del torrente de Mancorbo (fotos de 2019). A la izquierda, vista de la portilla de primer término, de la Canal y de la peña desde la margen derecha del torrente de Mancorbo. En el centro, vista desde la margen izquierda. A la derecha, comparación con el cuadro de Haes (1876).

la de Mancorbo, principal, en la base, trazada según la directriz del escarpe principal.

Se podría decir que en el cuadro están representadas las formas características de los Picos de Europa en una sola vista. Desde hace tiempo (BERNALDO DE QUIRÓS, 1923) se ha mantenido que las formas básicas de los Picos eran la Torre y la Canal, las mismas que arman su representación en Mancorbo. En lenguaje local, «morras» (cumbres de las peñas) y «sienros» o «sierros» (crestas y aristas alineadas) constituyen aquí el completo frente escarpado hacia el sur, mientras que su dorso cae como un manto hacia el norte, respondiendo al relieve estructural en escamas ya comentado, que se repite por los tres macizos calcáreos, por ejemplo desde Peña Remoña, Neverón de Urriello, Los Albos, en el Macizo Central. Es este cuadro, por tanto, evocador o síntesis de formas, perfiles y atmósferas muy características de los Picos de Europa, elevados a arte, como en la Padiorna, Caín, la arista del Jisu, el Valdecoro o Torre Cerredo. Por ello es también un símbolo geográfico.

Tal como se observa en la pintura preparatoria de 1874, el pintor plantó su caballete en un rellano cercano a la salida del estrechamiento o portilla de la Canal, en la margen derecha del arroyo de Mancorbo, a la sombra, mientras aún el sol de poniente iluminaba los espolones de la escarpada peña con foco de luz tendida, por tanto, desde la izquierda del cuadro, lo que acentúa los relieves internos de las rocas. En cambio, la luz de la mañana da

de lleno sobre estas y atenúa la entidad y la variedad de los elementos de esa composición interior del roquedo. El boquete natural del torrente permite ver parte de la canal y el espolón en gradería de la peña. El lugar está así muy bien elegido, pues esa ventana al interior del paisaje no se da con tal rotundidad sino en ese punto y sus cercanías. Lo mismo puede decirse de la hora. Es de suponer que, tras el ocaso, los pintores pernoctaron esa noche en una cercana majada de Espigüel o de Osmelián. Sin embargo, en nuestro recorrido por el lugar, llegamos a la conclusión de que Haes tuvo que mover su caballete al menos en dos posiciones para poder plasmar el paisaje completo tal como aparece en el estudio, pues en el juego entre el primer contrafuerte de rocas rojizas, con su portilla, y el fondo, se dificulta la visión desde un solo punto de ciertos elementos del cuadro, que en cambio sí aparecen desde otra perspectiva cercana, donde se ocultan a su vez otros de sus componentes. De este modo, acentuó el risco rojo del primer relieve desde el punto de vista que aparece en boceto y cuadro, y remarcó también el boquete. Pero este, así como la peña de fondo, tal como se representan, es como se ven desde la margen opuesta del arroyo. Parecen, pues, ambas pinturas fruto de una superposición de dos panoramas complementarios y próximos en la misma jornada de trabajo. Sea como sea, el pintor llegó al lugar retirado y eligió bien sus puntos de vista, su composición, su encuadre y su luz, con la suerte de no tener nubes ni nieblas que

le ocultaran la montaña. Esto se llama «saber ver». Incluyendo todas las connotaciones culturales que hemos venido mencionando. Como escribía Marangoni (1962), el pintor revela «los infinitos elementos figurativos», como la línea de los perfiles, los planos plásticos de las superficies, los claroscuros, los tonos de luz, las apariencias del color, como un lenguaje o expresión formal que enlaza con los contenidos de la obra. Según indicamos antes, al situar Haes la canal de este modo, aparece en su boceto desvelando lo escondido, lo guardado tras la boca natural del torrente, un mundo de piedra, grandeza y luz más allá de la majada. Sus dos posiciones verosímiles del caballete reorganizan el relieve real para conseguir una mejor pintura, sin alterar su sustancia.

Aunque centrado el análisis en el Macizo Central de los Picos de Europa, se ha establecido un útil escalonamiento de los componentes del paisaje, que, como hemos visto, se refleja también, como marco general y a su modo, en el cuadro que estudiamos. Según González Trueba y Serrano Cañadas (2008), tales pisos, que constituyen una «noción clave» paisajística de los Picos de Europa, son los siguientes, en descenso desde las cumbres: alta montaña rocosa por encima de los 2.000 m; alta montaña aún, aunque ya con presencia de pastos y aprovechamientos rurales, entre 2.000 y 1.800 m; franja de transición, con matorral y arbolado disperso, alterada por los usos humanos, entre 1.800 y 1.400 m; montaña media forestal, relativamente baja por la ausencia de coníferas, con bosques de ladera particularmente de haya y roble, fragmentados y discontinuos, entre 1.400 y 600 m; laderas bajas y fondos de valle, con poblamiento y funciones rurales allí donde la morfología abierta lo permite, pero con gargantas en las profundas incisiones de la red fluvial al atravesar la compacta masa caliza, por debajo de los 600 m, baja altitud hasta donde llegan las encinas. Los poderosos condicionantes del relieve alteran localmente este marco altitudinal general y la Canal de Mancorbo es una expresión individual, sin dejar de ser característica, de lo señalado, pues aquí el escarpe del frente meridional del macizo crea su propio escenario. Así, por nuestra parte, podemos distinguir en lo representado en el cuadro diferentes planos y, si lo escalonamos, igualmente varios peldaños en el paisaje pintado.

1. En la parte superior el cielo cantábrico de azul atenuado con nubes alborotadas por el viento del norte y las cumbres y agujas de los picos principales (de izquierda a derecha, como antes señalamos, algo alejada la Morra Jonfría —2.064 m—, Torca —1.914 m—, que hace de eje del cuadro, y

Robru —1.836 m—). Son las torres calcáreas características de los Picos de Europa sobre su gran escarpe meridional, con tonos suaves por la lejanía y la bruma que vela con levedad toda la peña. A la vista del panorama de cumbres en el terreno se observa que Haes suprimió el asomo de las cimas de San Carlos y Castillín entre la Jonfría y la Torca e intercaló, entre la Torca y el Robru, una aguja próxima a su oriente. Hay que advertir que esa esbelta aguja no es perceptible desde los puntos donde todo indica que el pintor observó el paisaje y realizó su obra, por lo que su representación parece una recomposición artística. De este modo, suprimió el asomo de peñas al oeste de la Torca para hacer más honda esa horcada y lo colocó, estilizado, en la brecha al este de ese pico con el fin de dar a este sector un aire más gótico, acentuando para ello sus incisiones entre las peñas. En el boceto colorea la aguja con tono llameante y en el cuadro la suaviza y lleva a un plano algo más distante. Curiosamente, hay elementos, entre otros la silueta del Robru, que se hacen más realistas en la obra de 1876, como si Haes hubiera utilizado para su cuadro definitivo, además, apuntes o dibujos de campo con detalles que no se manifiestan en el boceto del 74.

2. Al fondo, cierra la vista la Jonfría, con forma y atmósfera distantes y una nube intercalada en altitud dentro de su relieve, que la eleva y aleja y, al interponerse, hace destacar una aguja rocosa más baja y próxima.
3. La parte media del frente rocoso de la Torca se arma en formas de espolón, repisas y agujas, realzados en la atmósfera húmeda por luces laterales en sus aristas y sombras azuladas y grisáceas, mostrando la superposición de los elementos pétreos diferenciados que componen el frente del escarpe. En este nivel, el contrafuerte rojizo y siena del primer término cubre en parte la falda de la montaña de fondo y la aparta.
4. La parte inferior del frente posee un espolón torreado en tridente, bien marcado, que destaca con individualidad como base de la pirámide, dentro de lo señalado en el punto anterior. Desde él tropelan en tropel las formas angulares de la peña.
5. Al pie de la montaña (1.300 m-1.100 m) o, mejor, bajo los grandes peñascos, que aquí surgen desde cotas bajas, se abre el retirado valle alto de Mancorbo, con prados entre las rocas y por las laderas y alguna arboleda distante de roble o de haya. De



FIG. 13. Conjunto de cumbres de Mancorbo (foto de 2019). De izquierda a derecha: A: Morra Jonfría, B: San Carlos y Castillín, C: Torca y D: Robru.

este modo, el frente rocoso abrupto de la Torca presenta un desnivel de más de 600 m. En el cuadro, las copas y los troncos de los árboles del primer término (1.000 m), aparentemente robles por sus hojas lobuladas, casi siluetas recortadas sobre la canal, tienen un dibujo castigado por cortas o ramoneos y parecen un residuo de bosques que fueron talados para abrir pastos al ganado.

6. Por último, a este lado del primer relieve y de su boquete, junto al arroyo y los restos de robledo, al abrigo de la peña y a su sombra, sesteaba en la hierba un pastor tumbado y envuelto en su manta, junto a unas vacas y un ternero, apenas perceptibles en el solemne conjunto. La majada, los caminos y los hombres quedan, pues, a la espalda del pintor; es el mundo complementario al pie mismo de los peñascos del que procede y que no rebasa el artista. Lo pintoresco bajo lo sublime. Pero, con este toque adicional, es lo sublime lo que domina la escena global de *La Canal de Mancorbo* en la apacibilidad majestuosa del reino de la naturaleza.

COLOFÓN

«Hay en los cielos y en la tierra, Horacio, más que lo que sueña tu filosofía». Con esta cita de *Hamlet* abría en 1904 un artículo Miguel de Unamuno (ed. 1958), apropiadamente titulado «Intelectualidad y espiritualidad». En efecto, en el cuadro de Haes también hay más de lo que este análisis ha pretendido alcanzar. Hay belleza, calidad artística, que constituye su verdadero valor, hay una espiritualidad más allá de nuestro acercamiento intelectual. No tratamos de sustituirla. Sin embargo, el recorrido realizado en estas páginas no solo sitúa el en-

torno histórico y geográfico de la obra, sino que la rinde homenaje, porque primero fue la admiración lo que despertó nuestro interés y porque luego vino la geografía para ayudar a sostenerla. La atracción por la montaña y, en concreto, por los Picos de Europa, cooperó en la voluntad de obtener más datos alrededor de *La Canal de Mancorbo*, lugar y cuadro —ya no hay uno sin otro—, y en escribir razonadamente sobre su contexto. Lo hemos hecho por placer y por deber, sin financiaciones ni instituciones, por cuenta propia, como antaño, como si hubiéramos ido de nuevo a pintar las peñas. Por las mismas razones damos el escrito a la imprenta, para compartir viaje, datos e ideas.

Pero la geografía —el método— ha mostrado ser, una vez más, un buen instrumento de entendimiento del paisaje. Porque el lugar es materia propia y porque permite encontrar un contenido característico a las distintas aportaciones que lo tratan, incluidas las artísticas. El arte ha creado una montaña paralela a los relieves físicos, que es también parte constitutiva de esos paisajes. Para el entendimiento completo de estos es, pues, necesario acudir a las obras que los representan. La geografía cultural es, así, una herramienta y un ámbito intelectual donde ampliar nuestro concepto de paisaje. En este caso concreto, permite adentrarnos en el significado de pintar un determinado cuadro de paisaje en la cultura de montaña en España. Como enseñanza con retorno, si la mirada geográfica de un cuadro tiene capacidad para extraer datos interesantes al arte, la atención a una pintura de paisaje puede ser reveladora para objetivos propios del conocimiento geográfico. Ello nos lleva también a insistir en la conveniencia de la enseñanza de la técnica de dibujo y representación del paisaje a mano alzada en los estudios de geografía.

En otra ocasión hemos afirmado que

el paisaje tiene una percepción y una representación en el ámbito de la cultura, lo que da lugar a su imagen y tal imagen vuelve sobre el paisaje otorgándole entidad y valores. [...] El paisaje adquiere los signos añadidos por el arte; lo que el arte agrega impregna el lugar, despertando en él ciertas cualidades y enseñando a verlas. [MARTÍNEZ DE PISÓN, 2017]

La Canal de Mancorbo es un hito en la cultura de montaña española, por serlo —debido a sus calidades artísticas y a sus razones históricas— en nuestra pintura del paisaje. No es un mojón aislado, como hemos visto, ni fuera ni dentro de España, ni refleja un rincón cualquiera, sino un lugar de caracteres escénicos y morfológicos soberbios. El enlace entre el notable sitio y su excelente representación, de ida y vuelta, o entre geografía y arte, nos ha permitido comprender desde una perspectiva combinada el paraje y su imagen, es decir, el paisaje. Es una muestra entre otras, por tanto, de la conveniencia de ensanchar las especialidades y de indagar en sus contactos. En fin, hay incontables lugares con pintura y pinturas con lugar que hacen atractivo y tal vez interminable el camino.

BIBLIOGRAFIA

- AEMET (2010): «Climatología de Cantabria: termoplumiometría de 1950-2000», en Gutiérrez y otros: *Escenarios regionales probabilísticos de cambio climático en Cantabria: termoplumiometría*, pp. 17-27.
- ALONSO LAZA, M. (1992): «Pintura del siglo XIX en las casonas cántabras: ¿un caso periférico? La Casona de los Mazarrasa en Villaverde de Pontones», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, 1, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Extremadura, Cáceres, 3-6 de octubre de 1990, Editora Regional de Extremadura, Mérida, pp. 391-394.
- ARIAS ANGLÉS, E. (2002): «Sobre tres paisajes de alta montaña de Haes», *Archivo Español de Arte*, 297, pp. 51-88.
- (2005): «Nuevas obras de Carlos de Haes y de Aureliano Beruete», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 311, pp. 297-331.
- (2007): «Nuevos paisajes de Carlos de Haes», *Archivo Español de Arte*, LXXX, 318.
- AZORÍN (1954): *Pintar como querer*, Biblioteca Nueva, Madrid, 251 pp.
- BARÓN, J. (2002): «El paisaje en España en el siglo XIX», en J. L. Díez (dir.): *Carlos de Haes (1826-1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, pp. 15-65.
- (2020): «Aureliano de Beruete (Madrid, 1845-1912)», en el catálogo *Beruete, Regoyos y el paisaje en las colecciones de los ingenieros José Entrecanales y Santiago Corral*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, pp. 35-122.
- BATALLA CUETO, P. (2019): *La virtud en la montaña...*, Gijón, Trea, 342 pp.
- BERNALDO DE QUIRÓS, C. (1923): *Alpinismo*, Espasa-Calpe, Barcelona-Madrid, 107 pp.
- BERTRAND, G. (1964): «Esquisse biogéographique de la Liébana (Massif Cantabrique, Espagne). La dynamique actuelle des paysages», *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, 35-3, pp. 225-262.
- BERUETE, A. de (1898): «Carlos de Haes», *La Ilustración española y americana*, XLII-XXIV, 30 junio.
- (1918): *Pintura española del siglo XIX*, Madrid.
- BOLETÍN OFICIAL DE CANTABRIA (BOC) (2014): «Ordenanzas de pastos para la entidad local de Argüébanes-Camaleño», en *BOC*, 26, 7 de febrero de 2014, pp. 1-8.
- BULLÓN, T. (2017): «La montaña junto a una gran ciudad. Inicio del excursionismo y transformación del paisaje en el Valle de la Fuenfría de la Sierra de Guadarrama», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia. Col·loqui internacional en Geohumanitats*, 84, pp. 251-264.
- BUSTAMANTE, J. L. (2016): *Tras los pasos de Carlos de Haes en Liébana*, Biblioteca Virtual Lebaniega, <<http://www.valledeliebana.info/bv12/haes.html>>.
- CASTAÑÓN, J. C., y M. FROCHOSO (1998): «La alta montaña cantábrica: condiciones térmicas y morfodinámica en los Picos de Europa», en A. Gómez Ortiz, F. Salvador, L. Schulte y A. García Navarro (eds.): *Procesos biofísicos actuales en medios fríos*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 113-132.
- (2007): «La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa», en E. Martínez de Pisón y N. Ortega Cantero (eds.): *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 177-212.
- CHENG, F. (2010): *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 276 pp.
- CID PRIEGO, C. (1956): *Aportaciones para una monografía del pintor Carlos de Haes*, Instituto de Estudios Ilerdenses, Lérida, pp. 18-22.
- DANVILA, A. (1896): *Historia y Arte. Tomo I. 1895-1896*, Madrid, pp. 53-54.
- DÍEZ, J. L. (dir.) (2002): *Carlos de Haes (1826-1898)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 417 pp.
- y otros (1992-1993): *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 229 pp.

- FROCHOSO, M. (2006) «La naturaleza de la montaña cantábrica: un valor para conocer y para proteger», en C. Delgado: *La montaña cantábrica. Una montaña viva*, Universidad de Cantabria, Parlamento de Cantabria, Santander.
- G.-FIERRO, F. (1953): *Muros de Nalón. Apunte geográfico e histórico de la Villa de Muros de Nalón y del puerto de San Esteban de Pravia, con alguna noticia particular de la parroquia de Santa María de Muros*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 286 pp.
- GARCÍA CAMÓN, M. J. (1984): *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Ministerio de Cultura. Madrid, 254 pp.
- GARRIDO MORENO, E. (2018): *Arte y ciencia en la pintura de paisaje. Alexander von Humboldt*, Doce Calles, Madrid, 355 pp.
- GINER DE LOS RÍOS, F. (1886): «Paisaje», *La Ilustración Artística*, 219.
- (1924): *Pedagogía universitaria. Problemas y noticias. Obras completas, X*, Espasa-Calpe, Madrid pp. 41-42, 80-81 y 120.
- GONZÁLEZ TRUEBA, J. J., y E. SERRRANO CAÑADAS (2007): *Cultura y naturaleza en la montaña cantábrica*, Universidad de Cantabria, Santander, 371 pp.
- (2008): «Picos de Europa: el macizo de los Urrieles», en P. Ruiz Flaño y otros (eds.): *De Castilla al Mar. La naturaleza del paisaje en la Montaña Cantábrica*, Asociación de Geógrafos Españoles, Universidades de Valladolid y de Oviedo, Valladolid, pp. 69-98.
- GUERRA VELASCO, J. C. (2016): «De oro marrón a patrimonio olvidado: explotación forestal y negocio corcho-taponero en Liébana (Cantabria)», *Ería*, 96, pp. 55-76.
- GUTIÉRREZ, A. (2002): *Carlos de Haes, 1826-1898, en el Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 422 pp.
- GUTIÉRREZ SEBARES, J. M. (2007): *El metal de las cumbres. Historia de una sociedad minera en los Picos de Europa (1856-1940)*, Consejería de Medio Ambiente de Cantabria, Centro de Investigación del Medio Ambiente, Santander, 362 pp.
- HAES, Carlos de (1860): *De la pintura de paisaje antigua y moderna. Discurso de don Carlos de Haes, leído en Junta Pública de 26 de febrero de 1860*, Academia de San Fernando, Madrid, pp. 281-310.
- HUMBOLDT, A. de (ed. de 1875): *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*, t. II, Eduardo Perié, Bélgica.
- IGME: *Cartografía Geológica. Geode 50*, <<https://info.igme.es/cartografiadigital/geologica/Geode.aspx>>.
- (2010): *Mapa Geológico de Cantabria. Escala 1:25.000. Memoria (2010) Hoja de Tama. 56-IV*, Gobierno de Cantabria, Instituto Geológico y Minero de España, 117 pp.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1949): *Sobre el arte asturiano contemporáneo*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 67 pp.
- LAUTENSACH, H. (1956): «El ritmo de las estaciones en la Península Ibérica», *Estudios Geográficos*, 17-64, pp. 443-460.
- LÓPEZ ALBERT, S. (2007): «El árbol protagonista del paisaje de fin de siglo», *Saitabi*, 57, pp. 149-168.
- (2007): «Antonio Gomar y Gomar. Un pintor desconocido», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXVIII, pp. 99-112.
- LORENTE, J. P., y M. VÁZQUEZ (2012): *Manual de arte del siglo XIX*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- LUEJE, J. R. (1968): *Monografía de los Picos de Cornión*, La Industria, Gijón, 112 pp.
- (1973): *Los Picos de Europa*, Everest, León, 160 pp.
- (1984): *La Cordillera Cantábrica*, Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 216 pp.
- MARANGONI, M. (1962): *Para saber ver. Cómo se mira una obra de arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 289 pp.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, E. (1992): «El geomorfólogo Viollet-Le-Duc», *Ería*, 29, pp. 267-270.
- (1994): «Imágenes de la montaña», *Ería*, 3, pp. 40-48.
- (1995): «La primera Geomorfología española», en *Geógrafos y naturalistas en la España contemporánea. Estudios de historia de la ciencia natural y geográfica*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 80-106.
- (1998): *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*, Caja Madrid, Madrid. Nueva edición en 2012, Fórcola, Madrid, 203 pp.
- (2015): «La Fuente de los Geólogos (Sierra de Guadarrama)», en E. Martínez de Pisón y N. Ortega (eds.): *El paisaje. De los exploradores a los turistas*, Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 11-47.
- (2017): «El puesto de la cultura en el paisaje», *Treballs de la Societat Catalana de Geografia. Col.loqui internacional de Geohumanitats*, 84, pp. 37-49.
- (2017): *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Fórcola, Madrid, 614 pp.
- MÉJICA, J. M., A. FERNÁNDEZ y B. MÉNDEZ (2004): *Pintores del Nalón. Guía visual de la Ruta Pictórica La Colonia-Joaquín Sorolla*, Fundación Méjica, Oviedo, 132 pp.

- MERINO-TOMÉ, O. A., J. R. BAHAMONDE, J. R. COLUMENERO, N. HEREDIA, E. VILLA y P. FARIAS (2009): «Emplacement of the imbricate system of the Cuera Unit and the Picos de Europa Province in the core of the Ibero-Armorican Arc (N Spain). New precisions on the timing of the arc closure», *Geol. Soc. Amer. Bull.*, 121, pp. 721-751.
- ODRIOZOLA, J. A. (1980): *El Macizo Oriental de los Picos de Europa (Ándara)*, A. M. A. Torrecerredo, Gijón, 70 pp.
- ORTEGA CANTERO, N. (2001): *Paisaje y excursiones. Francisco Giner de los Ríos, la Institución Libre de Enseñanza y la Sierra de Guadarrama*, Raíces-Caja Madrid, Madrid, 333 pp.
- OSSORIO y BERNARD, M. (1883-1884): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Imp. de Moreno y Rojas, Madrid, 198 pp.
- PANTORBA, B. de (1943): *El paisaje y los paisajistas españoles. Ensayo de historia y crítica*, Antonio Carmona, Madrid, 158 pp.
- (1961): *El paisajista José de Entrala*, E. Sánchez Leal, Madrid, 18 pp.
- PENA, M. C. (1982): *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, Taurus, Madrid, 142 pp.
- (1983): «Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo», en E. Lafuente Ferrari y otros: *Aureliano de Beruete. 1845-1912*, Obra Cultural de la Caja de Pensiones, Madrid, pp. 12-13.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, R., y J. BARÓ PAZOS (1988): *El Gobierno y la administración de los pueblos de Cantabria, I Liébana*, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Regional de Cantabria, Universidad de Cantabria, Santander, 848 pp.
- PRADO, C. de (1860): «Valdeón, Caín, la Canal de Trea. Ascensión a los Picos de Europa en la Cordillera Cantábrica», *Revista Minera*, pp. 234-235.
- PUENTE, V. (2013): *La vertiente lebaniega del Macizo Oriental de los Picos de Europa*, Biblioteca Virtual Lebaniega, <<http://valledeliebana.info/bvl/items/show/49>>.
- RUBIO, J., y otros (1996): *Carlos de Haes. Un maestro del paisaje del siglo XIX*, Centro de Exposiciones y Congresos, Zaragoza, 182 pp.
- SAINT-SAUD, conde de (ed. de 1985): *Por los Picos de Europa desde 1881 a 1924*, traducción, prólogo, capítulo final y notas de J. A. Odriozola, Ayalga Ediciones, Salinas, 159 pp.
- SANCHIS, J. M. (2012): «Antonio Gomar. El arte en las minas», *Amalgama*, 6 (1), pp. 1-12
- SANTA-ANA, F., y J. BARÓN (1996): *J. Sorolla y la cornisa cantábrica*, Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo, Oviedo, 175 pp.
- SANZ HERRÁIZ, C. (2016): «Ciencia y arte en el ensayo sobre la “Geografía de las plantas” de Alejandro de Humboldt», en M. E. Arozena y C. Romero (eds.): *Temas y lugares. Homenaje a Eduardo Martínez de Pisón*, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, pp. 375-386.
- SOLANA, R. (2016): «Tras los pasos de Haes», <<https://blogs.desnivel.com/rafasolana/2016/09/02/tras-los-pasos-de-haes/>>.
- TESTÓN, C. F. (2010): El Oriente de Asturias. Lances aguas arriba (XXVIII), Asociación Pico Peñamellera, <<http://www.picopenamellera.es/cronicaDesarrollo.php?id=123>>.
- TERÁN, M. de, L. SOLÉ y J. VILÁ (1987): *Geografía regional de España*, Ariel, Barcelona, 494 pp.
- TUSELL, J., y A. MARTÍNEZ NOVILLO (1997): *Paisaje y figura del 98*, Fundación Central Hispano, Madrid, 236 pp.
- UNAMUNO, Miguel de (ed. de 1958): *Ensayos, I*, Madrid, Aguilar, pp. 519-533.
- VIOLLET-LE DUC, E. (ed. de 1993): *Le Massif du Mont-Blanc*, Ginebra, Slatkine, 280 pp.